



CLASSIQUES  
GARNIER

« V », *Dictionnaire du lyrique. Poésie, arts, médias*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15975-9.p.0365](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15975-9.p.0365)

Publié sous licence CC BY 4.0

# V

## VERSET

Le verset correspond originellement à une unité numérotée, depuis l'édition de la Bible de Robert Estienne en 1590, et particulièrement du Psautier, seul livre autorisé aux fidèles. Son caractère binaire y est souligné par un astérisque indiquant le lever et le baisser de la voix lors de l'office, et séparant le verset en deux stiques. La Bible et même la Vulgate latine et ses traductions demeurent donc les sources principales du verset poétique, plutôt que les versets hébraïques ou coraniques dont l'influence reste à étudier. Le verset est d'emblée associé à un découpage visuel et rythmé de la parole, ainsi qu'à un éthos\* de parole sacrée et poétique, dans le cadre des Psaumes\*. Cet éthos est d'ailleurs un invariant de la définition.

### *Historicité du verset*

Les définitions les plus courantes du verset tendent à établir un *continuum* entre un verset de prose et un verset plus ample et variable que le vers libre standard. Michèle Aquien suggère que chaque réalisation du verset nécessiterait une approche individuelle. Cette intuition d'un verset d'auteur reviendrait à assimiler l'histoire des formes et celle de leur réception. De fait, il convient d'éclairer l'autonomisation du verset comme forme laïque, l'histoire bifide de sa translation hors de la Bible. En dépit de leur concomitance apparente, ses deux moments ne s'inscrivent ni dans la même durée ni dans les mêmes champs littéraires.

L'histoire de la poésie en prose, qui se cristallise lors du passage du grand poème en prose au petit poème en prose\*, se déroule sur plusieurs siècles, de la traduction des *Psaumes* au XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1880 (Leroy 2001). Cette proto-histoire du verset peut être assimilée à l'éternel recommencement d'une autonomisation de la forme, dans des genres différents. Malgré l'ouvrage de Lowth sur la poésie sacrée des Hébreux en 1753, elle échoue à consacrer une définition par le parallélisme structurel dans la poésie psalmique. Une confusion constante se produit entre le parallélisme interne aux deux stiques du verset et le phénomène de couplage entre les versets, représenté souvent par la fameuse polysyndète en « Et », devenue un styleme biblique. Le découpage alinéaire demeurant insuffisant à justifier la forme du verset, la prose rythmée a remplacé, comme facteur rythmique, ce parallélisme interne au verset. Mais cette prose rythmée n'a pas annulé le sentiment d'une bipartition syntaxique du verset, aussi appelé balancement.

Le verset en prose est ainsi à la confluence de plusieurs sources, celle du pastiche biblique et psalmique dans la poésie épique et prophétique (Vincent-Munnia, 1996) puis du genre de la vision et des Paroles, à la suite des *Paroles d'un croyant*, 1834, de Lamennais, ou celle de la pseudo-traduction des chansons dans les poèmes pastoraux bibliques, et dans des églogues « primitives ». Ce transfert s'autorise alors de l'autorité biblique d'une

poésie possible sans le vers. *Gaspard de la nuit* (1843) d'Aloysius Bertrand offre ainsi un jalon d'une interprétation du verset comme équivalent d'un couplet. Le conditionnement de la reconnaissance générique du poème en prose comme ballade ou comme poème en prose détermine alors la nature poétique de son constituant interne. Le verset va dès lors intervenir de manière durable comme catégorie de découpage de la prose\* rythmée, jusqu'à sa réactualisation dans les *Ballades françaises* de Paul Fort, en 1898. Son supposé conservatisme suscite d'ailleurs des résistances. (Dessons, Meschonnic 1998)

*Le verset symboliste  
comme un super-vers libre*

Le deuxième moment de cette histoire, celui de la « Crise de vers », occupe un demi-siècle, entre 1870 et 1920. Il dramatise des enjeux formels dont la redistribution générique aura des effets durables sur la définition moderne du vers, mais aussi du verset. Au verset est alors affecté tout ce qui dépasse la limite typographique\* de la ligne, le vers libre\* s'appuyant explicitement sur cette limite de la ligne afin de gagner en visibilité. Or la traduction de l'œuvre hors norme de Whitman propose alors un « vers libre international » ou vers libre long qui est reversé à la catégorie du « verset » (Murat, 2008). Les vers-libristes symbolistes ont intérêt à distinguer leur « véritable » vers libre, du vers libre international ou moderniste, à l'origine supposément étrangère. C'est le coup de force épistémologique de la critique contemporaine de l'œuvre de Claudel. La qualification par le terme de verset du vers libre ample de Claudel s'est effectuée à son corps défendant, passant d'abord par la référence whitmanienne. Dans un second temps, le développement de l'œuvre de Claudel et son inflexion plus régulière vont permettre à la définition de

cristalliser autour du « verset » claudélien, désormais perçu comme le superlatif du vers libre. Toutefois, le vers de *Tête d'Or* en 1890 demeure du vers, selon les termes mêmes de Claudel, par l'exaspération de son enjambement, inexistant dans le verset en prose contemporain : « Si vous songez que vous êtes des hommes et que vous v- / Vous voyez empêtrés de ces vêtements d'esclave, oh ! cri / -Ez de rage ». La force de modélisation de l'œuvre claudélienne, sa théorie binaire du souffle, la richesse rythmique oratoire de son « verset », la conception d'une « Haute poésie » ont séduit plusieurs générations de critiques. Le verset sert de caution éthique\*, à défaut de patron formel, permettant une variabilité supérieure à la ligne du vers régulier ou du vers libre standard. Cette disponibilité théorique du concept de verset s'explique par l'échec relatif de son autonomisation laïque dans le domaine de la poésie en prose, perçue comme datée. Cependant hors des corpus post-symbolistes de Péguy, de Segalen, de Perse, de Senghor, qui unissent cet ethos à des formes analysables rythmiquement\*, la définition du verset contemporain se brouille.

Il faut ajouter, comme épilogue, le moment contemporain. Le verset a pu être considéré comme un espace-tampon, l'entre-deux de la prose et du vers, dès les années 1960. Benoît Conort propose une poésie en verset, au singulier et non plus au pluriel, l'assimilant au mouvement et à l'indéfinition ; glissement symptomatique d'une définition vers un critère plus esthétique que stylistique. Cependant le verset, en tant qu'unité, se dissout dans cette labilité. Enfin, Conort insiste sur l'origine claudélienne décisive pour comprendre la revendication contemporaine du terme de « versets ». Cette revendication signe l'appartenance à un champ littéraire, à une lignée de poésies en versets, quand bien même,

comme chez James Sacré, l'œuvre poétique s'ingénie à défaire le haut ton et pratique la narrativité (Rodriguez, 2007). Elle implique une « dominante » lyrique, un pacte d'interprétation sur un horizon culturel commun au lecteur. L'identification du verset repose ainsi sur un principe moderne de poéticité conditionnelle et contractuelle.

#### *Critères externes de définition*

Le verset poétique est une unité intermédiaire, discrète, constitutive de la composition du poème. Sans être l'équivalent d'une laisse ou d'une séquence\*, il se rapproche visuellement du paragraphe, par sa longueur souvent supérieure à la ligne (voir Mise en page\*). Comme le vers, il s'inscrit dans une sérialité. Hormis le pastiche de la forme proverbiale de certains versets bibliques : « Heureux celui qui... », il n'est pas identifiable, isolé.

Il peut se présenter : (a) avec un alinéa négatif ou positif, ce sommaire étant indice de poéticité par analogie avec le vers (Purnelle, 2005), (b) avec une majuscule pour assurer le démarquage discursif, (c) avec un signe de ponctuation, point, virgule, deux-points, point-virgule, ou aucune ponctuation en fin d'unité, (d) en italiques comme le vers, marque distinctive de poéticité, (e) dans une section numérotée, dans le cas des pastiches bibliques ou pseudo-traductions de chansons.

Il peut partager avec le vers libre deux caractéristiques : la déhiscence syntaxique de l'enjambement, (Milner, 1982) et une variabilité extrême de longueur, due à l'indifférence du décompte syllabique (Roubaud, 1978). Ces critères externes suffisent aujourd'hui pour certains à fonder un verset dit « amorphe ».

Le terme même de « verset » comporte la racine *versus* qui implique le retour, la récursivité rythmique. Compte tenu de son origine psalmique, ou chinoise dans

le cas de Segalen, le rythme du verset est globalement binaire. Il peut s'appuyer sur une bipartition, sur un parallélisme interne, voire sur une prose nombreuse, isosyllabique. Il s'agit de virtualités formelles récurrentes non systématiques, de dominantes parfois cumulatives. Enfin, on ne négligera pas le phénomène de couplage ou d'anaphore qui introduit des répétitions signifiantes entre les versets, jouant parfois le rôle d'une rime initiale, au fort pouvoir rythmique.

On peut donner pour exemple du verset reposant sur un parallélisme interne : « Perdre le midi quotidien », *Stèles* (1912) de Segalen

Perdre le Midi quotidien ; traverser des  
cours, des arches, des ponts, tenter les chemins  
bifurqués ; m'essouffler aux marches,  
aux rampes, aux escalades ;  
Éviter la stèle précise ; contourner les  
murs usuels ; trébucher ingénument  
parmi ces rochers factices ; sauter ce  
ravin ; m'attarder en ce jardin ; revenir  
parfois en arrière.

Pour exemple d'un verset à la bipartition syntaxique marquée, cet extrait d'« Assassins », dans *Hosties noires* (1948) de Senghor :

Ils sont là étendus par les routes captives,  
le long des routes du désastre  
Les sveltes peupliers, les statues des dieux  
sombres drapés dans leurs longs manteaux  
d'or  
Les prisonniers sénégalais ténébreusement  
allongés sur la terre de France.  
En vain ont-ils coupé ton rire, en vain la  
fleur la plus noire de ta chair.

Enfin, deux exemples de versets en prose nombreuse ou isosyllabique. Le début d'« Orphée charmant les animaux » (*Ballades Françaises*, Paul Fort, 1898) :

L'aube vint caresser un mont qui s'argenta.  
Et ce fut à l'entour, comme une mer sans  
houle, dévoilant les splendeurs d'un trésor  
immergé, quand l'aube pénétrante hâla  
de sa pâleur le gazon des clairières, dans  
la forêt dormante...

Sur le mont argenté, cette aube, Orphée  
chanta.

Et un extrait d'*Amers* (1957) de Saint-  
John Perse :

La mer aux spasmes de méduse menait,  
menait ses répons d'or par grandes  
phrases lumineuses et grandes affres de  
feu vert.

Et l'écusson béant encore aux délices  
d'avant-port, les hommes de mémoire  
votaient pour quelque bête ailée.

Mais l'anneau mâle, au mufler des musoirs,  
sous le trophée de plume blanche, rêvait,  
rêvait, parmi l'écume,

De plus lointains relais où fument  
d'autres encolures...

En conclusion, il ne peut y avoir  
consensus sur la définition formelle du  
verset tant que sa fonction de concept opé-  
ratoire prime. Le verset peut être enrôlé  
dans des discours métapoétiques, spécifié  
dans des créations poétiques idiosyn-  
crasiques, dont il devient un emblème,  
comme celle de Benoît Conort. Mais ce  
qu'il gagne en fonctionnalité, il le perd  
en définition. Il devient alors une fiction  
critique, partiellement déshistoricisée.

► AQUEN M., « Verset », dans M. Jarrety  
(dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à  
nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 865-866.  
CHAREST N. (dir.), *Études littéraires,  
Le Verset moderne*, Laval, Université de  
Laval, 2007. ROUBAUD J., *La vieillesse  
d'Alexandre : Essai sur quelques états  
récents du vers français*, Paris, Ramzay,  
1988 [1978].

→ Formes brèves ; Poème en prose ; Prose ;  
Vers libre ; Vers lyrique / vers narratif

Carla VAN DEN BERGH

## VERS LIBRE

L'expression « vers libre » est adé-  
quate, et nullement contradictoire. Il  
s'agit bien d'un *vers*, c'est-à-dire d'une  
unité spécifique, non réductible aux  
composants syntaxiques et prosodiques  
de l'énoncé ; cette unité est délimitée

par le passage à la ligne, formatage  
typographique\* qui lui est commun  
avec le vers régulier. Mais il n'obéit à  
aucun principe de composition interne  
(équivalence en nombre de syllabes) ni  
externe (couplage rimique) : c'est un vers  
simplifié, élémentaire. Il n'en présente  
pas moins des propriétés dont il faut  
tenir compte. Comme le vers régulier,  
il s'agit d'une forme constitutive, qui  
suffit à indiquer qu'un texte appartient  
au genre « poésie », et peut prétendre aux  
valeurs symboliques attachées à ce genre.  
Mais contrairement à celui-ci, il n'est pas  
tributaire des structures phonologiques  
et prosodiques d'une langue donnée : il  
est d'emblée une forme internationale (en  
l'occurrence, occidentale) de la poésie. Il  
a été acclimaté en France, au cours du  
XIX<sup>e</sup> siècle, par la traduction, et il se prête  
à la traduction : Eliot et Hoffmannsthal  
ont pu traduire Saint-John Perse parce  
qu'il écrivait en vers libres.

La seule propriété métrique du vers  
libre est la coupe, et les effets qu'elle  
induit de part et d'autre de la frontière  
qu'elle instaure, dissociant certains élé-  
ments, et en regroupant d'autres. Ces  
effets ont partie liée avec la syntaxe, et  
avec la ponctuation\* (ou la non-ponctua-  
tion), qui sont des opérateurs de structu-  
ration prosodique ; l'écriture en vers libres  
s'accompagne souvent d'anaphores, qui  
reportent les couplages en début de vers.  
Par définition la coupe est *libre*, dépendant  
de la seule décision du poète, et cette  
liberté a été revendiquée d'emblée :  
dans *Tête d'or* (1890), à deux reprises,  
Claudé coupe le vers au milieu d'un mot.  
L'écriture concordante qui se généralisera  
avec le surréalisme est un choix esthétique  
permis par la forme, nullement une obli-  
gation de structure.

Le compte des syllabes n'étant pas  
métriquement pertinent, les conventions  
propres au vers régulier n'ont pas à  
s'appliquer, ni pour le *e* atone ni pour

les semi-voyelles. La réalisation du *e*, en particulier, relève d'un choix de lecture, qui doit tenir compte du contexte phonologique et prosodique, mais qui dispose d'une certaine latitude. Cependant le vers libre doit composer avec la mémoire du vers régulier. Celui-ci revient, tantôt comme une citation (il y a des alexandrins gnomiques dans les poèmes de Breton), tantôt comme une possibilité d'interprétation. Lorsqu'apparaissent des rythmes d'alexandrin (6/6) ou de décasyllabe (4/6), des suites d'octosyllabes, ou des assemblages de ces modules pairs, la restauration de ces modules dans leur forme métrique appelle (sans pour autant l'imposer) une application des règles de la langue des vers. En commençant ses « Derniers vers » de 1886 par : « Blocus sentimental ! Messageries du Levant ! », Laforgue a mis en scène ce choix : pour avoir un alexandrin il faut compter « Messageries » pour trois syllabes, et enfreindre la règle ; si on la respecte, on obtient un vers de 6+7 syllabes, pair et impair, déviant – un vers libre. Le dialogue entre les deux formes est un trait majeur de la période allant du symbolisme au modernisme, avec un point culminant chez Apollinaire. Saint-John Perse accomplit ensuite une sorte de synthèse en truffant ses vers libres d'alexandrins (« raciniens », dira Larbaud). Puis la mémoire du vers régulier s'affaiblit : chez un autodidacte comme Prévert, elle n'a plus guère d'importance.

L'histoire du vers libre est devenue indissociable de l'interprétation que Mallarmé en a donné dans « Crise de vers ». Il était au centre de la toile : les principaux acteurs étaient ses disciples. L'acte de naissance a été la série de publications de *La Vogue* en 1886 : les *Illuminations* de Rimbaud y voisinent avec les vers libres de Laforgue et de Gustave Kahn, et avec les traductions de Whitman par Laforgue. Mallarmé

avance une triple interprétation du phénomène. L'une est historico-mythique, avec l'idée du sacrilège (« on a touché au vers ») et le scénario de l'attente de la mort de Hugo. La seconde est technique, avec l'analyse graduée des écarts et l'hypothèse d'une continuité entre l'évolution du vers régulier, les altérations marginales (les « jeux à côté ») et le vers libre. La dernière est sociologique : c'est l'idée d'une usure de la forme commune, et du désir d'individuation auquel satisfait le vers libre, qui permet de se faire « un instrument à part soi ». De fait, le vers libre a connu plusieurs apparitions, indépendantes et presque simultanées. Rimbaud n'est pas en cause : il a mis au point avec « Mouvement » un prototype du vers libre, mais son rôle de précurseur n'a été reconnu que plus tard. Mais Laforgue écrit des vers assez proches de la forme qui se généralisera plus tard ; Kahn élabore la première théorie du vers libre, défectueuse mais importante par son existence même ; Vielé-Griffin trouve la formule manifestaire : « Le vers est libre ! » ; Claudel invente son propre vers, conçu comme une stylisation de la parole humaine ; Maeterlinck compose pour *Serres chaudes* les premiers chefs-d'œuvre du genre. On peut qualifier de *vers-librisme* cette période, autour de 1890, où la mode est à un vers « polymorphe », selon le mot de Mallarmé, et voir dans ce choix formel une des caractéristiques du symbolisme francophone (les belges, Verhaeren en tête, y ont une grande part).

Une réaction se dessine assez vite, avec l'École romane de Moréas, verslibriste converti au néo-classicisme. Les essais de théorisation font long feu, et le bilan du vers libre serait décevant, s'il n'y avait que l'école symboliste (mais il y a Claudel, Maeterlinck, Péguy – et Mallarmé en surplomb). C'est Apollinaire qui ouvre le second moment de cette

histoire. En récrivant en vers libres son conte en prose « La Maison des morts », il montre que le formatage typographique suffit à assurer la perception de la forme ; il rend possible l'établissement d'un vers libre « standard », qui sera largement diffusé par le surréalisme et ses successeurs. Ce standard est un vers non ponctué, syntaxiquement concordant, qui épouse l'allure du discours ordinaire. Il a pour les surréalistes l'intérêt de permettre un contrôle du flux automatique, et de favoriser « l'arrangement en poème ». C'est une forme facile, et facilement galvaudée, qui se présente pour l'œil comme un « peigne aux dents cassées ». Cette forme entre en concurrence avec une autre, souvent appelée « verset\* ». Bien que susceptible de la même définition, le verset se distingue du vers libre par ses orientations esthétiques : il est conçu pour l'oreille plutôt que pour l'œil, souvent plus long, facilement oratoire, invitant à la période plus qu'à l'énumération. Claudel l'a créé pour le théâtre, puis adapté au lyrisme des *Cinq grandes odes*. Il a inspiré Saint-John Perse, et après lui les poètes de la francophonie naissante, Senghor et Césaire.

À mesure que le vers régulier et rimé s'enfonçait dans le passé, ou devenait prétexte à des jeux oulipiens, le vers libre est devenu le langage courant de la poésie en français. Sa forme standard, figée et assez pauvre, a longtemps dominé. Mais depuis les expérimentations formelles des années 1960, elle est remise en question, et l'idée même du vers libre recule devant celle d'une écriture en vers qui serait, à chaque fois, à réinventer.

► MURAT M., *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008. SCOTT C., *Vers libre : The Emergence of Free Verse in France 1886–1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990.  
→ Narration ; Rythme ; Verset ; Vers lyrique / vers narratif ; XIX<sup>e</sup> siècle

Michel MURAT

### VERS LYRIQUE / VERS NARRATIF

L'usage des formes est fondamentalement lié à une manière d'aborder le genre et le mode d'un texte ; notre appréhension moderne de la littérature suppose qu'il existe un lien de consubstantialité entre, par exemple, la prose et le genre romanesque ou la prose et le mode narratif. La forme prose est, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, envisagée comme le médium privilégié du roman, tandis que le vers serait celui de la poésie et du mode lyrique. Cette association entre prose/narration et vers/lyrique est si bien intériorisée que les manuels littéraires, voire les études critiques, ne font pas toujours la distinction entre forme et genre, et que le terme « vers » est souvent employé comme synonyme de « poésie », qui s'opposerait à la catégorie « roman ».

Les contre-exemples ne manquent toutefois pas pour démontrer qu'il s'agit là d'une pure construction et que les genres ne sauraient se réaliser par essence dans une seule forme. Le roman français est d'abord formalisé par le vers au XII<sup>e</sup> siècle. L'essor de la prose romanesque n'intervient qu'au XIII<sup>e</sup> siècle et ne supprime complètement le vers qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle. Pourtant, les romans du XII<sup>e</sup> siècle se distinguent bien des genres lyriques contemporains, comme le grand chant courtois ; c'est donc que le vers n'est pas par essence la forme du lyrique et qu'il est à même de transmettre un récit. À observer les textes narratifs en vers, on constate que le cadre formel n'est pas tout à fait semblable à celui que l'on rencontre dans des textes lyriques ; le mode choisi détermine donc la façon d'employer le vers, si bien que l'on peut distinguer un vers narratif d'un vers lyrique.

Le vers narratif, s'il n'exclut bien sûr pas les effets de sonorités, se concentre en priorité sur un contenu à restituer. L'usage romanesque du vers atténue en effet les effets rythmiques : Chrétien de Troyes, au XII<sup>e</sup> siècle, n'hésite pas par exemple

à recourir à l'enjambement et étend la phrase sur plusieurs vers, rompant l'unité du couplet. La rime demeure ainsi le seul élément sonore perceptible. Le recours à la rime plate semble être alors un indice de narrativité, car elle est plus vectrice de linéarité que ne le seraient la rime croisée ou la rime embrassée. C'est l'usage qu'en font les auteurs de romans arthuriens ou de romans antiques des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles (Chrétien de Troyes, Benoît de Sainte-Maure), de même que les auteurs de pièces du théâtre classique, comme Molière ou Corneille. Le traitement de la temporalité est en effet différent entre les modes lyrique et narratif : la brièveté inhérente aux genres\* lyriques de même que leur rapport privilégié à l'introspection supposent un travail discontinu et répétitif du temps, tandis que le mode narratif manie une temporalité plus étendue qui implique une restitution linéaire (ce qui n'exclut pas les anachronies). La recherche de linéarité explique également l'absence de structuration : le couplet d'octosyllabes du roman médiéval échappe en principe au regroupement en strophes ou en laisses. Les vers narratifs se caractérisent alors par leur homogénéité : un seul mètre est choisi pour l'ensemble de la transmission du contenu narratif (Voir Mélos, mélique\*).

Ce qui singularise au contraire le vers lyrique, c'est la brièveté et la sophistication stylistique, conjointes éventuellement à l'expression d'une subjectivité. L'usage lyrique du vers induit un raffinement formel, qui se traduit par exemple par la variation, au sein d'une même œuvre, de la longueur des mètres, du schéma de rimes, de la structure strophique. Le maniement ou le jeu avec la structure formelle interagissent étroitement avec le contenu livré par le texte lyrique ; la forme matérialise les émotions transmises. Au contraire, la forme est seconde dans le cas du vers narratif, dont l'objectif est de transmettre un contenu. Le vers vient

mettre en valeur, soutenir l'intrigue, à laquelle il donne de l'emphase par des effets de style propre à l'écriture versifiée.

La pratique fréquente de l'insertion lyrique vient prouver cette distinction théorique entre vers narratif et vers lyrique. Le *Roman de la Rose* de Jean Renart (XIII<sup>e</sup> siècle) est généralement considéré comme pionnier dans cette façon de mêler les types de vers : des chansons, dont le mètre varie selon les pièces, sont insérées au cœur du récit en octosyllabes à rimes plates. Le chant apparaît ici comme un autre élément de distinction entre les deux formes : le vers lyrique, dont les sonorités priment, est fait pour être chanté. Les interpénétrations entre les formes (vers narratif / vers lyrique, prose / vers lyrique) n'ont pas toutes la même fréquence : le vers est plus souvent une insertion lyrique qu'une forme d'accueil pour un texte lyrique. Dès lors, le vers se réserve progressivement à l'expression de la subjectivité, ce qui marginalise son usage purement narratif.

Les insertions lyriques ne sont pas le fait exclusif du XIII<sup>e</sup> siècle ; *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand ou *Le Cid* de Corneille présentent par exemple de telles interpénétrations. Ainsi, le monologue de Rodrigue à la scène 6 de l'acte I offre un passage en vers lyriques aux mètres variables au sein d'une œuvre en alexandrins (voir Théâtre\*). Le changement de mètre traduit un changement de mode ; Rodrigue, seul, se lamente et procède à une introspection qui doit l'aider à résoudre son dilemme. Les variations de mètres au sein de ce monologue expriment les fluctuations des émotions du personnage ; le vers se fait lyrique, là où l'alexandrin se prête pendant le reste de la pièce au dialogue et permet la progression de l'intrigue.

Si le vers qu'exploite le théâtre est proche de l'usage narratif par le recours à la rime plate en particulier, vectrice de

linéarité, son usage relève de quelques spécificités : la distribution d'un vers sur plusieurs répliques et les effets qui en découlent permettent de reconnaître une dramaturgie du vers, de même que la séparation d'un couplet de rimes sur deux scènes différentes. Ce maniement du vers contribue à la dynamique théâtrale en donnant du rythme aux échanges dialogués. Le vers se prête donc également à un usage spécifiquement dramatique.

En dehors du théâtre, on trouve peu d'œuvres en vers narratifs dans les textes de la modernité ou de l'époque contemporaine. Raymond Queneau en offre un des rares exemples avec *Chêne et Chien* (1937), autobiographie composée de pièces versifiées. La progression est linéaire, de la naissance à l'âge adulte. Cette progression rencontre le lyrique : en même temps qu'il raconte sa vie, l'auteur procède parfois par anamnèses en offrant au lecteur des souvenirs ponctuels qui permettent de reconstruire différents états intérieurs du sujet lyrique. La forme est variable : l'œuvre s'ouvre sur une alternance d'alexandrins et d'hexasyllabes aux rimes croisées, qui transmet le récit linéaire du quotidien de l'enfance. Plus loin, des octosyllabes sont structurés en strophes de quatre vers à rimes embrassées ou croisées, propices aux anamnèses, transmissions évocatrices et brèves d'une réalité intérieure. La mixité d'un usage tantôt lyrique et tantôt narratif du vers correspond à l'hybridité du genre de cette œuvre : le roman autobiographique est abordé sous l'angle de l'introspection que favorise (ou impose ?) le recours ponctuel à un vers lyrique.

On a pu parler à propos de *Chêne et Chien* de « roman-poème ». La forme versifiée influence ainsi considérablement la façon de percevoir l'œuvre : la forme remplit une fonction codifiante et crée une attente générique. Une œuvre en vers sera alors plus intuitivement reconnue comme

lyrique qu'une œuvre en prose, bien que certains romans en prose (voir Prose\*) soient empreints de lyrique, bien que certains romans soient composés en vers.

► CORNULIER B. (de), *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil (« Travaux linguistiques »), 1982. CROIZY-NAQUET C. et SZKILNIK M. (dir.), *Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*, Turnout, Brepols, 2015. CROIZY-NAQUET C., « L'octosyllabe dans l'*Eneas*, ferment de nouvelles poétiques », dans D. James-Raoul et F. Laurent (dir.), *Poétiques de l'octosyllabe*, Paris, Champion, 2018, p. 211-228. TONIUTTI G., *Les derniers vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*, Genève, Droz, 2021.

→ Formes brèves ; Narration ; Prose ; Séquence, configuration ; Vers libre ; Verset

Géraldine TONIUTTI

## VOIX, SUJET LYRIQUE

La poésie lyrique est, étymologiquement et historiquement, définie par l'accompagnement de la lyre ; elle était d'abord une parole chantée. La dissociation entre musique et poème se produit progressivement au Moyen-Âge et se consomme après Guillaume de Machaut. Dès lors l'art lyrique sera celui du chant proprement dit, de l'opéra\* qui se développe à l'époque baroque, et le terme devient quant à la poésie une sorte de métaphore. C'est par des moyens métriques et rythmiques que la musicalité du poème cherche à susciter une voix mélodieuse, un effet de présence\*. Perdant sa caractéristique originelle, la poésie lyrique se recentre sur l'énonciation qui lui appartient en propre : elle est produite en première personne par une voix singulière qui serait l'expression d'une subjectivité. Mais identifier le poème lyrique à son mode d'énonciation, c'est

reconnaître qu'il ne peut être véritablement constitué comme un genre, ce dont témoigne l'histoire de la poésie moderne, puisque c'est à partir du Romantisme que le lyrisme\* comme chant personnel s'impose comme modalité dominante, périmant, pour ainsi dire, petit à petit les hiérarchies génériques des siècles anciens et classiques autour de l'épopée, l'ode ou la satire.

Qu'est-ce qui s'exprime, qu'est-ce qui chante dans le poème lyrique ? Une voix ou un sujet lyrique ? On essaiera de maintenir la différenciation virtuelle entre les deux termes qui ne se recourent pas exactement pour montrer que l'énonciation lyrique est tramée de tensions qui en dynamisent les opérations figurales.

#### *Positions théoriques*

Le Romantisme opère un remodelage de grande ampleur de l'édifice littéraire, qui cherche hors des Belles-Lettres un nouveau principe d'architecture organique. C'est en Allemagne du côté de la philosophie que cette réorganisation est la plus ordonnée, puisque, à la suite de Schlegel, Hegel dessine, dans son *Esthétique*, une tripartition dialectique, selon une échelle qui va du mode objectif du drame à la modalité subjective du lyrisme en passant par l'épopée comme genre mixte entre Je et Tu, entre subjectivité et objectivité. Pour le philosophe, le contenu du lyrique est le sujet individuel lui-même en tant qu'il désire exprimer sa singularité. Cette catégorisation ouvre le vaste champ de la poésie personnelle, en confondant peut-être trop vite le Je du poème avec la personne réelle de l'auteur, en faisant de la sincérité la pierre de touche de l'expression lyrique dont le mot d'ordre se simplifie dans ce vers de Musset : « Frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ».

Réagissant à cette emphase subjective, à cette inflation de la parole personnelle,

déclarant comme Rimbaud « Musset quatorze fois exécration », la Modernité poétique proclame au contraire la nécessaire impersonnalité du poète, la distanciation qu'il doit prendre par rapport à son vécu, le deuil qu'il doit consommer de sa personne réelle. Philosophiquement, c'est Nietzsche qui assure le renversement de l'hégélianisme en valorisant contre la parole apollinienne la démesure dionysiaque d'un dessaisissement extatique de soi. Le « Moi » lyrique se renverse en force de dépersonnalisation, selon un processus paradoxal d'altération radicale dont le célèbre « Je est un autre » de Rimbaud reste le plus frappant résumé.

On voit que deux conceptions opposées du sujet s'affrontent dans le champ poétique et philosophique européen du Romantisme et de la Modernité. Sur le terrain critique, le même partage continue, au siècle suivant, d'opposer un Hugo Friedrich – pour qui l'essence de la poésie se réalise dans le tournant impersonnel que lui imprime la Modernité française de Baudelaire à Mallarmé –, à une Kate Hamburger qui fonde sur une analyse phénoménologique une « logique des genres littéraires » qui distingue de manière très tranchée des énonciations fictionnelles et des énoncés de réalité, comme ceux du lyrique, qui se rattachent à un « Je-Origine ». Si Hamburger désigne bien une différence essentielle de réception entre textes fictionnels et lyriques, que faire des poèmes où la diction poétique est fictivement attribuée à un personnage qu'on doit pourtant bien dire lyrique ? Que faire de la Hérodiade de Mallarmé, de la Jeune Parque ou du Narcisse de Valéry ?

#### *Le procès lyrique*

La résolution de ces dilemmes théoriques se trouve peut-être dans le vacillement de l'identité que ces poèmes mettent en scène. N'est-ce pas la nourrice

d'Hérodiade elle-même qui se demande au début de « l'ouverture ancienne » dans son « incantation » : « Une voix, du passé longue évocation, / Est-ce la mienne prête à l'invocation ? » (« Hérodiade »). Et le récitatif de la Jeune Parque s'ouvre sur une double question qui marque le trouble de celle qui semble prendre conscience d'elle-même avec retard : « Qui pleure là, sinon le vent, à cette heure / Seule, avec diamants extrêmes ? ... Mais qui pleure, / Si proche de moi-même au moment de pleurer ? » (« La jeune parque »)

Le poème lyrique n'est donc pas la simple expression d'un sujet déjà constitué, dont la parole assurerait en première personne la reproduction. Il convient d'entendre au contraire la voix lyrique comme le moment et le lieu de la crise d'une identité qui se cherche dans le chant, et qui se constitue au fur et à mesure de la diction poétique. Karlheinz Stierle a justement insisté sur le processus duel qui régit la poésie lyrique dont le sujet n'est pas une donnée extérieure ou préalable, mais qui semble apparaître aux deux bouts de la chaîne musicale et discursive : comme amorce autobiographique qui donne sa consistance émotive au texte, mais aussi comme terme du poème, là où il pourrait s'affirmer comme puissance nouvelle. Le poème fabrique donc la subjectivité qui pourtant l'énonce, dans un jeu dynamique de renvoi et de production.

Dominique Combe décrit, dans *Figures du sujet lyrique*, le même processus en parlant justement de la « référence dédoublée » qui régit le poème lyrique, tourné à la fois vers le monde et l'intériorité qu'elle a le pouvoir de décrire et vers le texte qui les reconfigure en produisant une sorte de nouvelle figure de la subjectivité. On peut encore souligner, comme Michel Collot l'a fait sur un poème de Rimbaud (Collot, 1989), l'ambiguïté des marqueurs de la *deixis*

poétique, qui désignent à la fois des objets extérieurs difficiles à contextualiser et le texte auquel ils renvoient comme à un monde autonome.

### *Voix tremblée, voix chantée*

On envisagera donc l'énonciation lyrique comme la musicalisation de cette recherche, plus ou moins violente et angoissée, d'une identité instable. Cette musicalisation passe par le patron métrique ou par les jeux sur les rythmes qui modèlent l'allant et l'allure du poème. Le Je du poème, poreux dans son fonctionnement puisqu'il peut devenir, peu ou prou, à la lecture celui de tout lecteur récitant le poème, n'est pas plus assuré que le Tu d'une adresse qui hésite souvent entre le dédoublement de soi, un destinataire ou une destinatrice identifiable, et le fantasme de l'objet d'amour que souhaite dessiner le texte. Le sujet lyrique est dès lors plutôt toujours en question. Il se cherche dans la voix qui semble lui advenir de plus loin que lui-même : « voix venue d'ailleurs », selon la belle formule de Louis-René des Forêts dans *Poèmes de Samuel Wood*, que Blanchot a reprise en titre de l'étude qu'il lui a consacrée.

Cette malléabilité principielle de tous les sujets lyriques (c'est-à-dire du Je comme Tu comme l'a montré Joëlle de Sermet) fait qu'ils ne prennent pas consistance de personnage, ni autobiographique, ni romanesque. En ce sens, la démonstration de Mikhaïl Bakhtine sur le monologisme du poème rate sa cible. S'il a raison de réserver le dialogisme au roman et à ses jeux de voix situées et opposées, penser que l'énonciation poétique serait de l'ordre du monologue ou du monocalisme est plus douteux.

Passant d'un projet de récit au poème, Yves Bonnefoy irréalise les voix masculines et féminines qui se répondent dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, voix presque indifférenciées qui modulent

leur chant sur la même cadence métrique. Certaines poétiques lyriques visent donc à une unification promise des voix ou de la voix qui a donné naissance au poème, mais au terme d'un trajet ou d'une quête qui tâtonne dans le cours du texte. C'est le sentiment d'étonnement verlainien devant l'écho d'un chant, qui lui revient coupé de lui-même. C'est la recherche de l'harmonie impossible de la Jeune Parque, espérant en finir avec la scission initiale qui a provoqué ses larmes. Mais le poète peut privilégier des dissonances comme Apollinaire pour dire l'éclatement de son Moi, la diffraction des moments passés tous évoqués à la deuxième personne dans « Zone ». Le dialogisme habite donc bien le chant lyrique au sens où plusieurs instances s'y font entendre, mais aucune ne prend vraiment statut de personnage. Le sujet lyrique est celui qui ne sait jamais exactement si la voix qui parle dans le poème est la sienne. C'est aussi ce que note Martin Rueff dans sa méditation sur l'enrouement d'Actéon dans *La Jonction* quand il parle de « risquer une tentative de poème accroché à une voix qui n'est pas tout à fait la mienne (mais c'est sans doute au fond toute la question) ».

L'énonciation lyrique dit ce vacillement de la subjectivité confrontée à des expériences qui ne peuvent dès lors pas se raconter sur le mode narratif : expériences du « dérèglement des sens » chez Rimbaud, de « la disparition élocutoire » chez Mallarmé, de toutes sortes

de dépossession, épreuve d'une mort à soi ou d'une naissance métamorphique s'il est vrai que Merlin est aussi une des figures tutélaires du lyrisme. C'est donc toujours une identité problématique et vacillante qui émerge du poème comme une trouvaille inespérée, comme une cristallisation provisoire.

Essais de soi, pourrait-on dire après Michaux qui note dans la postface de *Plume* la multiplication irrépensible des Moi, leur prolifération : « Moi se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre Moi qui tente d'apparaître ? ». Laurent Jenny commente ce passage et remarque que le sujet lyrique est ainsi celui qui refuse la consistance d'une véritable fiction de lui-même. Il ne lui donnera, tout au plus, que la légèreté instable d'une *plume*, allégorie de l'écrivain et signe de son instabilité essentielle. Car ce qu'il vise dans l'épreuve du poème c'est moins de s'exprimer que d'exorciser, en lui et loin de lui, des figurations possibles de son être en perpétuel devenir.

► HAMBURGER K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1986. RABATÉ D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 1996. RABATÉ D., DE SERMET, J., VADÉ, Y. (dir.), *Le Sujet lyrique en question, Modernités*, n° 8, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

→ Adresse, apostrophe ; Je lyrique et pronoms personnels ; Éthos ; Effet de présence

Dominique RABATÉ