

RENÉ ETIEMBLE

Paris

### L'IMPOSTURE DU VERS LIBRE

«Le complémentarisme est en peinture une nécessité absolue, tout comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique». Tel fut, en 1910, le sixième point du manifeste futuriste. La même légèreté qui devait conduire au fascisme Marinetti en même temps qu'à l'académisme, l'incitait alors aux outrances d'allure révolutionnaire. Quel rapport, je me, je vous le demande, entre la polyphonie, c'est-à-dire l'harmonieuse combinaison et convergence de plusieurs voix, de plusieurs instruments, et l'abandon au laisser-aller du prétendu «vers-librisme»? N'empêche que, depuis maintenant quatre-vingts ans, quiconque met en cause le bien-fondé de ce cercle carré, le vers libre, est assuré de passer pour Homais, ou béotien. Au siècle des dégoulinages, du gribouillage baptisé calligraphie, du bruitisme, le vers libre concourt en effet à la veulerie générale, à l'abaissement auquel se rue notre civilisation.

Par vers libre, je n'entends pas ici, et du reste Marinetti n'entend pas lui non plus, ce que les historiens de la littérature appellent souvent le «vers libre», celui de La Fontaine, libre tout au plus de comporter le nombre de syllabes qui convient au poète:

Ainsi, bien que je l'admire,  
Je m'en tairai, puisqu'il n'est pas permis  
De louer ses amis.

(*Les Merveilles de Vaux*)

Un vers de dix syllabes est encadré entre un de sept, et un autre de six.

Je ne parlerai pas non plus de ceux qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, proposaient d'en finir avec les vers rimés: de Longue, par exemple, dans ses *Raisonnements hasardés sur la poésie française*, 1737, ou de composer des vers de longueur capricieuse mais soumis à la «mesure» (Prévost en parle dans *Le Pour et Contre*), comme afin de justifier la *Lettre à l'Académie française*, très dure pour la rime. Comme si la poésie naissait spontanément et que la versification en fût la seule ennemie<sup>1</sup>! Je ne suis

---

<sup>1</sup> Sur cette question voir: S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959, pp. 19-22. Nizet.

pas de ceux qui, par un excès contraire, s'imaginent que les rimes et les rythmes constituent l'essentiel du poème. La plupart des prétendus poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle me sont autant de rimailleurs: je leur ai dit leur fait<sup>2</sup>, et ne m'en dédis point.

Mais, enclin que je suis à professer que la technique (et la plus correcte, et la plus habile) à soi seule jamais ne créera le poème, je ne le suis pas moins à contester l'arrogance de ceux qui tiennent que, pour faire un poème, il suffit de jeter par-dessus bord tout ce qui, depuis qu'il existe une langue française, peu à peu constitua un art des vers.

Suzanne Bernard soutient que, dès le milieu de 1886, la poésie dispose en France de trois registres divers: le vers régulier (de Mallarmé), le poème en prose «musicale, rythmée et assonancée», le vers libre, enfin, «ce fragment le plus court possible figurant un arrêt de la voix et un arrêt du sens» — pour reprendre la définition qu'en proposa Gustave Kahn. Quand je dis «Morbleu!» ou «Il pleut» ou «Salut les copains!», je fais coïncider un arrêt de la voix et un arrêt du sens. D'après celui qui en est le théoricien vénéré, je viens donc de composer trois vers libres.

Le même Gustave Kahn, qui avoue que la notion de symbolisme est bien la plus confuse de celles qui composent le *b.a. ba* de l'histoire littéraire, prétend qu'en revanche le «vers-librisme est quelque chose de très tranché».

Le plus piquant est qu'on se bat, qu'on se crêpe le chignon pour obtenir devant la postérité l'honneur douteux d'avoir donné le jour au monstre. «Gustave Kahn semble avoir adopté le premier le vers libre, du moins de façon volontaire, dans ses *Palais nomades* publiés en 1887»; encore: «Le vers de Kahn révolutionne complètement l'ancienne prosodie», écrit Albert Dreyfus. Kahn lui-même: «Le créateur du vers libre n'est pas Gregh, puisque c'est moi». On sait qu'une Marie Kryzinska se plaignait de Kahn et revendiquait la maternité du vers libre pour divers textes publiés dès 1882 et 1883 dans *Le Chat noir*, *La Vie moderne*. Le 4 novembre 1882, *Le Chat noir* publiait une *Symphonie en gris*, telle qu'on en avait lu tout au long du siècle deux cents de même force:

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi, qui semble  
tristement rêver.  
Les arbres, sans mouvement, mettent dans le lointain une  
dentelle grise.  
Sur de ciel qui semble tristement rêver, plus d'ardentes  
lueurs.

Huit ans plus tard, quand elle rassembla ces mêmes lignes dans les *Rythmes pittoresques*, voici l'apparence typographique qu'elle jugea opportun de leur donner, afin de les mettre au mauvais goût du jour:

Plus d'ardentes lueurs sur le ciel alourdi,  
Qui semble tristement rêver.  
Les arbres, sans mouvement,

<sup>2</sup> *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, t. 3, pp. 817-830.

Mettent dans le loin une dentelle grise.  
 Sur le ciel qui semble tristement rêver,  
 Plus d'ardentes lueurs.

L'imposture est patente : pour prétendre à la maternité du vers libre, cette poétesse de deux sous découpe sa prose de 1882 en «allant à la ligne après chaque membre de phrase», comme dit Suzanne Bernard<sup>3</sup>. Fabriquer un vers libre, ce serait donc «aller à la ligne après chaque membre de phrase». Cela précisément que je répète depuis trente ans, au scandale à peu près général.

Nous ne sommes pas au bout de notre émerveillement. En dépit des arguties rivales de Kahn et de Kryzinska, et quoi qu'aient pu prétendre Dujardin, qui se prenait pour le père du joli monstre, ou Stuart Merrill, selon qui Ephraïm Mikhaël, dès 1884, formulait au Luxembourg une théorie du vers libre et récitait quelques oeuvres pour illustrer sa poétique, l'histoire littéraire a ses raisons de penser que tout ce tintamarre se déchaîna après que *La Vogue* eut publié, le 29 mai 1886, un texte de Rimbaud intitulé *Marine*; après quoi ce fut *Mouvement*, dans le même périodique, le 21 juin. Or, ouvrez l'édition de Rimbaud par Jules Mouquet et Rolland de Renévillle dans «La Pléiade» (tirage de 1954, p. 739): «*Mouvement* est un poème en prose comme *Marine*. Il a été néanmoins classé parmi les *Poésies* dans les éditions de 1912, 1914 et 1922». Suzanne Bernard, en curieuse revanche: «*Marine* et *Mouvement*, qui sont incontestablement des vers libres»<sup>4</sup>. Que deux des plus probes parmi les connaisseurs de Rimbaud, Suzanne Bernard et Jules Mouquet, ne puissent tomber d'accord sur la nature de ces deux textes entre tous importants pour la genèse du vers-librisme, c'est la preuve, ou je ne sais pas le sens des mots, qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle on en est encore, et chez les plus qualifiés, à ne pas savoir de la prose distinguer le vers libre.

Je ne me laisserai donc point abuser par les propos hasardeux qui saluaient en cette prose, en ce vers libre, une «conquête morale» (Vielé-Griffin, 1899), une «invention capitale» (Tancredi de Visan, 1904), un «coup de génie» (Apollinaire, 1908). C'est en vain que, pour lui conférer ses lettres de noblesse roturière, on tirera le vers-librisme du côté de la chanson populaire (Jean de Cours, Albert Thibaudet, dix autres). C'est Robert de Souza sans le savoir qui avait raison, quand il écrit à la gloire du monstre: «Il n'y a pas de *vers libre*. Bien mieux, il n'y en a jamais eu et il n'y en aura jamais». Comme tant d'autres alors il suggérait que, bien loin de n'avoir point de lois, le vers libre en avait beaucoup plus, mais plus justes, plus subtiles, plus sublimes que celles qui régissent les vers réguliers. Selon Albert Dreyfus, le vers libre «obéit à des lois bien plus rigoureuses que le vers régulier». Bien. Lesquelles?

Selon Hatzfeld et Darmesteter, le français distingue: le vers métrique, mesuré selon la quantité; le vers syllabique, mesuré suivant le nombre des syllabes; le vers

<sup>3</sup> Bernard, *op. cit.*, p. 372.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 399.

rimé, vers syllabique dont la finale rime; le vers blanc, vers syllabique non rimé; le vers libre, de mesures inégales, et les vers faux, ceux qui pèchent contre les règles de la prosodie, de la versification.

Or, dans les cercles symbolistes, le mot «vers libre» a si peu de sens que Verlaine l'emploie en 1896 (*dédicace à Madame J...*) pour désigner ceux d'un sonnet bâclé, vulgaire, rimé régulièrement: *abba, abba, ccd, eed*, mais dont le premier quatrain comporte des vers de 11, 14, 12 et de nouveau 14 syllabes cependant que le premier vers du second quatrain est un décasyllabe; les dix autres vers étant des alexandrins:

#### A MADAME J...

##### En vers libres

Je vous ai promis mon sonnet pour ce soir.  
En revanche vous m'avez promis une récompense  
Certes imméritée, et voici que j'y pense.  
Et depuis lors je vis dans un si doux et vague espoir.

Mais que pour moi l'avenir serait noir  
Si, pendant que je rêve à la bonne bombance  
Espérée et promise... Et voici que je panse  
La blessure que me ferait de ne pas voir

De mes yeux presque en pleurs dans cette incertitude  
Vos yeux sourire avec plus de mansuétude  
Que de coutume envers l'oeuvre et, de plus, l'auteur.

Et j'ai fait ces vers-ci qu'il fallait que je fisse,  
Ne vous faisant d'ailleurs pas d'autre sacrifice  
Que de vous plaire un peu, bien qu'un peu radoteur.

Ce vers libre-là, c'est tout bonnement le vers libre de La Fontaine, quand celui de La Fontaine n'est pas fameux, c'est-à-dire quand le changement de rythme n'est pas justifié par le sens. Telle n'était pas la «pensée» des vers-libristes, pour qui le vers nouveau permettait de mettre en évidence ce que Rimbaud appelait des «rythmes instinctifs», Vielé-Griffin des «rythmes personnels», Mallarmé des «rythmes essentiels», Tancrède de Visan, qu'on appelait aussi Tancrède Machin, des «rythmes polymorphes», et Souza «une loi organique interne». Il est vrai qu'après et «malgré de longues études musicales», Tancrède Machin s'avoue «incapable de jouer sans faute la symphonie» qu'il a dans «l'âme»; qu'Albert Dreyfus, féru de vers-librisme, confesse en 1907 que «des poètes incapables d'écrire un vers régulier ont cru avoir trouvé dans le vers libre un moyen de cacher leur impuissance, leur gaucherie»<sup>5</sup>; que Verlaine aurait «bien des objections à faire sur le vers libre», cet impertinent qui court «de guilledou» et fait «des galipètes». (Poète par nature autant que de métier, Verlaine savait et déclarait en 1888, en pleine euphorie vers-libriste,

<sup>5</sup> A. Dreyfus, *Vers et prose*, mars-mai, pp. 117-118.

que notre langue, «peu accentuée, ne saurait admettre le vers blanc» et qu'il n'existe «pas de vers français sans rime ou assonance»). Après avoir tâté de la nouveauté, Jean Moréas ne tardera pas à en découvrir la «vanité».

Quand on a considéré chacun des éléments qui concourent à former le vers français traditionnel: compte des syllabes, assonance, rythme, rime, césures, accord du sens et du son, etc., on est contraint de conclure que c'est par le rythme, et lui seul, que le vers libre entend se distinguer. Quand on aura pour la millième fois répété que les vers-libristes se moquent de la rime, de la césure, du compte des syllabes, de l'assonance, de la rime, des interdits — sages ou fols — relatifs à l'hiatus, on n'aura pas encore tiré au clair ce fameux rythme sans second, et sans premier. Libre à Jean de Cours quelque part d'affirmer, avec autant de naïveté que d'assurance: l'iambe «dessine dans les éléments du vers l'agitation et le trouble», alors que l'anapeste «exprime l'amour grave, presque le regret d'amour». Car libre alors à moi de lui répliquer que, si dans ce vers de Paul Valéry:

U U — U — U U —  
Et mon coeur | n'était | que vos pas

les deux anapestes encadrant un iambe expriment en effet le sentiment de l'amour (mais non point parce que ce sont anapestes; parce que le sens des mots nous impose ce sentiment):

U — U — U UU —  
Hélas! | ô ro|ses, toute lyre

autre vers du même poète a beau commencer par deux iambes, il n'évoque nullement l'agitation (parce que ni l'interjection, ni l'apostrophe du mètre iambyque ne portent l'idée d'une agitation).

Je m'évertue à choisir les exemples qui me servent? Référons-nous donc au grand ouvrage, à l'ouvrage par excellence qui veut élucider *Le Rythme du vers symboliste*, celui d'Henri Morier<sup>6</sup>.

Par une chance pour nous inespérée il analyse à cet égard les deux poèmes de Rimbaud qui fondent, paraît-il, la nouvelle poétique.

«Plusieurs ont vu dans Rimbaud l'inventeur du vers libre symboliste. Les deux poème *Marine* et *Mouvement*, les premiers en date dans l'histoire du vers libre moderne, si l'on s'en réfère [*sic*] objectivement au moment de leur publication, présentent un réel intérêt. Ils ne démentent pas les principes que nous avons découverts chez Gustave Kahn et Henri de Régnier, ils les annoncent même. Mais ils n'ont pas suffisamment d'étendue, ils n'offrent pas assez de rigueur dans la relation fond — forme pour nous donner des certitudes absolues.

*Marine* commence par deux vers de 7 épiques et se termine par la vision du port sous la clarté brutale d'un vers de 13; voici les fûts de la jetée,

<sup>6</sup> H. Morier, *Le Rythme du vers symboliste*, t. 1-2, Genève 1943; t. 3, 1944. Les Presses Académiques. Voir t. 2, pp. 138-142.

Dont l'angle est <sup>1</sup>héurté | par des <sup>1</sup>tourbillons | de lumière  
 5 ↙ 5 ↙ 3

Le titre prometteur de *Mouvement* déçoit un peu par une ou deux inconséquences, d'autres diraient fantaisies, rimbaldiennes. Ainsi *repos et vertige* forme un 5 contradictoire. Faut-il rompre la mesure en faveur du repos? Ou, prenant prétexte du titre et du rythme général, emporter ce calme dans un tourbillon? — Plusieurs vers frappent cependant par des 5 expressifs:

8 La <sup>//</sup>célérité | de la rampe,  
 5 3

9 L'énorme passa: | de du courant  
 5 ↙ 4

10 Mènent| par les lumiè: | res inouïes  
 2 4 4

7 Et la nouveauté | chimique  
 5 ↙ ?! 2

12 Les voyageurs | entourés | des <sup>//</sup>trombes du val  
 4 3 5 ↙

3 Et du *strom*».  
 3 ↙

Sur ce, M. Morier suppose que Rimbaud, converti par Verlaine aux beautés de l'impair, composa *Marine* et *Mouvement* «vers mai 1873» (date proposée par Berrichon):

«Il est fatal qu'il [Verlaine] ait, au cours de lectures, souligné les beautés d'un vers, les mettant en évidence de la voix et du geste. Que Rimbaud, rendu attentif aux vertus de l'impair, ait remarqué l'envol, mieux, le mouvement du groupe de 5, puis ait songé à le combiner librement à d'autres éléments, rien c'est moins douteux. Si notre hypothèse est juste, *Marine* et *Mouvement* de Rimbaud sont issus du vers libéré de Verlaine [...]».

La grande invention de M. Morier, c'est donc qu'en prosodie française le groupe de 5 (syllabes, sous-entendu) est «dynamique». Exemples:

Et nous allions | ensemble  
 4 2

Dans le vent amer  
 5 ↙

ou bien:

Le vent touche les beaux fruits qui oscillent  
 Et heurtent leurs tièdes ors pâles  
 Et tremblent encor  
 5 ↙

ou ceci:

Au front des Oublis  
 5 ↙

et ceci mieux encore:

En ombres plus pâles  
5 ↙

enfin:

Tes lèvres sont blêmes  
5 ↙

Un souffle du large, c'est dynamique: *dans le vent amer* (cinq syllabes) s'impose; une caresse du vent, c'est dynamique: *et tremblent encor*, 1, 2, 3, 4, 5, nous y sommes; on lève la flamme de la lampe: *au front des oublis*. Qui oserait dire la chose en plus ou moins de ce 5 dynamique? «Une variation légère, le passage d'une tonalité à l'autre», c'est déjà du dynamisme; cela veut le 5 dynamique: *en ombres plus pâles*. Quoi de plus dynamique enfin que des *lèvres blêmes, blêmes* d'avoir bu l'eau morte des fontaines:

Tes lèvres sont blêmes  
5 ↙

De leurs eaux mortes  
4

«Comme on le voit, le 5 dynamique ne démerite pas»<sup>7</sup>. Et voilà pourquoi le Rimbaud de *Marine* et de *Mouvement* construit son vers libre sur des 5 dynamiques!

Oui, voilà tout ce à quoi peut aboutir la volonté maniaque de justifier des vers libres par des éléments qu'un esprit sensé y chercherait en vain, y dût-il user cent existences.

Si doucement paranoïaque-critique, à la manière de Salvador Dali, que me paraisse M. Morier, mais hélas involontairement tel, je dois avouer qu'en quelque rares circonstances il lui arrive de douter. Lorsque par exemple, il nuance d'un [?!] le 5 dynamique de

Et la nouveauté.  
↙ ?!

Ou bien quand il s'inquiète de constater, un peu plus loin, dans *Mouvement*, que le «vers»

Repos et vertige

avec son 5 dynamique pour évoquer le repos, ne colle pas très bien avec la théorie. Mais la foi remue les montagnes, dissipe les doutes.

Homme de peu de foi que je suis, je m'interrogeai sur le vers libre, et ne me tins pour satisfait que le jour où je découvris une loi qui ne fût jamais démentie; jamais. Je me la formulai tout seul voilà trente ans, et la divulguai pour la première fois dans un bref essai sur Rimbaud et Supervielle. Depuis lors, j'en fis état incidemment ici ou là; l'affaire pour moi était entendue. D'autant plus sûrement que trente ans

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 108-112.

de lectures m'avaient confirmé l'hypothèse ancienne, et trouvé des garants insoupçonnables, certes, et de plus insoupçonnés de ceux qui se piquent de vaticiner sur la géniale invention des symbolistes.

Dès 1891, dans *La Plume*, Delaroche, tout entiché qu'il était du vers libre, déclarait qu'on ne l'appelle de la sorte ainsi qu'à tort «puisque tous ses éléments s'ordonnent selon les nécessités logiques, et ne comportent aucun arbitraire». En 1910, C. M. Savarit tentait de préciser les limites de la poésie libre et précisait à cette occasion que chaque élément «s'arrête avec la proposition logique ou avec une partie bien définie de cette proposition»<sup>8</sup>. Quoi de plus probant? Ceci: «c'est l'analyse logique qui détermine les limites du vers moderne [...]. La proposition grammaticale coïncide avec le vers, ou, plus exactement, les membres de chaque proposition sont présentés séparément [...]. Sa longueur comme sa forme rythmique ne dépendent plus que du sens grammatical qu'il contient [...] il est désormais logiquement conçu». Ce texte est d'Albert Mockel. A l'occasion d'un travail sur son compatriote, M. Michel Otten regrette que j'accuse les symbolistes de se «rendre esclaves de l'analyse logique sans même s'en apercevoir» et renvoie son lecteur à mon étude sur *La Poésie: expérience mystique ou plaisir musculaire*<sup>9</sup>. Or je ne dis en cet endroit rien de tel; je me borne à célébrer les mérites de Savarit, qui reconnut que l'analyse logique, telle que nous la pratiquons à l'école, dans les lycées, voilà bien la seule structure de cette prétendue innovation anarchiste, libertaire, instinctive, spontanée, et pourquoi pas mystique. J'ajouterai que j'ai pu vérifier que plus d'un poète du vers libre, quand je le mis en demeure de m'expliquer son découpage, dut reconnaître qu'en effet les groupes de mots commandaient tout, les groupes de mots tels qu'on les distribue pour la version grecque ou le thème latin, pour l'analyse grammaticale des propositions, pour l'analyse logique des phrases complexes.

Voilà pourquoi Rimbaud, qui se targuait d'inventer des «rythmes instinctifs», quand il voulut innover radicalement à cet égard, ne put éviter, lui le bon élève, lui le lauréat du concours général, de découper *Marine* et *Mouvement* selon les exigences mêmes de la grammaire à quoi l'avait formé le collège de Charleville:

Analysons donc *Mouvement*:

Le mouvement de lacet sur la berge des  
chutes du fleur,  
Le gouffre à l'étambot  
La célérité de la rampe  
L'énorme passade du courant,  
Mènent par les lumières inouïes

1<sup>er</sup> groupe du sujet

2<sup>ème</sup> groupe du sujet, juxtaposé

3<sup>ème</sup> groupe du sujet, juxtaposé

4<sup>ème</sup> groupe du sujet, juxtaposé

groupe du verbe avec le premier complément de lieu (ou de moyen)

<sup>8</sup> Delaroche, *Les Annales du symbolisme*, «La Plume» III 1891, p. 19; C. M. Savarit, «*Mercur de France*» 1. XI. 1911. Voir p. 55.

<sup>9</sup> A. Mockel, *Esthétique du symbolisme*; *Propos de littérature* (1894); *Stéphane Mallarmé un héros* (1899); *Textes divers* précédés d'une étude sur A. Mockel, Liège. Voir pp. 129-130, 133.

Et la nouveauté chimique	<i>complément circonstanciel, coordonné</i>
Les voyageurs entourés des trombes du val	<i>groupe du complément d'objet direct</i>
Et du strom	<i>complément, soit de: entourés, soit de: trombes</i>

etc.

Et foin des 5 dynamiques qui expriment l'immobilité!

J'entends l'objection: «Mais le poète peut choisir, dans l'analyse logique, tel ou tel dispositif. Rimbaud pouvait écrire, par exemple:

Le mouvement de lacet  
Sur la berge  
Des chutes du fleuve

Le mouvement de lacet  
Sur la berge  
Des chutes  
Du fleuve

Le mouvement  
De lacet

Il pouvait même écrire:

le  
mouvement  
de  
lacet

et il eût alors réalisé la perfection de l'analyse grammaticale telle du moins qu'on la lui enseignait.

*Marine* illustre à point nommé cette définition

Les chars d'argent et de cuivre	<i>groupe du sujet</i>
Les proues d'acier et d'argent	<i>groupe du sujet juxtaposé</i>
Battent l'écume,	<i>groupe du verbe + complément d'objet</i>
Soulèvent les souches des ronces.	<i>id. juxtaposé</i>
Les courants de la lande,	<i>groupe du sujet</i>
Et les ornières immenses du reflux,	<i>groupe du sujet, coordonné</i>
Filent circulairement vers l'est,	<i>groupe du verbe + adverbe + complément de lieu</i>
Vers les piliers de la forêt,	<i>complément de lieu, juxtaposé</i>
Vers les fûts de la jetée,	<i>complément de lieu, juxtaposé</i>
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière	<i>proposition relative complétant «forêt».</i>

Rien n'empêchait Rimbaud, au gré de sa pensée, d'écrire aussi bien, aussi mal: «Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve, le gouffre à l'étambot, la célérité de la rampe, l'énorme passade du courant, mènent par les lumières inouïes et la nouveauté chimique les voyageurs entourés des trombes du val et du strom». En vain prétendez-vous que cette distribution en prose des vers libres change quoi que ce soit à la qualité, au genre de ces lignes. Il s'agit, comme le pensait Jules Mouquet, de prose tout simplement, de prose qui se veut poétique. Bon élève,

Rimbaud fut victime de l'enseignement qu'il avait reçu. Ses disciples indiscrets plagèrent ce «rythme instinctif» sans même y savoir déceler, sauf deux ou trois esprits moins médiocres, comme Albert Mockel, que le vers libre n'est qu'un exercice naïf et puéril de grammaire.

Vielé-Griffin disait: «nous composons une strophe au mieux de notre talent et la transcrivons typographiquement en alinéas, complémentaires chacun de notre pensée, qui se trouve ainsi analysée pour l'oeil et pour l'oreille»<sup>10</sup>. Mais écoutez Mockel jugeant Vielé-Griffin: «dans les derniers livres de M. Griffin, l'analyse, vers par vers, du discours et des images, est conduite encore plus loin. On en trouve des exemples typiques:

Voici ma pensée:  
 Si la flèche  
 Que mon arc lance aux étoiles  
 Retombe et blesse  
 Ma main qui l'a lancée  
 Vers les étoiles;  
 Et si le cri d'opprobre  
 Que je jette à l'écho des bois  
 — Bavard ou de réponse sobre,  
 Selon ma voix —  
 Se retourne comme une insulte  
 Qui brûle mon coeur en moi;  
 Ainsi tout vieux rêve vers toi,  
 Tout vieil émoi  
 [Qu'un nouveau rire, croit-il, achève]  
 Surgit encore comme un tumulte,  
 Hélène,  
 Et tout vieux rêve  
 Me pèse jour et nuit en honte vaine  
 Comme un remords:  
 Tel l'espoir d'une aube qui jamais ne se lève,  
 Tel que mon jour est las de porter mes jours morts!

Mais en une phrase aussi déchiquetée, il est difficile de faire sentir un rythme de quelque force et d'une allure continue. L'auteur de ce poème y échoue assurément lui-même, — ou plutôt il réalise, en des vers qui sont près de la prose, une sorte de rythme nouveau basé sur le geste»<sup>11</sup>.

Quand ils sont quelque chose, les vers libres ne sont que cela même que condamne Albert Mockel. Je le vérifiai sur des centaines de poèmes, en une dizaine de langues, y compris le chinois contemporain<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Vers libre et tradition*, cité par Jean de Cours, in Vielé-Griffin, pp. 212.

<sup>11</sup> Mockel, *Esthétique du symbolisme*, pp. 143-144.

<sup>12</sup> Ces dernières années, les poètes chinois reviennent au rythme, à la rime et cherchent à élaborer une métrique neuve, conforme à l'esprit de leur langue. Voyez, en appendice, quelques exemples de vers libres.

Le vers libre est donc un bâtard de l'enseignement secondaire et de l'imprimerie : il analyse pour l'oeil, sur la page, ce que l'école nous apprend à dissocier automatiquement, selon l'analyse grammaticale. Si la diffusion des moyens audio-visuels est sujet de grave inquiétude, du moins aura-t-elle pour effet de renvoyer les vers-libristes à leur néant. La poésie redeviendra ce qu'elle doit être avant tout : un art sensible à l'oreille, à la bouche, à l'esprit, au coeur, mais le moins possible à l'oeil. Bientôt, je l'espère, la radio, la télévision, si elles accordent à la poésie son dû, nous guériront enfin du mal que nous firent, que nous font encore les aberrations typographiques du *Coup de dés*, et des épigones de Mallarmé. Les poètes ont précédé les typographes, et sûrement leur survivront.

## APPENDICE

Quelques poèmes en diverses langues  
à l'occasion de chacun  
desquels on pourra vérifier l'hypothèse que je propose

## IN THE RUINS OF NEW YORK

The moon is paler than an actress  
We have beheld her mourning in the brown  
ivy  
Of the dendric bridges, —  
In the brown, broken ivy  
That loves but a span of air.  
The moon is paler than an actress, and  
weeps for you, New York,  
Seeking to see you through the tattered  
bridges,  
Leaning down to catch the sham brass  
Of your sophisticated voice,  
Whose songs are heard no more!

(Thomas Merton)

## DANS LES RUINES DE NEW YORK

La lune est plus pâle qu'une actrice  
Nous avons vu son deuil dans le lierre brun  
Des ponts arborescents, —  
Dans le lierre brun et brisé  
Qui n'aime qu'une arche d'air pur.  
La lune est plus pâle qu'une actrice, et te pleure  
New York;  
Elle cherche à te voir à travers les ponts en  
lambeaux,  
Elle se penche pour entendre le faux timbre  
De ta voix trop raffinée,  
Dont les chants se sont tus!

Traduction d'Alain Bosquet  
(in: *Trente-cinq Jeunes Poètes américains*,  
Paris, Gallimard)

## JOSÉ ANTONIO GALÁN

Nació de las entrañas del pueblo comunero;  
de la semilla humana  
Que sembraron las manos  
del chapeten y del encomendero  
en un surco de sangre.  
Nació de la sustancia de dolor  
que animaba  
la sangre y el espíritu

Il naquit des entrailles du petit peuple;  
de la semence humaine  
que semèrent les mains  
de l'immigré d'Europe, et du chef d'Indiens  
dans un sillon de sang.  
Il naquit de la substance de douleur  
qui animait  
la chair et l'esprit

de unos hombres de América.  
Nació del llanto mismo de esos hombres  
sufridos

(Carlos Castro Saavedra, in: *Antología de la nueva poesía colombiana*, Ed. Espiral, Colombia 1949, p. 177)

Vi skall leva utan tro,  
utan förvissning om den stora meningen,  
utan hopp om belöning och himmelsk  
salighet —  
vi skall göra så gott vi kan,  
vi skall försöka vara uppriktiga, vara  
mänskliga —

Annå är blodet rött,  
ännu är solen varm,  
ännu växer det grönt på jorden —  
Livet är starkt i oss  
och vi vill leva!

(A. Lundkvist)

DE SCHALMEI

[ . . . . . ]  
Op een steen in de zon gezeten  
Bespeelde hij zijn schalmei.

«O, mijn lieve,  
Mijn lustige,  
Laat mij spelen  
In de schaduw van mijn  
Korte rustige vallei  
Laat andren werken,  
Sandalen maken of kerken.  
Wanjka heeft genoeg aan zijn schalmei».

de quelques hommes d'Amérique;  
Il naquit des pleurs mêmes de ces hommes  
endurants

(Traduction française de René Etiemble)

Nous vivrons sans foi,  
sans conviction métaphysique,  
sans l'espoir d'un salaire et d'une béatitude  
céleste —  
nous ferons de notre mieux,  
nous essaierons d'être sincères, d'être humains.

Encore le sang est rouge,  
encore le soleil est chaud,  
encore la terre se couvre de verdure —  
La vie est forte en nous  
et nous voulons vivre!

(Traduction française de Frédéric Durand, dans  
*Le Lyrisme en Suède de 1920 à 1940*  
Paris, Aubier, 1962)

LE PIPEAU

[ . . . . . ]  
Assis sur une pierre au soleil  
Il jouait de son chalumeau.

«O mon gentil,  
Mon gai pipeau,  
Jouons ensemble  
Dans l'ombre de mon  
Petit et paisible vallon.  
Que d'autres travaillent,  
Fassent églises ou sandales.  
A Vania suffit son pipeau».

(Traduction française de Louis J. E. Fessard,  
dans *Jan Slauerhoff (1898-1936). Sa vie —  
Son oeuvre*, Paris, Nizet, 1964)

(La traduction française accuse le caractère verslibriste d'un poème qui, à l'occasion, est rimé dans le texte néerlandais: les quatre derniers vers)

GIROVAGO

In nessuna  
parte  
dì terra  
mi posso  
accasare

A ogni  
nuovo  
clima  
passato  
mi trovo

languente  
che  
una volta  
gli ero  
già stato  
assuefatto

E me ne stacco  
sempre  
straniero

Tornato  
nascondo  
da epoche  
troppo  
vissute

Godere  
un solo  
minuto  
di vita  
iniziale

Cerco  
un paese  
innocente

(G. Ungaretti, da *L'allegria*. Edit. Mondadori)

ОБЛАКО В ШТАНАХ

Помните?  
Вы говорили:  
«Джек Лондон,  
деньги,  
любовь,  
страсть», —  
а я одно видел:  
вы — Джоюконда  
которую надо украсть!

И украли.

Опять влюбленный выйду в игры,  
огнем озаряя бровей загиб.

Что же!

И в доме, который выгорел,  
иногда живут бездомные бродяги!

[. . . . .]

LE NUAGE EN PANTALON

Vous disiez:  
«Jack London,  
l'argent,  
l'amour,  
l'ardeur»  
Vous étiez la Joconde  
que guettaient les voleurs

Amoureux, de nouveau je prendrai part aux jeux,  
l'arcade sourcilière étincelant de feu.

Même après l'incendie, en certaines maisons,  
vivent parfois encore de tristes vagabonds!

[. . . . .]

Эй!  
Господа!  
  
Любители  
святотатств,  
преступлений,  
боев, —  
а самое страшное  
видели —  
лицо мое,  
когда  
я  
абсолютно спокоен?

(Владимир Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 1, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955, pp. 178-179)

Vous!  
Amateurs de crimes,  
  
sacrilèges,  
tueries,  
vous n'avez,  
je parie,  
vu plus affreux abîme  
que mon propre visage  
quand  
je suis  
calme et sage!

(Katia Granoff, *Anthologie de la poésie russe du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1961, p. 501.)

(La version de Katia Granoff, qui traduit en vers français les vers de Maiakovski, met en parfaite évidence l'analyse grammaticale des fragments écrits en «vers libres».)

## SZALBIERSTWO „WIERSZA WOLNEGO”

### STRESZCZENIE

Od 80 lat krytycy stawiają sobie pytanie o naturę tego „wiersza wolnego”, który po zniszczeniu struktury liryki francuskiej wyruszył na podbój całego świata. Trzy książki, w języku francuskim, rościły sobie pretensję do odkrycia praw nowego rytmu, właśnie rytmu „wiersza wolnego”. Po przebadaniu tysięcy „wierszy wolnych” w różnych językach — utwierdziłem się w przekonaniu, że idzie tutaj o coś zupełnie innego, a mianowicie o cięcia systematyczne, acz, że się tak wyrażę, nieświadome, każdego zdania na gramatyczne cząstki odpowiadające grupom słów wyłonionych na mocy analizy gramatycznej lub logicznej. Jeśli jest czymś w ogóle „wiersz wolny” — to jest tylko tym właśnie. Zresztą wystarczyłoby badaczom uważne odczytanie teoretyków symbolizmu, aby sobie oszczędzić 80 lat ryzykownych spekulacji. Poza kilkoma przedstawionymi w rozprawie tekstami jest jeden, Alberta Mockel, który w dobie ostrego przesilenia „wiersza wolnego” formułuje wyraźnie tę samą teorię, do której doprowadziło mnie doświadczenie badawcze. „Wiersz wolny” jest więc — *de facto i de iure* — szalbierstwem. Można by zatem zakończyć cytatem z Audibertiego:

*Le vers libre, libre de n'être pas un vers.*

(Wiersz wolny — wolny jest od tego, by być wierszem).

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*