

NAISSANCE DU VERS LIBRE :
LE SOUFFLE PLUTÔT QUE LA RIME

Maxence Bod – Antoine Joly

Introduction

Il n'est jamais aisé - et souvent maladroit - d'approcher un courant littéraire en étudiant ses caractéristiques formelles, surtout quand celles-ci ne concernent qu'une partie dudit courant ; il arrive généralement que le propos reste alors anecdotique et technique.

Pour éviter cet écueil, nous vous proposons de reconsidérer ensemble la notion de spiritualité à travers la modernité formelle de certains poètes symbolistes.

Si l'on regarde de plus près l'étymologie du terme « spiritualité », on remarque que la racine latine *spiritus* se traduit avant tout par « souffle » et même « vent ». Le sens d'« esprit », « âme » est en réalité un paradigme sémantique issu d'analogies : le vent renvoie à l'air, l'air à l'atmosphère, l'atmosphère à l'humeur, l'humeur à l'émotion, l'émotion au cœur, le cœur à l'âme...

Il n'est pas impossible que certains poètes de cette époque, grands latinistes, (Arthur Rimbaud, Jean Richepin, Jules Laforgue) aient été conscients de cette analogie révélatrice qui met sur le même plan l'âme et le souffle vital. Le bonheur ne semble pouvoir être vécu que dans un élan mystérieux, impalpable et pourtant omniprésent comme l'air.

Or comment chanter une telle connivence, une telle nécessité de trouver une nourriture pour l'âme ? Peut-on se contenter du vers classique appris en classe de rhétorique à travers les hexamètres dactyliques ? Si la libération du vers est annoncée et proclamée par les romantiques et leur tête de file, à savoir Victor Hugo, elle devient quasiment une évidence avec les symbolistes et les décadentistes. Paul Verlaine assouplit le vers en proposant des rimes pauvres de plus en plus fréquentes, ou bien tout simplement assonantes, des césures à l'hémistiche bancales voire absentes, ou des mètres peu communs comme l'endécasyllabe (onze syllabes).

Bien entendu, il n'est pas possible de parler dans ce cas de vers libre ; on parlera tout de même de « vers libéré » dans la mesure où la révolution poétique menée par Victor Hugo a été acceptée et que la distance prise avec le vers classique a été effectuée depuis bien longtemps et de plusieurs manières. Le vers libre en est une des plus remarquables.

Le premier recueil à ne proposer que des poèmes en vers libre est celui de Gustave Kahn, *Palais Nomades*, publié en 1886. L'auteur revendiquera la paternité du vers libre, « formule élastique qui, en affranchissant l'oreille du ronron toujours binaire de

l'ancien vers, et supprimant cette cadence empirique qui semblait rappeler sans cesse à la poésie son origine mnémotechnique, permet à chacun d'écouter la chanson qui est en soi et de la traduire le plus strictement possible¹ ». Néanmoins, Moréas protesta en affirmant que cette invention poétique était de lui, et Marie Krysinska en fit de même en rappelant certains de ses poèmes publiés dans le *Chat Noir* dès 1882. Elle réitérera son écriture dite « libre » dans son recueil des *Rythmes pittoresques*, paru en 1890, et notamment dans « Le hibou ».

Dans ce poème, la poétesse montmartroise (1845-1908) décrit l'agonie d'un oiseau crucifié par un homme. Aucune dualité morale n'est acceptée dans ce poème, puisque le « bourreau » se fait « consolateur » en jouant de la flûte. L'oiseau oublie alors sa douleur, et aspire à s'envoler vers les cieux. Le texte est caractérisé par cet élan rendu impossible par la crucifixion. Le paradoxe est que celui qui a cloué l'oiseau à sa porte lui signifie, par la musique, qu'un « pays meilleur » existe. Ce paradoxe est évidemment traduit par le vers libre, paradoxe formel. En effet, le vers libre se nie lui-même en ne définissant aucun mètre et pourtant s'affiche comme unité versifiée. De plus, le vers libre, de longueur variable et offrant un champ infini de possibilités rythmiques, convient parfaitement à la thématique d'un Idéal lointain vers lequel on répète toujours un élan vain et désespéré.

On trouve également cette écriture chez Jules Laforgue (1860-1887), poète majeur de cette période. C'est pourquoi nous avons choisi de présenter le poème « L'hiver qui vient », tiré du recueil *Dernier vers*.

Ce poème est d'autant plus intéressant que sa forme même illustre la transition du vers classique au vers libre. En effet, au commencement du poème, nous remarquons quelques alexandrins rimés, interrompus par des vers beaucoup plus courts voire laconiques. Puis lentement, l'écriture se libère, se liquéfie, et les rimes en fin de vers ne sont là que pour rappeler les saisons précédentes de la poésie, qui sont autant de « Soleils » passés pris en chasse par « l'Hiver bien connu qui s'amène ». Cet hiver, c'est la saison des décadentistes ; c'est le temps du désespoir et de la remise en cause de l'été, de cette poésie lumineuse ensevelie quelque part. Le vers est ici tordu, toujours variable, jamais certain et souvent capricieux, sans être toutefois gratuit. En effet, Laforgue emploie ici le vers libre à la fin de son poème, alors qu'au début, il usait d'un alexandrin vieilli, atrophie : il souligne ainsi la nécessité de trouver un nouveau souffle dans le vers. Lorsqu'il l'installe dans les derniers vers de son poème, ce souffle est alimenté par un désir d'aller de l'avant, de faire la chasse aux soleils, à cette littérature qu'il faut renouveler à tout prix.

Ce rapport ambigu avec le vers canonique, d'autres poètes sauront le repérer pour en faire un jeu poétique. Dans son « Hymne dans la nuit », poème tiré des *Ballades*

1. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, 1902, Wikisource [en ligne] <http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:Kahn_-_Symbolistes_et_Décadents,_1902.djvu&page=9>

françaises parues en 1896, Paul Fort (1872-1960) fond ensemble l'alexandrin et la prose.

Les huit « paragraphes » du poème sont en effet tous structurés par quatre alexandrins s'enchaînant les uns aux autres. Par ailleurs, ces alexandrins semblent techniquement impeccables : l'hémistiche et les accents sont toujours à leur place, les rimes sont toujours présentes. Elles sont cependant parfois très pauvres, voire réduites à de simples assonances : le poète fait notamment rimer « courses » avec « mousses » et « montagne » avec « étoile ». Ainsi, le choix de la prose peut se justifier dans ce mélange d'application apparente et de négligence en matière de versification : Paul Fort met en valeur l'importance du rythme dans le poème, de la respiration de celui-ci et de la nécessité pour la poésie métrique de s'assouplir. Aussi, en alliant les formes antinomiques du vers et de la prose, Paul Fort veut mettre sur le même plan ce qui ne peut être voisin, et propose ainsi une synesthésie (« écoute ton regard ») traduite par la prose paradoxalement composée de vers. Le poète devient un guide, un être en avant, qui trouve dans la nuit « aux branches invisibles » la vérité de soi, la justesse de l'âme.

Dans ces trois poèmes, nous avons souligné l'omniprésence du souffle dans l'écriture poétique. Celui-ci traduit le désir sans fin de l'âme d'atteindre un bonheur inaccessible, cependant toujours évoqué. Il est évident que cette revendication d'un monde meilleur, appartenant à l'ordre spirituel et métaphysique du monde, s'oppose au matérialisme et au positivisme, et s'inscrit ainsi pleinement dans le courant symboliste, faisant du thème du vers libre et de la prose dans la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle un point des plus essentiels dans la compréhension de cette période littéraire. Mais l'importance du souffle poétique ne sera vraiment nommée qu'avec Paul Claudel (1868-1955), diplomate (ambassadeur notamment en Chine, au Japon et aux Etats-Unis), poète et dramaturge, qui inclut le souffle de l'acteur dans l'écriture de ses pièces. Le monologue de Cébès qui ouvre la pièce *Tête d'or* sera le quatrième texte de notre dossier.

Dans ce monologue, Cébès (dont le nom est repris des dialogues de Platon, comme celui du *Phédon* : Cébès est un des disciples de Socrate et assistera à la mort et au dernier discours de ce dernier) s'interroge sur le sens de son existence. Il constate l'étrangeté du monde qui l'entoure, la vanité de l'histoire et de ce qu'on lui a appris et, procédant comme un philosophe désespéré, il remet tout en doute. Ne sachant que faire de ces « mains qui pendent », de ces « pieds qui [l'] emmènent », il ne sait pas non plus comment nourrir son âme en détresse. Dans ce désarroi, dans ce désir abyssal d'un salut inconnu, Cébès s'en remet à la nature, non pas considérée comme l'ensemble des lois scientifiques réglant les phénomènes, mais comme la fenêtre ouvrant sur l'éternel et le vrai bonheur, c'est-à-dire Dieu. Ainsi, Paul Claudel prend le contre-pied du positivisme en affirmant qu'une époque régie par une telle pensée ne peut que déboucher vers une crise spirituelle de l'individu. Pour exprimer le besoin spirituel de l'homme, l'auteur use alors de la forme du verset, forme empruntée aux Ecritures. Claudel appelle *vers* « l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité

sonore constituée par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu.² ». Ainsi, le verset correspondra plus ou moins au mouvement respiratoire : l'inspiration et l'expiration, un temps court suivi d'un temps long, c'est-à-dire un iambe, mètre utilisé par les Anciens. Encore aujourd'hui, les mises en scène des pièces de Paul Claudel respectent cette écriture en considérant par exemple que, chez Claudel, un verset est à la fois une « unité de souffle » et une « unité de sens »³. Les acteurs reprennent donc leur souffle à chaque fin de vers, donnant alors au texte une dynamique mystique et pleinement incarnée.

Ainsi, au travers de ces quatre textes, nous nous sommes efforcés de mettre en lumière que le rythme pur et le souffle poétique prenaient progressivement le pas sur la rime et le mètre dans la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle. Cette évolution formelle traduit non seulement une volonté de moderniser la poésie face au positivisme ambiant de cette période, mais aussi un élan vital de l'individu en proie à un manque de spiritualité, saturé par ce qu'on lui impose, angoissé par les prémices du monde qui se profile alors, et qui s'est réalisé de nos jours, à savoir un monde sans histoires ni légendes, un monde sans Dieu, un monde devenu absurde, vain et inexplicable.

2. Lettre à Albert Mockel, citée dans *Modernité de Saint-John Perse*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

3. Brochen, Julie. *Dossier pédagogique sur la mise en scène de l'Échange de Paul Claudel*, Strasbourg : TNS, 2007

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Marie Kryszewska nous fait ressentir la lente agonie d'un oiseau crucifié. Ce poème en vers libres souligne la souffrance de l'animal tout en faisant finalement passer l'âme et l'aspiration à l'Idéal avant le corps et son lot de souffrances.

Le hibou

À Maurice Rollinat

Il agonise, l'oiseau crucifié, l'oiseau crucifié sur la porte.
Ses ailes ouvertes sont clouées, et de ses blessures, de
grandes perles de sang tombent lentement comme des larmes.
Il agonise, l'oiseau crucifié !

Un paysan à l'oeil gai l'a pris ce matin, tout effaré de soleil cruel,
et l'a cloué sur la porte.
Il agonise, l'oiseau crucifié.
Et maintenant, sur une flûte de bois, il joue, le paysan à l'oeil gai.

Il joue assis sous la porte, sous la grande porte, où, les ailes ouvertes,
agonise l'oiseau crucifié.

Le soleil se couche, majestueux et mélancolique, -
comme un martyr⁴ dans sa pourpre⁵ funèbre ;

Et la flûte chante le soleil qui se couche, majestueux et mélancolique.
Les grands arbres balancent leurs têtes chevelues, chuchotant d'obscures paroles ;
Et la flûte chante les grands arbres qui balancent leurs têtes chevelues.

La terre semble conter ses douleurs au ciel, qui la console avec une bleue et douce
lumière, la douce lumière du crépuscule ;

Il lui porte d'un pays meilleur, sans ténèbres mortelles et sans soleils cruels, d'un pays
bleu et doux comme la bleue et douce lumière du crépuscule ;

Et la flûte sanglote d'angoisse vers le ciel, - qui lui parle d'un pays meilleur.

Et l'oiseau crucifié entend ce chant,
Et oubliant sa torture et son agonie,
Agrandissant ses blessures, - ses saignantes blessures, -
Il se penche pour mieux entendre.

**

-
4. Martyr : l'oiseau crucifié peut faire référence au Christ sur la Croix, d'autant plus que ce dernier est parfois comparé à un pélican (symbolisant le père nourrissant de sa chair ses enfants). Le pélican est même dans certains cas crucifié à la place de Jésus Christ.
 5. Pourpre : indice d'appartenance royale (dans certaines représentations, le Christ est montré comme un roi avec sa couronne d'épines).

Ainsi es-tu crucifié, ô mon cœur !
Et malgré les clous féroces qui te déchirent,
Agrandissant tes blessures, tes saignantes blessures,
Tu t'élances⁶ vers l'Idéal⁷,
À la fois ton bourreau et ton consolateur.
Le soleil se couche⁸ majestueux et mélancolique.
Sur la grande porte, les ailes ouvertes, agonise l'oiseau crucifié.

Marie Krysinska
Rythmes pittoresques (1890)

-
6. Tu t'élances : marque le mouvement paradoxal du poème qui est de s'envoler spirituellement vers les cieux tout en étant cloué au sol par son corps terrestre.
 7. Idéal : terme baudelairien.
 8. L'agonie de l'oiseau est traduite par le mouvement du soleil : le hibou est crucifié le matin, on passe par les lumières du crépuscule puis le poème se termine sur les ultimes moments d'agonie de l'oiseau alors que le soleil se couche.

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Jules Laforgue fait le constat d'une poésie usée, à bout de souffle, qui n'éclaire plus son époque. Il s'agit selon lui d'aller de l'avant et de tenter de générer un nouveau souffle dans l'écriture.

L'hiver qui vient

Blocus sentimental ! Messagerie du levant !...
Oh, tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit,
Oh ! le vent !...

La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année⁹,
Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées !...
D'usines....

On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés ;
Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine,
Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés,
Et tant les cors ont fait ton ton, ont fait ton taine !...

Ah, nuées accourues des côtes de la Manche,
Vous nous avez gâté notre dernier dimanche.

Il bruine ;
Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées
Ploient sous les gouttes d'eau, et c'est leur ruine.

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles
Des spectacles agricoles,
Où êtes-vous ensevelis ?

Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau
Gît sur le flanc, dans les genêts¹⁰, sur son manteau,
Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
Sur une litière de jaunes genêts
De jaunes genêts d'automne.
Et les cors lui sonnent !

9. La Nouvelle Année : Laforgue insiste sur le renouveau éminent ; il s'agit d'aller de l'avant et de ne plus se complaire dans les heures de gloires passées.

10. Genêt : arbrisseau à fleurs jaune d'or odorantes et toxiques.

Qu'il revienne....
Qu'il revienne à lui !
Taïaut ! Taïaut ! et hallali¹¹ !
Ô triste antienne, as-tu fini !...
Et font les fous !...
Et il gît là, comme une glande arrachée dans un cou,
Et il frissonne, sans personne¹² !...
Allons, allons, et hallali !
C'est l'Hiver bien connu qui s'amène ;
Oh ! les tournants des grandes routes,
Et sans petit Chaperon Rouge qui chemine !...
Oh ! leurs ornières des chars de l'autre mois,
Montant en don quichottesques rails
Vers les patrouilles des nuées en déroute
Que le vent malmène vers les transatlantiques bercails !...
Accélérons, accélérons, c'est la saison bien connue, cette fois.

[...]

Jules Laforgue
Dernier vers (posthume, 1890)

-
11. Hallali : cri de chasse qui annonce que la bête poursuivie est aux abois (cela peut être la sonnerie de cor qui le remplace) ; par extension, le dernier temps de la chasse, où la bête est mise à mort.
 12. La métaphore du soleil instaure cette transition nécessaire que revendique le poète : c'est l'idée de « l'Empire à la fin de la décadence » de Verlaine dans son poème « Langueur » issu de *Jadis et Naguère*. L'Hiver fait la chasse au soleil agonisant : la gloire d'antan ; car il faut selon Laforgue s'évertuer à se tourner vers l'avenir.

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Dans ce poème, Paul Fort a voulu peindre la nature dans les ténèbres de la nuit. Sa prose est composée d'alexandrins secrets, de rimes dissimulées, où seul le souffle spirituel d'une communion avec la nature est mis en valeur.

Hymne dans la nuit

L'ombre, comme un parfum, s'exhale des montagnes, et le silence est tel que l'on croirait mourir. On entendrait, ce soir, le rayon d'une étoile remonter en tremblant le courant du zéphyr.

Contemple. Sous ton front que tes yeux soient la source qui charme de reflets ses rives dans sa course... Sur la terre étoilée surprends le ciel, écoute le chant bleu des étoiles en la rosée des mousses.

Respire, et rends à l'air, fleur de l'air, ton haleine, et que ton souffle chaud fasse embaumer des fleurs, respire pieusement en regardant le ciel, et que ton souffle humide étoile encor les herbes.

Laisse nager le ciel entier dans tes yeux sombres, et mêle ton silence à l'ombre de la terre : si ta vie ne fait pas une ombre sur son ombre, tes yeux et ta rosée sont les miroirs des sphères.

Sens ton âme monter sur sa tige éternelle : l'émotion divine, et parvenir aux cieux, suis des yeux ton étoile, ou ton âme éternelle, entrouvrant sa corolle et parfumant les cieux.

À l'espalier¹³ des nuits aux branches invisibles, vois briller ces fleurs d'or, espoir de notre vie, vois scintiller sur nous, - scels¹⁴ d'or des vies futures, - nos étoiles visibles aux arbres de la nuit.

Écoute ton regard se mêler aux étoiles, leurs reflets se heurter doucement dans tes yeux, et mêlant ton regard aux fleurs de ton haleine, laisse éclore à tes yeux des étoiles nouvelles.

Contemple¹⁵, sois ta chose, laisse penser tes sens, éprends-toi de toi-même épars dans cette vie. Laisse ordonner le ciel à tes yeux, sans comprendre¹⁶, et crée de ton silence la musique des nuits.

Paul Fort
Ballades françaises (1896)

13. Espalier : rangée d'arbres fruitiers palissés verticalement.

14. Scels : ancien terme de chancellerie, marques d'authenticité.

15. Contemple : la récurrence des impératifs présente Paul Fort comme un guide qui incite le lecteur à entrer en communion avec la nature.

16. Sans comprendre : l'auteur rejette la raison au profit des sens qui sont l'unique moyen d'apprécier pleinement le contact avec la nature.

Ce monologue ouvre la pièce : le personnage s'avance, et se présente comme le symbole de l'être humain en proie au doute identitaire et au désir sans fin, que seul l'ordre spirituel, inaccessible, pourrait enfin satisfaire.

Tête d'or.

Les champs à la fin de l'hiver. Entre, au fond, Simon Agnel, en blouse, portant sur son épaule un corps de femme et tenant en bêche. Il mesure la terre et commence à creuser une fosse. Entre, sur le devant, Cébès, à pas lents.

Cébès

Me voici,

Imbécile, ignorant,

Homme nouveau devant les choses inconnues,

Et je tourne la face vers l'Année¹⁷ et l'arche pluvieuse¹⁸, j'ai plein mon cœur d'ennui !

Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? Que faire ? A quoi emploierai-je ces mains qui pendent ? Ces pieds qui m'emmenent comme les songes¹⁹ ?

Tout ce qu'on dit, et la raison des sages m'a instruit

Avec la sagesse du tambour ; les livres sont ivres.

Et il n'y a rien que moi qui regarde, et il me semble

Que tout, l'ai brumeux, les labours frais,

Et les arbres, et les nuées aériennes,

Me parlent avec un langage plus vague que le ia ! ia²⁰ ! de la mer disant :

« Ô être jeune, nouveau ! qui es-tu ? que fais-tu ?

« Qu'attends-tu, hôte de ces heures qui ne sont ni jour ni ombre,

« Ni bœuf qui hume le sommeil, ni laboureur attardé à notre bord gris ? »

Et je répons : Je ne sais pas ! et je désire en moi-même

Pleurer, ou crier,

Ou rire, ou bondir et agiter les bras !

« Qui je suis ? » Des plaques de neige restent encore, et je vois la haie des branches sans nombre

17. Cf. note 1 sur « L'hiver qui vient ».

18. Si certains y ont vu une métaphore de la voûte céleste lâchant son eau sur la terre, Paul Claudel affirme lui-même qu'il a voulu faire ici une référence biblique à l'épisode du déluge.

19. Le personnage exprime ici son désespoir, manifestant le sentiment d'être étranger au monde et à son propre corps. C'est le thème de l'impuissance humaine qui est abordée ici.

20. Description du bruit de la mer à la mode symboliste ?

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Produire ses bourgeons, et l'herbe des champs,
Et les fauves brebilletes du noisetier ! et voici les doux minonnets²¹ !
Ah ! aussi que l'horrible été de l'erreur et l'effort qu'il faut s'acharner
sans voir
Sur le chemin du difficile avenir
Soient oubliés ! ô choses, ici,
Je m'offre à vous !
Voyez-moi, j'ai besoin
Et je ne sais de quoi, et je pourrais crier sans fin
Comme piaule le nid des crinches tout le jour quand le père et la mère
corbeaux sont morts !
Ô vent, je te bois ! ô temple des arbres ! soirée pluvieuse !
Non, en ce jour, que cette demande ne me soit pas refusée, que je forme
avec l'espérance d'une bête !

(Il aperçoit Simon.)

Eh ! qui c'est qui creuse là-bas²²

Paul Fort
Tête d'or (1890)

21. Minonnets : chatons du noisetier

22. La rupture de rythme, provoquée par cette question prosaïque, contraste fort avec les envolées précédentes et annonce le personnage de Simon Agnel, qui peut être considéré comme la réponse concrète aux décadentistes et aux « Symbolards » comme les appellera plus tard Paul Claudel.

Annexe 1 : Charles Baudelaire, Dédicace des *Petits poèmes en prose*

Cette dédicace à Arsène Houssaye ouvre le recueil des Petits poèmes en prose. Charles Baudelaire y explique la genèse de l'œuvre et justifie son choix de la prose qu'il considère comme la forme la plus à même de traduire les aspirations spirituelles. Ses poèmes seront pour les symbolistes une source intarissable d'inspiration et un modèle incontournable.

À Arsène Houssaye

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?), que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté le bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire.

Votre bien affectionné,

C.B.

Charles Baudelaire
Petits poèmes en prose (1862)

Annexe 2 : Saint-John Perse, *Vents*

Dans cet extrait de son recueil Vents, Saint-John Perse utilise la forme du verset pour concrétiser ce vers quoi tendaient les poètes de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire vers une poésie incantatoire, occulte et pleinement spirituelle. Le poète, se faisant shaman, renoue avec « les mots de la tribu » en leur donnant « le sens plus pur » qu'exigeait Stéphane Mallarmé, maître des symbolistes. Il nous faut alors remarquer dans cet extrait l'héritage de la modernité symboliste.

Premiers vers de *Vents*

C'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde,
De très grands vents en liesse par le monde, qui n'avaient d'aire ni de gîte,
Qui n'avaient garde ni mesure, et nous laissaient, hommes de paille,
En l'an de paille sur leur erre... Ah ! oui, de très grands vents sur toutes faces de
vivants !

Flairant la pourpre, le cilice, flairant l'avoire et le tesson, flairant le monde entier des
choses,

Et qui couraient à leur office sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes,
C'étaient de très grands vents en quête sur toutes pistes de ce monde,
Sur toutes choses impénétrables, sur toutes choses saisissables, parmi le monde entier
des choses...

[...]

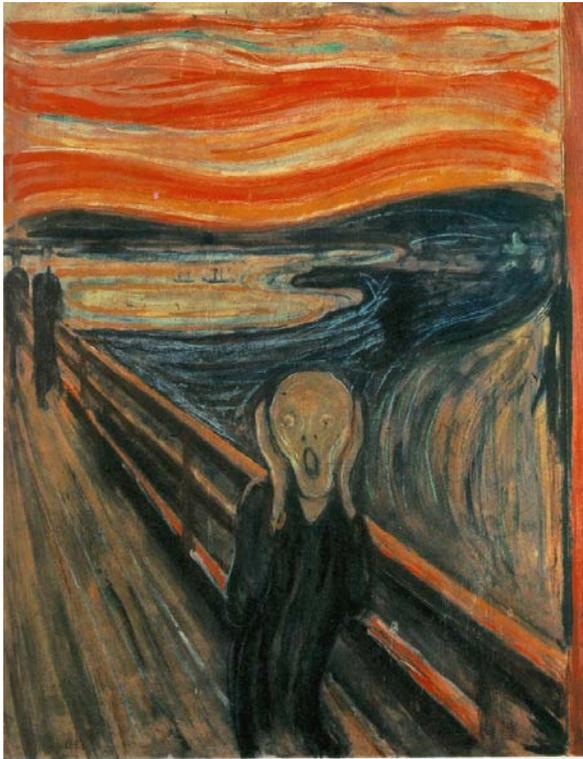
« Ô toi, désir, qui vas chanter... » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même
bruissante,
Comme ce grand arbre de magie sous sa pouillierie d'hiver : vain de son lot d'icônes,
de fétiches,
Berçant dépouilles et spectres de locustes ; léquant, liant au vent du ciel filial d'ailles et
d'essaims, laisse et relais du plus haut verbe –
Ha ! Très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes, et murmurant
murmure d'aveugle-né, dans les quinconces du savoir...

Saint-John Perse
Vents, 1946

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Annexe 3 : Edvard Munch, *Le cri*

Edvard Munch, peintre norvégien de la fin du XIXème siècle, représente dans ce tableau (Le Cri) la distorsion du paysage provoqué par le cri d'un homme, si ce n'est d'un fantôme. L'angoisse se traduit alors par la terreur vécue par le sujet, allant jusqu'à transformer sa perception de ce qui l'entoure. Nous pouvons rapprocher cette peinture de notre thématique du souffle poétique : c'est l'haleine du désespoir, ici un cri, qui devient poésie, dans la mesure où elle crée un regard neuf sur le monde, en le tordant afin de mieux en révéler toute l'absurdité qui y règne, et l'absence de salut qui le caractérise.



Le cri, Edvard Munch
peinture à l'huile et à la pastel, 1893