

Contrainte et liberté dans la poésie contemporaine francophone

Christian LE DIMNA

Depuis plus d'un siècle, l'histoire de la poésie en France est celle de la disparition progressive de tout critère permettant de la définir comme genre. Vers la fin du XIX^e siècle, il s'est en effet opéré une séparation entre la poésie et l'écriture versifiée après que Rimbaud et Mallarmé eurent déclenché une véritable révolution poétique dont l'influence s'exerce encore aujourd'hui. Avec Rimbaud, la poésie devient une exploration intérieure, la découverte du véritable moi au-delà de ce qui le recouvre, l'enferme et le limite.

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ! Cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel (...) Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. (...) Il arrive à l'inconnu !

Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues.¹⁾

Cette recherche impose la destruction de toutes les règles aussi bien morales qu'esthétiques et notamment toutes celles héritées de la tradition. Plus le poète pénètre dans son univers propre, plus il s'exprime dans une langue spécifique, originale jusqu'à l'incompréhension parfois, et plus il se doit d'inventer de nouvelles formes poétiques.

Mallarmé, quant à lui, ouvre la voie aux recherches sur la matérialité du mot et sa réflexion théorique est consignée dans ses *Divagations* :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierres, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction enthousiaste de la phrase.²⁾

Son travail théorique et poétique, dans une langue originale au point d'être hermétique, est à l'origine d'un important courant de la poésie contemporaine, proche de la revue *Tel Quel* et du structuralisme, qui refuse toute référence au monde extérieur à celui de la langue. Elle se veut une poésie du signifiant, fondée sur un travail formel et s'insurge contre toute notion d'inspiration et de lyrisme, c'est-à-dire contre toute expression du moi.

Cependant, on oublie trop souvent que Mallarmé a aussi rejoint Rimbaud et Baudelaire sur une autre voie que l'on pourrait dire métaphysique ou mieux encore mystique, laquelle avait retrouvé toute sa puissance avec le Romantisme allemand : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle [...] ». ³⁾ Pour Mallarmé, le langage ne se résume donc pas à être un simple moyen de communication ou un jeu car c'est par lui que prend forme l'univers et qu'on accède à sa connaissance. Son évolution qui va du Parnasse au Symbolisme, jusqu'aux expérimentations du *Coup de dés*, est caractéristique des poètes de la fin du XIX^e siècle qui hésitent entre un idéalisme métaphysique et un matérialisme du signifiant poétique.

C'est sous ces diverses paternités que l'on assiste alors en France à la naissance du vers libre et du poème en prose qui répondent à la nouvelle nécessité de se libérer des anciennes contraintes. À mesure que le vers devient un simple accessoire de la poésie, il est de plus en plus difficile de la caractériser et d'en cerner les limites. C'est aussi le début d'une longue période de doute et d'interrogation qui se poursuit encore aujourd'hui pour savoir ce qu'est un poème et qui peut avoir droit au titre de poète que personne n'ose plus réclamer.

1. Le vers libre

Peu d'études ont été consacrées au vers libre et les spécialistes discutent encore son origine. Ils s'accordent généralement à dater son apparition aux alentours de la mort de Victor Hugo en 1885, dernier grand génie du vers régulier. C'est à cette époque que le symbolisme, qui prolonge le mouvement romantique, fait son entrée sur la scène littéraire grâce à un article du poète Jean Moréas, paru le 18 septembre 1886 dans le journal *Le Figaro* et reconnu comme le Manifeste du Symbolisme.

Cette année est aussi celle de la publication des *Illuminations* de Rimbaud, dont les deux poèmes « Marine » et « Mouvement », sont aujourd'hui considérés comme

des prototypes de vers libres. Cependant, Rimbaud ne revendique pas la création d'un nouveau vers et les lecteurs n'y voient que des poèmes en prose dont ils sont déjà familiers. Rimbaud invente donc incidemment le vers libre mais sans en revendiquer la création et, selon Michel Murat,⁴⁾ son influence sur sa naissance n'est pas décisive.

Contrairement aux Parnassiens jugés trop descriptifs, les Symbolistes ont pour intention de suggérer ce qu'il y a de plus sensible et de plus secret dans le cœur humain, et ils ressentent le besoin d'un vers qui corresponde mieux à leur projet. Ils puisent aussi leur inspiration dans la légende et le mythe, le rêve et l'allégorie. Ils se réclament de Baudelaire et de ses « correspondances », mais aussi de l'onirisme de Gérard de Nerval et de la musique de Verlaine. Stéphane Mallarmé devient le chef de file du symbolisme. C'est chez lui, rue de Rome, qu'à partir de 1880, se réunissent tous les mardis de nombreux poètes : Émile Verhaeren, Jean Moréas, Rémy de Gourmont, Gustave Kahn, Saint-Pol Roux, Henri de Régnier, Paul Valéry. C'est là que Gustave Kahn commencera à utiliser un vers d'un genre nouveau qu'on nommera « vers libre ». Il ne s'agit pas encore d'une rupture mais d'une évolution que relève Mallarmé dans *Crise de vers* :

Toute la nouveauté s'installe, relativement au vers libre, pas tel que le XVIIe siècle l'attribua à la fable ou l'opéra (ce n'était qu'un agencement, sans la strophe, de mètres divers notoires) mais, nommons-le, comme il sied, « polymorphe » : et envisageons la dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère. Tantôt une euphonie fragmentée selon l'assentiment du lecteur intuitif, avec une ingénue et précieuse justesse M. Moréas ; ou bien un geste, alangui, de songerie, sursautant, de passion, qui scande - M. Viélé-Griffin ; préalablement M. Kahn avec une très savante notation de la valeur tonale des mots. Je ne donne de noms, il en est d'autres typiques, ceux de MM. Charles Morice, Verhaeren, Dujardin, Mockel et tous, que comme preuve à mes dires ; afin qu'on se reporte aux publications.⁵⁾

Selon Michel Murat, plus que le vers libre de Gustave Khan qui n'en comprend pas lui-même le fonctionnement, c'est le vers de Jules Laforgue qui, hormis la présence de la rime, se trouve le plus près du modèle moderniste. Pour Murat, Laforgue ne cherche pas à transgresser ou à détruire, il « oublie » simplement de

compter mais « sur un fond de mémoire ». « Le continuum du discours poétique, écrit-t-il, reste soutenu par la mesure du vers, et presque toujours [...] par la rime, mais il est fragmenté de points d'oubli dont la distribution, en partie aléatoire, donne une idée des mouvements de l'âme. »⁶⁾

Laforgue convertit le système syllabique en un système rythmique qui reste soumis à l'ancienne prosodie, car libre de n'être plus compté en syllabes, le vers ne l'est pas de n'être pas ressenti comme mesure. Laforgue serait donc le premier poète à avoir véritablement réussi à exprimer l'intériorité par la forme libre, ce qui est la raison d'être même du vers libre. Dans ses *Derniers vers*,⁷⁾ comme le commente Marie-Jeanne Durry, dans son livre sur *Laforgue*,⁸⁾ le poète y « accorde » et « désaccorde » sa musique. La première strophe de « Légende » est exemplaire à cet égard :

Armorial d'anémie !
 Psautier d'automne !
 Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie
 À cette hostie si féminine,
 Et si petite toux sèche maligne,
 Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue,
 Sertie en de cendreuseuses toilettes qui sentent déjà l'hiver,
 Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.⁹⁾

Dans cette strophe hétérométrique (vers de 4 à 15 syllabes), l'assonance a remplacé la rime, sans oublier des rimes ou assonances orphelines (-*omme*, -*ue*) et qui le restent. La suite de poèmes, comme d'autres, alterne vers isolés et strophes de 2 à 12 vers.

En ce qui concerne les circonstances entourant la naissance du vers libre, Michel Murat note aussi « l'importance des poètes nés hors de France, ou bien issus d'une double origine et d'une double culture ». ¹⁰⁾ Si l'explication sociologique n'est pas à négliger, elle peine à justifier le geste fondamental d'« instauration » de la « pleine autonomie de la forme » qu'accomplit Guillaume Apollinaire décidant de segmenter en vers libres le conte en prose de *la Maison des morts*. ¹¹⁾

Le vers classique est un vers isométrique qui reproduit toujours la même mesure syllabique. L'alexandrin de douze pieds ou dodécasyllabe en est l'emblématique

représentant. Rompant avec cette mesure syllabique du mètre, le vers libre vise, selon Edouard Dujardin, à restituer une « unité de pensée » ou de « signification », c'est-à-dire une unité rythmique. Il le définit de la façon suivante :

Pour nous résumer, le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en une succession de pieds rythmiques, mais se distingue du vers régulier ou libéré en ce qu'il reste une unité formelle et en ce qu'il n'a aucun égard au nombre de syllabes (outre qu'il s'affranchit d'un certain nombre de règles accessoires) et se distingue du poème en prose en ce qui, comme le vers régulier ou libéré, il est essentiellement un vers.¹²⁾

Le vers libre se caractérise donc formellement par la mise à la ligne. Il prend la forme que lui donne l'émotion ou le sentiment qu'il contient alors que le vers classique les préforme ou les conforme à son moule. Le « vers libéré »¹³⁾ qui se contente de prendre quelques libertés avec la mesure et la rime ne saurait suffire à compenser la rigidité mécanique du vers classique dont l'accusent ses détracteurs surtout après Hugo.

Le vers libre a aussi pour mérite de pouvoir multiplier les combinaisons possibles entre les lignes et les blancs selon des configurations chaque fois nouvelles. C'est de cette possibilité que jouera pleinement Apollinaire en inventant les calligrammes qu'il conçoit lui-même comme un développement du vers libre.

Quant aux *Calligrammes*, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe.¹⁴⁾

Il libère le vers de sa linéarité pour dessiner des images avec des lettres et fait prendre conscience aux lecteurs qui ne les voient plus, de la typographie, de la forme visuelle des lettres, de l'espace de la page. En accord avec le fondement du vers libre, il modèle un nouvel espace personnel où les éléments du langage présentés comme objets prennent la forme que lui donne l'univers subjectif du poète.

La virtuosité et la jouissance avec lesquelles des poètes tels que Blaise Cendrars, s'empareront de la modernité du vers libre, laissaient alors mal augurer du destin du vers et du sonnet.

2. Persistance des formes poétiques régulières

On doit pourtant constater que l'époque où, en brandissant le vers libre, on luttait contre la domination du vers régulier, est aujourd'hui révolue. A la fin du XIX^e siècle, l'affaiblissement des règles de la prosodie classique, de la rime comme du mètre, aurait pu laisser penser qu'il allait disparaître. Force est pourtant de reconnaître que non seulement le vers régulier n'est pas mort mais qu'il est bien vivant, tout comme le sonnet. Alain Bosquet confie que dans l'ensemble des manuscrits qu'il recevait dans les années 80, au moins un quart était écrit en vers réguliers.

Les raisons qui l'expliquent sont diverses ; certaines furent idéologiques, mais toutes s'articulent autour du rôle de la contrainte exercée par les formes fixes. L'Affaire des sonnets que nous allons évoquer ne désigne pas l'échange de sonnets qui eut lieu au XVII^e siècle et auquel donna lieu la cabale contre la *Phèdre* de Racine, entre les ennemis et les amis du poète. Ce qui déclencha cette seconde affaire fut la critique élogieuse faite par Aragon d'un recueil de poèmes d'Eugène Guillevic paru en 1954, intitulé *Trente et un sonnets*.¹⁵⁾ Ce recueil est l'aboutissement d'un débat orchestré par Aragon sur la « poésie nationale ». En défendant le vers et le sonnet français, Aragon prônait dans ces années 1953-1954 « la liquidation de l'individualisme formel en poésie »,¹⁶⁾ dans la continuité d'une tradition récemment restaurée par la poésie de Résistance, moins d'ailleurs contre l'invasion de la culture « cosmopolite » venue des États-Unis, que dans la lignée des théories jdanoviennes du réalisme socialiste soviétique.¹⁷⁾

Aragon considère ce recueil comme l'événement poétique de l'année et voit dans le sonnet une machine à penser adéquate à un contenu national. La même année, Francis Ponge fait référence dans *Pour un Malherbe*¹⁸⁾ à ce qu'il appelle l'Affaire des sonnets. Il y voit la preuve menaçante du triomphe des conceptions totalitaires d'Aragon en matière de poésie et de culture. Ponge, en opposition à Aragon, va se servir de cette occasion pour développer un art poétique fait d'expérimentation sur la forme.

Il a été beaucoup reproché à Guillevic, inscrit alors au Parti Communiste Français, d'avoir abandonné le vers libre de ses premiers recueils pour soutenir la « poésie nationale » d'Aragon. Dans certains poèmes, son engagement y est évident :

[...]

En Union Soviétique, en Chine, ailleurs encore,
Le peuple a mis la main sur les choses ; l'aurore
De ce temps-là du communisme où vous vivrez
Fait bouger l'horizon. Pourquoi ne pas le dire,
Notre plus doux espoir ? [...] ¹⁹⁾

Parmi les *Trente et un sonnets*, il en est d'autres plus intimistes qui expliquent sans doute pourquoi Guillevic qui n'aimait pas ce recueil, ne l'a toutefois jamais renié notamment parce qu'il considérait qu'il y était resté fidèle à sa poétique.

Enfin, les critiques, s'ils étaient aussi perspicaces qu'ils sont malveillants, auraient pu constater que la plupart de mes poèmes en vers libres sont dans l'esprit du sonnet. Cette forme ramassée de mes poèmes, ce dépouillement dont on a beaucoup parlé, cette division en quasi-strophes, ce jeu dialectique entre elles et cette façon du poème de se briser sur un vers qui à la fois le détruit, le résume et le pose là comme un objet fin et qui maintenant peut servir d'outil ; tout cela ne rappelle-t-il pas le sonnet ? ²⁰⁾

Guillevic y est aussi fidèle à sa recherche d'un réalisme en poésie, qu'il n'est pas indispensable de nommer socialiste et qui a trouvé un grand développement dans la poésie contemporaine soucieuse de nous faire « habiter en poète » ²¹⁾ dans ce monde.

Restons au ras des fleurs, des herbes, des prairies.
Regardons-les vraiment. Pour la première fois
Peut-être, voyons-les. Oublions le pourquoi
Dont la terre est frappée au nom des fées.

[...]

Restons au ras des fleurs. Restons auprès des hommes.

Ce n'est pas un espoir que d'espérer mourir.²²⁾

Toute cette polémique autour du vers régulier et du sonnet ne se justifie pas uniquement par des visées politiques ou des facteurs conjoncturels. Depuis la seconde Affaire des sonnets, de nombreux poètes parmi les plus importants refusent d'abandonner le vers.

Ainsi Jacques Réda (né en 1929), se fait lui le défenseur du vers français avec *La Lettre sur l'univers et autres discours en vers français*²³⁾ et a récidivé depuis avec *L'Incorrigible*,²⁴⁾ *La Course*²⁵⁾ et plus récemment avec un recueil en forme de manifeste : *L'adoption du système métrique*.²⁶⁾ Dans un des premiers poèmes du recueil, intitulé « Caténaire 3 », le poète s'interroge lui-même sur ce qui le motive :

[...]

Je me demande alors pourquoi j'écris des vers
 Dans la marge de ce poème où l'univers
 Me bouscule à travers sa pure prosodie
 Et découvre à foison des rimes – à colza,
 Bœuf, pylône, aqueduc, buse ; mais je dédie
 Ce sonnet au démon qui m'alphabétisa
 Pour sa gloire.²⁷⁾

Il s'est aussi entretenu de ce sujet dans une interview, avouant « Je ne sais pas pour quelle raison j'écris tantôt en prose tantôt en vers, mais jamais entre les deux, dans le vers libre, que j'appellerais plus volontiers le *vers vague*. »²⁸⁾ Il a souvent abordé cette question du vers et du sonnet peut-être par besoin de se justifier aux yeux d'une critique éblouie par les feux du modernisme, ou bien encore pour en promouvoir l'irremplaçable valeur.

Avant d'examiner les divers arguments avancés par Réda et d'autres pour répondre aux interrogations d'éventuels détracteurs des formes fixes, un regard jeté sur l'œuvre de William Cliff ouvrira notre horizon sur la Belgique et la poésie versifiée autobiographique. Même si Jacques Réda nous décrit le spectacle de ses errances géographiques, nous apprenons peu de sa vie privée. Au contraire, William Cliff, né en 1940, est l'auteur d'une *Autobiographie*²⁹⁾ et le titre de ce recueil de cent sonnets qui vont jusqu'à 30 ans ne laisse aucun doute sur son entreprise.

je suis né à Gembloux en mil neuf cent quarante
 mon père était dentiste et je l'ai déjà dit
 ma mère eut neuf enfants et je l'ai dit aussi
 pourquoi faut-il que je revienne à cette enfance ?
 [...] ³⁰⁾

Aujourd'hui c'est plutôt en dizains que William Cliff raconte ses voyages, son expérience du monde des hommes, et en dizains qu'il formule son art poétique :

tous les matins je peux faire un dizain
 afin de rendre compte de la course
 que fait mon temps dans le cours incertain
 d'une vie incertaine qui s'émousse
 je peux voir les nuages qui se poussent
 dans le ciel à travers la tabatière
 et essayer de mettre la matière
 du temps qui passe dans mon écriture
 tant qu'à la fin à force de le faire
 ce mien temps deviendra littérature
 parce que la procession de la vie
 humaine a besoin d'être retracée
 de façon assez hautaine l'envie
 m'est venue de repasser le fossé
 qui nous sépare des vagues chassées
 derrière nous par la fuite du temps
 et saisissant la plume je me tends
 pour marquer la cadence de son cours
 au rythme lent et solennel que rend
 ce moule court où j'ai pris mon séjour ³¹⁾

Terminons enfin avec Jacques Roubaud qui nous permettra de faire le lien avec le groupe OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), un groupe d'expérimentation sur

le rôle des contraintes poétiques, dont Raymond Queneau fut l'un des fondateurs et où l'on retrouvera plus tard Georges Pérec.

Jacques Roubaud pratique le « sonnet walking », ³²⁾ titre d'une section d'un récent recueil des poèmes écrits de 2000 à 2003. Lui aussi utilise le sonnet pour raconter ses incessants voyages tout autour de la terre où il compose ses poèmes en marchant. J'aurais aimé vous faire découvrir celui qui évoque le Jardin des Plantes de Nantes, où j'ai tant de souvenirs, mais en hommage au Japon, je vous livre de Roubaud les « Réflexions on Mt Fuji »

Chaque fois que dans le *Shinkansen* je passe
Le point d'où je devrais le voir, le Fuji
Se dérobe. Longtemps j'ai cru que surgit
De la pluie ou brume et la pollution crasse

Il daignerait, pour moi, lecteur du *Genji*,
Moi, du *Manyôshu*, si chargé de sa grâce,
Il daignerait, dis-je, dévoiler sa face
Chère aux poètes, son ice-cream cône blanc pur. J'y

Crus. Aujourd'hui, hélas (oh ! Cela me coûte
De l'avouer, mais je vous dois, âpre, toute
La vérité) je soupçonne que le grand

Fuji n'existe pas, ou plus ; qu'il s'est peut-être
Volcan inverse, renfoui en terre tant
Ce monde l'a blessé qu'il ne veut plus connaître

Shinkansen, 3 octobre 2000

Ces sonnets sont de forme traditionnelle avec quatorze vers distribués en deux quatrains et deux tercets réglés par une combinatoire de rimes.

Jacques Roubaud est aussi l'auteur d'une anthologie sur le sonnet ³³⁾ qui ne devrait constituer qu'une partie d'une entreprise monumentale à venir. Pour lui, le sonnet a non seulement engendré de multiples formes mais reste un moment capital de la poésie occidentale. Il explique que dès le début de son histoire en Italie, il a été

impossible de le maintenir dans sa forme canonique. Certains sonnets italiens ont beaucoup plus de quatorze vers et certains en ont même cent. Presque aucune des règles que l'on peut tenter de donner n'a de validité universelle. Roubaud a recherché partout la manière dont on a acclimaté le sonnet, parce qu'il y voit un « terrain d'expérimentation » où quelque chose a lieu qui touche à la poésie même. Depuis la fin du XIX^e siècle, l'affaiblissement des règles de la prosodie classique, de la rime comme du mètre, a constitué un défi pour ceux qui voulaient continuer à utiliser la forme du sonnet.

3. La contrainte comme école de liberté

Il y a des centaines de contraintes : des contraintes graphiques, des contraintes portant sur la lettre comme le lipogramme,³⁴⁾ des contraintes syntaxiques, sémantiques, phonétiques, etc. Bref, il y a des milliers de procédés, d'exercices de style, de constructions préétablies tel le sonnet ou la règle des trois unités dans la tragédie, qui sont repris, détournés ou (ré)inventés, notamment par l'Oulipo.

Alors que tout les poussait à s'affranchir du joug de la tradition, rejetant la liberté du vers nouvellement conquise, des poètes ont préféré se soumettre à la règle. Pour beaucoup, ce qui représentait le plus de richesse dans le vers et dans le sonnet, c'était précisément le jeu de la contrainte : les enjambements, les jeux de tension que la métrique peut opérer contre la syntaxe. Les poètes occidentaux ont découvert ce dont les artistes orientaux n'ont jamais douté : la liberté se découvre dans la soumission aux lois comme l'avoue Jacques Roubaud : « Les prétendues contraintes du système métrique fondent sa liberté. Au vrai, c'est lui qui nous adopte, quand on a perçu le rythme en acte dans la représentation verbale qu'il en fournit. »³⁵⁾

Cette soumission procure de nombreux avantages à ceux qui acceptent de s'y soumettre. L'un des premiers et des principaux bénéficiaires est que la contrainte, exercée par les règles édictées par la tradition ou librement fixées par le poète lui-même, suscite l'inspiration que les poètes contemporains sont rares à croire d'origine divine. Soumission à Dieu ou à la forme, l'important demeure dans l'ouverture à plus grand et plus fort que soi.

L'inspiration, si l'on veut persister, comme Raymond Queneau, à utiliser ce vocable, n'est pas un esclavage, mais une dynamique. Elle est, dans une large mesure, domesticable et l'écrivain lui-même doit en saisir les rênes. Un

écrivain véritable est un inspiré de profession. L'instrument déterminant de cette compétence, l'écrivain oulipien le trouve dans ce qu'il nomme « la contrainte ». ³⁶⁾

Une autre qualité de la règle, c'est qu'elle sert à mesurer, comme son nom l'indique, et à éviter la démesure, ce qu'exprime joliment Jacques Réda dans un entretien : « Le vers est une règle qui ne garantit certes pas la qualité propre de ce qu'il mesure (fêtu de paille, fil d'or, brin de ficelle), mais c'est le seul outil de précision dont dispose en poésie l'outil mental qui le manie, et c'est le seul garde-fou. » ³⁷⁾

L'utilisation de la contrainte permet de recentrer l'écriture aussi bien que la lecture sur le travail d'artisanat que nécessite la composition d'un texte. La poésie est un geste qui réclame des outils pour former la matière du signifié et du signifiant visuel et sonore. Comme tout travail, elle réclame d'être non pas concentrée mais centrée, c'est-à-dire libre de soi, au moins momentanément, tel est en tout cas ce que l'on peut entendre par l'expression « garde-fou » utilisée par Réda et que Roubaud exprime en un magnifique aphorisme : « la loi de compter maîtrise le horla », le mental. L'obéissance pleinement consentie à la règle remplace l'esclavage inconsciemment subi de l'inconscient auquel s'étaient livrés les surréalistes.

Le vers est aussi un instrument de mesure qui est commun à une culture et il joue le rôle essentiel de garant d'une familiarité entre poète et lecteur. Le lecteur même occasionnel de poésie a suffisamment intégré cette mesure au cours de son apprentissage scolaire de la langue et de la littérature pour y être sensible et pour que le poème crée en lui cette attente d'un partage de règles communes. En lisant des sonnets, il participe à une aventure collective européenne sinon humaine et goûte à une communauté culturelle.

Le danger de la règle bien sûr, c'est sa rigidité, le caractère dogmatique qu'elle est encline à prendre dans les mains des censeurs, des critiques et des professeurs. Révée par Jacques Roubaud, elle devient cependant le chemin d'une certaine volupté au terme d'un processus qu'il n'est pas vain de rapprocher de l'ascèse mystique puisque c'est le poète lui-même qui l'évoque :

Nos mètres n'ont ainsi rien de commun avec l'étalon en platine du pavillon de Breteuil. Ils se révèlent au contraire d'une élasticité qui se dérobe à la cadence du battement fixe, dont toutefois ils profitent pour s'ébattre avec le

concours essentiel de l'e muet. Toujours incluse dans le décompte des syllabes (condamnons le vers mâché qui l'exclut), cette valeur irrationnelle y introduit des sortes de syncopes qui font le rythme et, pour ainsi dire, le swing de notre vers. On n'y entendrait que prose mesurée sans le timbre attentionné de la rime (des vers réguliers privés de rimes attristent comme des orphelins). Vis-à-vis de ce qu'on appelle assez vaguement poésie, le vers régulier ne possède aucun privilège sur les autres types de vers. Ce qui le recommande est le caractère anonyme et collectif de sa lente élaboration. Il participe ainsi du commerce humain dans ses pratiques les plus soutenues, qu'il s'agisse de transmettre un savoir, livrer une confiance, s'adonner à un jeu ou à une volupté. Il est le corps d'une volupté qu'on partage avec le langage, première et peut-être suffisante manifestation de la poésie en tant que passage d'une réalité dans des mots. Il faut donc appliquer à cette volupté une exigence de moraliste, dans une insouciance à l'égard des véritables coercitions (notions d'*œuvre* et d'*auteur*, mystiques, théories).³⁸⁾

Il nous semble pour toutes ces raisons que le recours délibéré au vers régulier et aux diverses formes de contrainte manifeste un changement profond dans la manière dont les poètes francophones et leurs lecteurs conçoivent la liberté. La libération tant sociale que personnelle ne se rêve plus dans la destruction de toutes limites mais au contraire dans l'acceptation consciente et courageuse de la réalité. Notre expérience du temps et de l'espace, de la finitude cède parfois mystérieusement dans l'instant, et la forme définie du poème nous ouvre alors à l'informe et à l'infini.

¹⁾ Arthur RIMBAUD, « Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871 », « Correspondance », *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976.

²⁾ Stéphane MALLARMÉ, « Divagations », *Œuvres poétiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1973.

³⁾ Stéphane MALLARMÉ, « Correspondance à Léo d'Orfer », II, p. 266.

⁴⁾ Michel MURAT, *Le Vers libre*, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, 336 p.

⁵⁾ Stéphane MALLARMÉ, *Crise de vers*, Site Mallarmé-net, URL : <http://www>.

mallarme.net/site/Mallarme/CriseDeVers, consulté le 20 11 2008.

⁶⁾ Ibid, p. 82.

⁷⁾ Jules LAFORGUE, *Poésies complètes 2*, éd. présentée, établie et annotée par Pascal Pia, Gallimard, 1991, p.286 et sv.

⁸⁾ Marie-Jeanne DURRY, *Laforgue*, Seghers, 1952.

⁹⁾ Jules LAFORGUE, *Op. cit.*, p. 319.

¹⁰⁾ Ibid., p. 68.

¹¹⁾ Guillaume APOLLINAIRE, *La Maison des Morts dans « Alcools »*, Œuvres poétiques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956.

Entre 1907 et 1913, le conte « L'Obituaire » est devenu le poème « La Maison des morts », par simple découpe de la prose en « vers libres » : exemple extrême d'auto-réécriture, où le même énoncé (à très peu près), transformé typographiquement, produit un texte à la fois identique et autre ; ce qui pose avec acuité le problème de la « forme-sens ».

¹²⁾ Edouard DUJARDIN, *Les Premiers Poètes du vers libre*, Mercure de France, 1922, p. 23.

¹³⁾ Le vers libéré est un vers essentiellement régulier mais qui permet, (selon W. T. Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Bibl. française et romane publiée par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Strasbourg, 1965, p. 208.) : a) un compte de syllabes plus mobiles grâce à la variabilité de l'apocope b) la violation des règles de l'hiatus c) la mobilité ou la suppression de la césure d) l'enjambement e) de nouveaux vers, p. ex. impairs f) la libération de la quantité de la rime et la libération de l'alternance g) la possibilité de remplacer la rime par l'assonance.

¹⁴⁾ Guillaume APOLLINAIRE, « Lettre à André Billy », *Correspondance*, Gallimard, 1918.

¹⁵⁾ Eugène GUILLEVIC, *Trente et un sonnets*, Gallimard, 1954.

¹⁶⁾ Louis ARAGON, « Journal d'une poésie nationale », *Lettres françaises*, Lyon, Henneuse, 1954.

¹⁷⁾ Andreï Aleksandrovitch JDANOV, bolchevik, théoricien du réalisme socialiste. Il fut ainsi l'instigateur du jdanovisme artistique, encadrant et contrôlant les productions artistiques soviétiques de 1946 à 1953.

-
- ¹⁸⁾ Louis ARAGON, *Pour un Malherbe*, Gallimard, 1965.
- ¹⁹⁾ Eugène GUILLEVIC, « Aux hommes de plus tard » VI, *Op.cit.*
- ²⁰⁾ Eugène GUILLEVIC, *Nouvelle critique, Revue du marxisme militant*, n°68, sept.-oct. 1955, p. 127.
- ²¹⁾ Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995, p.279
- ²²⁾ Eugène GUILLEVIC, *Trente et un sonnets*, « Sonnet sans titre daté du 14/5/54 », *Op.cit.*
- ²³⁾ Jacques REDA, *Lettres sur l'univers et autres discours en vers français*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1991.
- ²⁴⁾ Jacques REDA, *L'Incorrigible*, Gallimard, coll. Blanche, 1995.
- ²⁵⁾ Jacques REDA, *La Course : nouvelles poésies itinérantes et familières (1993-1998)*, Paris, Gallimard, 1999.
- ²⁶⁾ Jacques REDA, *L'adoption du système métrique*, Gallimard, 2004.
- ²⁷⁾ *Ibid.*, p. 22.
- ²⁸⁾ Jacques REDA, *Libération*, 15.6.95.
- ²⁹⁾ William CLIFF, *Autobiographie*, Ed. La Différence, 1993.
- ³⁰⁾ *Ibid.*, p. 17.
- ³¹⁾ William CLIFF, *Écriture de soi. Secrets et réticences*, L'Harmattan, 2002.
- ³²⁾ Jacques ROUBAUD, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage, 2000-2003*, Gallimard, 2004.
- ³³⁾ Jacques ROUBAUD, *Soleil du soleil : le sonnet de Marot à Malherbe*, POL, 1990.
- ³⁴⁾ Œuvre littéraire dans laquelle on s'impose de ne pas faire entrer une ou plusieurs lettres de l'alphabet. « Un lipogramme ne se remarque pas, à tel point que la plupart du temps l'omission est annoncée dès le titre » OULIPO, *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973, p. 91.
- ³⁵⁾ Jacques REDA, *L'adoption du système métrique, Op. cit.*, p. 186.
- ³⁶⁾ Paul FOURNEL et Jacques JOUET, « L'écrivain oulipien », *Magazine littéraire*, n° 245, Septembre 1987.
- ³⁷⁾ Jacques REDA, *Libération*, du 15.6.95.
- ³⁸⁾ Jacques REDA, *L'adoption du système métrique, Op. cit.*, p. 186.