

Gérald Purnelle

Le vers régulier chez les surréalistes, dedans ou dehors ?

On considère communément que le surréalisme a rejeté les formes régulières de la poésie traditionnelle¹, et que ce rejet est étroitement lié aux fins ou à la fonction de la poésie², ainsi qu'à l'invention de l'automatisme.

Pourtant, on constate que le vers mesuré ou régulier (VR ci-dessous) est à des degrés divers présent dans la pratique d'écriture poétique des surréalistes, avant comme après leur adhésion à Dada ou au surréalisme. Je tente ici de mesurer la place et la fonction du VR dans la pratique d'écriture de chaque poète, et de dégager différents types d'attitudes. Le corpus inclut Breton, Aragon, Éluard, Soupault, Péret ; Desnos, Artaud, Char ; Baron, Leiris, Queneau, Limbour, Vitrac ; en outre j'évoquerai brièvement les Belges Nougé et Goemans.

Approche des attitudes et des parcours personnels

À leurs débuts, avant leur implication dans l'avant-garde, les poètes ont à peu près tous commencé par des poèmes en VR. Jacques Roubaud l'explique :

¹ Cf. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, « Points/Essais », 1970, p. 18 : « L'arrangement en poème est banni pour laisser place au texte automatique, à la dictée pure et simple de l'inconscient, au récit de rêve. Nul souci d'art, de beauté. Ce sont là piètres fins, indignes qu'on s'y attache. »

² Nadeau, p. 56 : « La conception d'une voix surréaliste [...] mène à la négation du talent » ; André Breton, Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, 1936 (*La Révolution surréaliste*, 1929) : « La poésie est le contraire de la littérature. »

Les poètes qui font ce choix [du vers libre] le font après celui du vers traditionnel, après avoir, comme écoliers puis lycéens, été soumis à une intense fréquentation des vers classiques et éventuellement romantiques. [...] C'est dire [...] à quel point nos maîtres, les surréalistes, ont été décisivement influencés par les modèles que leur fournissait la scolarité : dans le vers, l'alexandrin³ [...].

L'influence est généralement symboliste, mais le vers libre (VL) d'inspiration symboliste est très rare. Plusieurs poètes amorcent leur passage au VL avant d'entrer dans le groupe (Éluard, Breton, plus tard Char). Péret n'a publié que trois poèmes en VR⁴, avant de le rejeter définitivement. Les premiers poèmes de Desnos (1915-1916, publiés en revue en 1918) sont sous l'influence de Verlaine ; « Le fard des Argonautes » (1919, publ. 1920) et « L'ode à Coco » sous celle de Rimbaud ; *Prospectus* (poèmes en VR, VL ou vers mêlés), sous celle d'Apollinaire et de Tailhade. La versification des premiers poèmes d'Artaud (1913-1915) est correcte puis (1921-1923) subit une évolution relâchée. En 1919, avant son entrée, Vitrac publie un recueil, *Le Faune noir*, en VR d'inspiration symboliste, voire parnassienne. Les premiers poèmes de Limbour, écrits en 1919-1920, sont en VR rimés. Les poèmes de jeunesse de Queneau repris dans *Les Ziaux* (1943) sont en VR pour les années 1920-1923 et en VL pour 1924-1926 (il rencontre les surréalistes en 1924). Tous les textes publiés pendant sa période surréaliste sont en prose, sauf « Le tour d'ivoire » (VL). Son adhésion au surréalisme coïncide donc avec l'abandon du vers (régulier). En 1928, Char publie son premier recueil : *Les Cloches sur le cœur* (écrit de 1922 à 1926 puis renié), en strophes souvent régulières et de mètres divers, parfois rimés. En 1929, il adhère au surréalisme ; *Arsenal* (paru en 1929, mais en écrit en 1927) est en VL.

La seule exception aux débuts marqués par le VR semble être Soupault, mais on ignore quels furent ses éventuels écrits avant son premier poème publié (« Départ », en 1917, dans *SIC*) ; par la suite, il écrira toujours en VL.

Durant la période Dada, outre Mont-de-piété de Breton, qui est un recueil de poèmes antérieurs, on trouve deux cas contrastés. *Feu de joie* d'Aragon, achevé en 1919 et publié en 1920, présente des formes multiples : du poème en VL jusqu'au poème monométrique, en passant par des vers mêlés manifestement métriques (12s, 6s, 7s et 8s) et des poèmes sur deux mètres. Les deux recueils d'Éluard (*Les Animaux et leurs*

³ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, 1988 [1978], p. 151.

⁴ Dans les *Tablettes littéraires et artistiques*, février-avril 1919 ; cf. Jean-Michel Goutier, *Benjamin Péret*, Parier, Henri Veyrier, 1982, p. 74 – 75.

hommes, les hommes et leurs animaux, 1920, et *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, 1921) sont tous les deux en VL, ce qui confirme son évolution antérieure à son entrée dans le surréalisme.

Dès l'émergence du surréalisme, le VL, mais aussi la prose, dominant chez les orthodoxes du surréalisme et de l'automatisme. Une question se pose dès lors : qui écrit et publie encore des VR durant les années 20 et 30 ?

On trouve quelques VR dans *Clair de terre* de Breton (1923) : le poème « L'herbage rouge » (début de sonnet en 12s) est régulier, y compris la rime ; « Au regard des divinités » contient quinze 12s sur 30, dont les 8 derniers ; le dernier poème, « À Rose Sélavy », est un monostiche divisé en deux : « J'ai quitté mes effets, / mes beaux effets de neige ! » Le VR disparaît ensuite.

Chez Aragon, dans *Le Mouvement perpétuel* et *Les Destinées de la poésie* (1926 [1920-1924 et 1925-1926]), on trouve en gros les mêmes formes que dans *Feu de joie* : des VL (les poèmes sont plus nombreux), des vers mêlés (à base de 8s), des VR, souvent courts. Les recueils suivants (*La Grande Gaîté*, 1929 ; *Persécuté persécuteur*, 1931) sont entièrement en VL. Dans *Hourra l'Oural* (1934), parmi des poèmes en VL, on trouve les prémices de l'évolution future dans 9 poèmes en VR (sur 26) et 5 poèmes en VL contenant des sections en VR.

Jean-Charles Gateau a brièvement décrit l'évolution d'Éluard de 1922 à 1926⁵ : *Répétitions* (1922), ne contient pas d'isométrie, mais le VR est présent dans des poèmes sur 2 ou 3 mètres ; dans *Mourir de ne pas mourir* (1924), 3 poèmes en 12s et 4 en 8s sont isométriques, et d'autres sont construits sur 2 mètres ; la part inédite de *Capitale de la douleur* (1926) contient 5 poèmes en quatrains de 12s. Par la suite, les poèmes en VR monométriques sont de plus en plus nombreux, surtout dans les années 30, jusqu'à des recueils entiers.

Dans les années 20, Desnos pratique surtout la prose, avec, dans *Nouvelles Hébrides* (1922), des poèmes en VL ou approximatifs et 3 poèmes en VR, et dans *La Liberté ou l'amour* (1927), le long poème liminaire : « Les Veilleurs d'Arthur Rimbaud », en quatrains d'alexandrins, écrit en novembre-décembre 1923. Puis il passe à de nouvelles formes (*Rose Sélavy*, *L'Aumonyme*). Dans la 2^e moitié des années 20, il pratique beaucoup le VL et le verset, dans plusieurs ensembles de poèmes : *C'est les bottes de sept lieues...*, *À la mystérieuse* (1926), *Les Ténèbres* (1927) ; il mêle aussi des sections de VL et de VR, comme dans *The Night of Loveless Nights*, (août 1927, publié en 1930) et *Sirène-anémone* (1929). Il en va

⁵ *Capitale de la douleur de Paul Éluard (Essai et dossier)*, Gallimard, « Foliothèque », 1994.

de même dans les années 30, jusqu'à un retour au VR dominant (voire exclusif) juste avant la guerre. Chez Desnos, la forme régulière n'est donc jamais absente que pendant de brèves périodes.

Artaud a appartenu au groupe surréaliste à partir de 1924. Dans les années 1924-1926, on observe les mêmes caractéristiques formelles qu'auparavant : des VR, parfois approximatifs, incomplètement rimés, présentant de nombreuses apocopes et des césures épiques.

Dans les trois recueils de Baron dans les années 20 et 30 (*L'Allure poétique*, 1924 ; *Paroles*, 1929 [1923-1927] ; *Peines perdues*, 1933) on trouve aussi bien des poèmes en VL et en VR, des alexandrins et des octosyllabes imparfaits ou approximatifs (césures épiques, apocopes).

Pratiques collectives et/ou liées à l'automatisme

Cinq textes ou ensembles illustrent un usage particulier de la forme régulière, lié à l'automatisme, souvent en contexte d'écriture collective⁶.

a. En avril 1921, Breton, Aragon et Éluard publient chacun un sonnet de 8s dans *La Vie des lettres et des arts*, la revue de Nicolas Beauvuin ; Breton : « Titre⁷ », un sonnet de 8s, parfait ; Aragon : « La vie privée », sonnet de 8s, parfait, sauf deux vers ne rimant pas à la fin ; Éluard : « Bouchée usée », sonnet de 8s dont deux 7s. Aragon a pu dire plus tard :

Il y a eu, dans les années 20, à plusieurs reprises, des périodes où Breton, Éluard et moi, nous allions au café écrire des sonnets comme on écrivait des textes surréalistes, c'est-à-dire avec la technique de la rapidité abolissant la conscience⁸.

Marguerite Bonnet relève la part de « dérision subtile » qu'il y a dans le choix de la revue où furent publiés ces poèmes⁹. Mais Éluard a repris son poème en recueil (dans *Mourir de ne pas mourir*, 1924).

b. Le 28 septembre 1922 ont lieu les sommeils hypnotiques de Desnos, qui, sur demande, y produit un poème en 4 quatrains de 12s¹⁰. Il est notable que, quand, comme le rapporte Breton dans « Entrée des médiums », « on lui ordonne d'écrire un poème », Desnos produise spontanément un poème régulier¹¹.

⁶ Il faut y ajouter la tirade de 15 alexandrins parfaits (mètre et rimes) de la deuxième dame quêteuse dans l'acte II de *S'il vous plaît*, la pièce de Breton et Soupault (*Littérature*, n°16, septembre-octobre 1920 ; cf. André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1988, Tome I, p. 120).

⁷ Breton, *OC*, I, p. 412.

⁸ *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1990 [1968], p. 64 – 65.

⁹ Breton, *OC*, I, p. 1406.

¹⁰ Cf. Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 133.

¹¹ *Ibid.*

c. En juillet 1923, Breton écrit plusieurs poèmes automatiques en VR : « L'Herbage rouge », repris dans *Clair de terre* (cf. *supra*) et 4 poèmes en alexandrins, intitulés « Pour Denise [Levy]¹² ». Ils sont tous corrects (sauf un décasyllabe), y compris les rimes, classiques quant au respect des contraintes graphiques et de l'alternance en genre. Les diérèses sont respectées, il en est même de forcées : *cavalier*, *milieu*. La combinaison de l'écriture automatique et de la forme régulière est-elle possible quand les règles sont à ce point respectées ? Michel Murat juge que l'écriture surréaliste était un « continuum instable et vibrant, entre les pôles du sommeil et de l'éveil¹³ ». En l'occurrence, soit l'automatisme n'est que partiel, soit la pratique du VR est à ce point familière à Breton qu'il peut improviser automatiquement en respectant toutes les contraintes traditionnelles¹⁴.

d. À une date inconnue, sans doute antérieure à 1927, Desnos, Breton et Aragon ont écrit un poème automatique à six mains, fondé sur les jeux verbaux : « Le chapelet des aiguilles¹⁵ ». Marguerite Bonnet le décrit comme une « tentative de poème collectif à dominante humoristique » :

Il s'agit de pervertir le poème — ou de le subvertir — en dérégulant systématiquement ses formes grâce aux diverses ressources de la langue [...]. On y retrouve toutes les caractéristiques de la parole automatique qui s'est ici donné les barrières *a priori* d'une versification d'ailleurs fort libre et d'un titre initial. Mais on aurait tort d'oublier, au seul profit de la pratique d'une expérience théorisée, la fonction très largement ludique d'un tel exercice¹⁶.

L'examen de la contribution de chacun montre que le modèle de l'alexandrin est plus automatique (plus spontané) chez Desnos (aucun VL, 7 alexandrins sur 10 vers), ce qui est à rapprocher du poème automatique (hypnotique) de 1922 ; à l'inverse, Breton paraît moins à l'aise avec le 12s en improvisation automatique (2 vers sur 10), ce qui est en contradiction avec le point *a* ci-dessus.

e. En 1928, Breton et Aragon ont écrit la pièce « Le Trésor des jésuites » (publ. dans *Variétés, Le surréalisme en 1929*), où figure un discours en 40 alexandrins (dans Breton, *OC*, I, p. 1010-1011), dont Aragon a revendiqué la paternité. La qualité des vers de cette parodie réussie est irréprochable : il n'y a aucune entorse à la versification classique, pas d'hiatus ; les rimes sont toutes graphiques (sauf *divin :: advint*) ; l'alternance en genre est respectée.

¹² Breton, *OC*, I, p. 449.

¹³ Dans *Robert Desnos, Les Cahiers de l'Herne*, dir. M.-Cl. Dumas, 1987, p. 40.

¹⁴ S'ajoute à ces cas un quatrain d'alexandrins rimés dans les inédits de *Poisson soluble* (1924) : Breton, *OC*, I, p. 530.

¹⁵ Dans Breton, *OC*, I, p. 1033 – 1035.

¹⁶ Dans Breton, *OC*, I, p. 1769 – 1770.

En résumé de ces quelques cas, on voit que des poètes de tendances différentes (hostiles au VR ou le pratiquant), aux époques où ils sont liés par la même adhésion aux principes de la poésie surréaliste, peuvent recourir à la forme classique comme moyen d'expression, dans deux usages opposés : soit pour exercer l'écriture automatique, soit par dérision, ironie, parodie.

L'alexandrin dans le vers libre

Une autre question est de savoir si ceux qui bannissent le VR excluent non seulement les poèmes réguliers, mais aussi l'apparition d'alexandrins en contexte de vers libre ou de prose. Et de fait, Aragon a révélé que :

Il y avait aussi, sur le plan du poème, d'autres divergences entre nous [Breton et les surréalistes plus jeunes], qui portaient sur des questions très simples, comme celle du vers régulier, celle de la rime, etc. On reprochait, par exemple, à Éluard, dans un livre comme *Répétitions*, la réapparition de l'alexandrin. Il disait pour se défendre : vous le permettez bien à Aragon, quand c'est dans la prose. Et c'était très vrai, *Le Paysan de Paris* est plein d'alexandrins¹⁷.

J'ai montré sur un exemple non surréaliste¹⁸ que le 12s césuré 6-6 est inévitable en prose, à moins d'une attention particulière, et que sa fréquence est fonction de la longueur de la phrase (un style privilégiant les phrases relativement courtes, de 10 à 14 syllabes, produit des 12s traditionnels).

Je n'ai pas systématiquement examiné la prose des surréalistes : trouver un poète dont la prose l'évite de façon significative serait très long... J'en ai toutefois observé, de façon aléatoire et non exhaustive, dans *Le Traité du style* d'Aragon (1928) ; deux exemples : « On pourrait de leur part croire à de la hauteur » ; « Tout leur est pittoresque, y compris l'agonie¹⁹ ».

Mais autre chose est l'éventuelle présence de 12s dans le VL : s'agit-il d'une survivance, d'un souvenir ? est-ce conscient, ou inconscient ? Jacques Roubaud, dans *La Vieillesse d'Alexandre*, écrit :

Si le vers libre commun avait été libre, [...] il est clair qu'il aurait pu se trouver dans les vers composés selon ce modèle des suites de douze syllabes éventuellement pouvant être comptées et disposées comme des

¹⁷ Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1990 [1968], p. 64.

¹⁸ Gérard Purnelle, « "Excusez-moi, monsieur" : les alexandrins dans *La Nausée* de Sartre », *Poétique*, n° 144, novembre 2005, p. 457 – 479.

¹⁹ Aragon, *Traité du style*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1980, p. 45 et 71.

alexandrins. Ce n'est pas le cas. L'alexandrin est soumis à un interdit (dont témoigneront, par exemple, les Notes sur la poésie d'Éluard et Breton²⁰).

Mais plus loin, J. Roubaud parle d'une « subsistance ou réapparition sans cesse renforcée des vieux mètres sous forme de “segments libres” : tout autour des vers libres, puis dans le vers libre, les vers anciens rôdent²¹ [...] »

Sans étudier tous les poètes (p. ex. je n'ai pas touché à Éluard), j'ai observé le phénomène, non systématiquement, chez quatre poètes différents : Aragon (qui pratique le VR, puis le rejette avant de le réadopter), Breton (qui l'a pratiqué puis exclu) ; Péret (qui ne le pratiqua plus jamais après sa jeunesse) ; et Soupault (qui ne le pratiqua jamais).

Volontaires ou inconscients, les alexandrins paraissent assez nombreux parmi les VL de *Clair de terre* (1923 ; exemple : « Dénombrer ces buissons d'après le vers luisant »), tout comme dans les recueils suivants, pour autant que les longueurs attestées s'y prêtent (il y a en effet de nombreux poèmes en vers longs) ; un autre exemple (*Violette Nozières*, 1933) : « On glisse où s'est posé ton haut talon de sucre ».

Chez Aragon, les 6-6 sont assez abondants dans les recueils de la fin des années 20 et des années 30 ; exemples dans *La Grande Gaité*, (1929) : « Certains noms sont chargés d'un tonnerre lointain » ; « Veux-tu crachons tous deux sur ces pays immenses ». Dans *Persécuté persécuteur* (1931), il y a quelques 12s disséminés, et quelques 8s, parfois groupés, mais apparemment fortuits, ou statistiquement naturels ; exemple : « Je vis depuis longtemps ma dernière minute ». On trouve un nombre tout aussi grand de 13s ou 11s. Toutefois, deux faits peuvent indiquer une intention : on trouve des 6-6 syntaxiquement incomplets²² : « Pareil à un Rothschild le soleil qui s'emmerde », « Se gratte longuement la fesse millionnaire », y compris avec des enjambements forts, allant jusqu'à couper un mot en deux (par un jeu de mot) : « Le soleil semblable à un rot / *hschild s'assied pesamment sur la terre et à quoi / est-elle semblable la terre / ronde comme une boule à ce qu'il paraît* » ; en outre, à deux reprises, des notations métadiscursives font allusion à la forme du poème et à la présence d'alexandrins parmi les VL : dans « Fragment d'un poème oublié dans un taxi » : « *Croa croa croa l'honneur qui m'est échu / Croa croa croa Croa croa croa / Croa croa Pardonnez-moi cet enjambement romantique / Ô mon dieu* » ; dans « Un jour sans pain » : « *À cet instant précis le Sultan du Maroc / tiens un vers / dans la grande salle d'honneur du*

²⁰ Roubaud, pp. 125-126.

²¹ Roubaud, pp. 154-155.

²² Je souligne les 12s.

Palais de la Bourse / à Marseille / [...] ». Dans *Hourra l'Oural* (1934), on trouve de même des enjambements forts : « *Ce sont des chants bachkirs ou peut-être avons nous / mal écouté Le vent / tourbillonnait Le ciel / est plein de parasites Ce sont / les illusions des nuits d'Oural* » ; un exemple métatextuel : « *Le sous-secrétaire ulcéré se récria Je suppose / que vous savez pourtant que j'aime Albert Samain / Verlaine et Valéry Je déteste la prose / et je faisais des vers lorsque j'étais gamin.* »

Ambiguïté d'Aragon, donc, qui réintroduit le VR, d'abord parmi les VL, puis plus franchement, tout en s'en distanciant sur le mode ironique.

En revanche, il semble (en l'absence de relevés systématiques et chiffrés) que les 6-6 en VL soient beaucoup plus rares chez les poètes qui rejettent les poèmes en VR (Péret et Soupault) que chez les autres (qui l'ont pratiqué ou vont y revenir, Breton et Aragon).

Synthèse des parcours

Les points précédents permettent d'identifier chez les surréalistes cinq attitudes différentes à l'égard du VR :

1. L'abandon précoce et définitif du VR, et la pratique exclusive du VL : Péret ; cf. Soupault ;
2. Variante du premier, la pratique dominante du VL (ou de la prose), avec quelques fois des poèmes en VR : Breton, dans des conditions bien précises ;
3. L'abandon orthodoxe du VR d'abord largement pratiqué, l'usage exclusif du VL, puis le retour progressif et dominant au VR (Éluard), après la rupture d'avec le surréalisme : Aragon, Queneau ;
4. La pratique alternée des deux formes, sans abandon net, et même avec une certaine dominance du VR : il s'agit de la seconde génération : Desnos, Vitrac, Artaud, Baron ;
5. Une pratique minoritaire, comme moyen d'expression sans attitude critique ; c'est le cas de certains surréalistes belges.

Comme le note Fauchereau :

Libres des interdits prosodiques qui règnent au sein du surréalisme français, Nougé et Goemans expérimentent volontiers à partir de la prosodie traditionnelle car tout en elle, et la rime en particulier, écrit Goemans, est « ce qui dérouté le sens, ce qui le met en défaut²³ ».

²³ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Denoël, 2001 [1976], p. 497.

De fait, Nougé écrit de petits quatrains influencés par Toulet²⁴, et Goemans travaille pendant plusieurs années (de 1929 à 1945) à 25 poèmes en VR rimés (surtout des 12s), dont les plus achevés sont redispesés en prose (*Le Sens propre*). Dans son projet de préface, il précise que « [...] ces mètres, ces rimes, ne sont point là pour conférer une valeur poétique aux textes, ou une beauté intrinsèque²⁵. »

On peut comparer notre classification à celle qu'opère Serge Fauchereau et qu'il fonde sur les influences subies par chaque surréaliste dans sa jeunesse²⁶. Il distingue 4 groupes :

1. « Éluard, seul peut-être à avoir commencé par le style traditionnel dans ses premières plaquettes » (influences multiples) ;
2. Ceux, assez rares, qui ont débuté comme symbolistes ou plutôt comme mallarmistes : Breton, Péret et Vitrac ;
3. Ceux qui ont imité Toulet et les fantaisistes : Aragon, Artaud, Nougé, Crevel ;
4. Quelques-uns qui n'ont été touchés par le fantaisisme qu'à travers Max Jacob : la seconde génération surréaliste : Desnos, Limbour, Leiris, Baron.

Fauchereau ajoute, à propos de Vitrac :

Comme pour faire accepter la régularité de ses quatrains, l'auteur a disloqué le sens comme peu avant l'avaient fait Max Jacob et Jean Cocteau. Ne dirait-on pas un marivaudage surréaliste ? Vitrac fait figure de fantaisiste parmi les surréalistes²⁷.

Quelle que soit la validité de celle-ci, on voit que les deux classifications convergent surtout en ce qui concerne la seconde génération : si l'on suit Fauchereau, c'est l'influence de Max Jacob et du fantaisisme qui serait à l'origine du goût pour le VR chez plusieurs.

Quoi qu'il en soit, on voit que la forme régulière n'est pas rejetée en soi par tous, ni par tous de la même manière. Elle l'est d'abord parce qu'est rejetée la poésie traditionnelle, supposant le travail et la correction du texte, le talent, la poésie comme moyen d'expression, au profit de l'automatisme, l'absence de contrôle de la conscience, le rejet de l'art, la poésie comme activité de l'esprit.

D'où deux attitudes possibles chez les plus orthodoxes : le rejet du VR en soi, en tant que marque non équivoque de cette poésie du passé ; ou son maintien, comme instrument possible, pour autant que soi pratiquée une

²⁴ Fauchereau, p. 506.

²⁵ Camille Goemans, *Œuvre 1922-1957*, Bruxelles, De Rache, 1970, p. 246.

²⁶ Fauchereau, p. 367 sq.

²⁷ Fauchereau, p. 372.

poésie suffisamment réactive à la poésie traditionnelle, dans des circonstances et à des fins bien précises : l'automatisme, le ludisme, la parodie, la charge.

La « qualité » du vers

Pour parvenir à une conclusion, je prendrai le détour d'une dernière observation de la pratique des poètes concernés.

On peut s'interroger sur la « qualité » technique des vers réguliers produits par les surréalistes, c'est-à-dire sur le degré auquel ils respectent la « règle » (la contrainte), selon des critères pertinents.

Il est peu utile d'examiner la présence de la rime chez ces poètes, car, à l'exception notoire d'Éluard, tous la pratiquent, fût-ce imparfaitement, et même en contexte d'écriture automatique.

La complétude des rimes (les rimes sont-elles des segments phonétiques complets ?) est plus utile : Aragon ou Breton ne sont pas Artaud ou Baron ; on trouve chez certains des rimes incorrectes (assonances) ou incomplètes (des vers sans rimes).

Le critère graphique des rimes n'est pas pertinent : la plupart du temps, les poètes pratiquent un vers moderne et ne respectent pas cet aspect de la rime classique.

L'alternance en genre est un critère plus intéressant : le respecter, c'est clairement s'inscrire dans un traditionalisme ou un classicisme, en acceptant un aspect assez rigide de la contrainte.

Quant à la métrique proprement dite,

– la présence ou l'absence de mots en Ve final (voyelle + *e* post-tonique) devant consonnes n'est pas un critère utile : tout le monde le fait, en raison d'un assouplissement général de la versification ;

– de même pour le respect des diérèses ou la pratique des synérèses ; mais on observe quelques phénomènes particuliers : la présence de diérèses classiques, voire une hypercorrection (cf. Breton en écriture automatique), la synérèse systématique et moderne (Desnos) ;

– les meilleurs indices sont : la présence d'*e* post-toniques devant consonne à la césure (césure épique) ; d'*e* post-toniques non numéraires ailleurs qu'à la césure (dans le vers ou les hémistiches).

Je me fonderai donc essentiellement sur la complétude des rimes, l'alternance en genre, la césure épique, les apocopes internes.

Que ce soit dans *Mont-de-piété* ou dans les quelques poèmes réguliers ultérieurs, il n'y a quasiment aucune entorse aux règles les plus strictes chez Breton.

Dans les premiers recueils d'Aragon, on observe une grande correction des vers. Parfois un vers est plus long ou plus court, mais cela fait partie de l'esthétique des poèmes. Il n'y a quasiment pas de césures épiques ; une diérèse forcée dans « La naissance du printemps » (*Les Destinées de la poésie*) : pâtissier ; par ironie ? L'alternance est respectée en gros, quand la régularité des rimes s'y prête. Dans *Hourrah l'Oural* (1934), les vers réguliers sont corrects, l'alternance respectée. Après cela, on connaît son vers fortement classique et son système renouvelé de rimes.

Dans ses trois recueils de 1924 à 1933, Baron ne rime qu'imparfaitement et incomplètement, il ne respecte donc pas l'alternance en genre.

Chez Leiris, les quelques 12s en séquences dans la 1^{re} section de *Haut-mal*, « Failles » (1924-1934) présentent des apocopes et des césures épiques ; l'alternance en genre est respectée. Dans son long poème en VL et en séquences de VR « La Néréide de la mer rouge » (1934-1935), les quatrains de 12s (et 14s) sont rimés, tous corrects (4 césures enjambées), l'alternance y est dominante, mais pas complète. Leiris passe donc d'un VR relâché à un retour à un VR plus régulier, conforme au modèle.

Le recueil de jeunesse de Vitrac est correct, sauf l'alternance en genre et quelques vers faux. À partir de 1921, l'alternance est assez nettement respectée ; la métrique et les rimes sont correctes (mais il y a des assonances).

À ses débuts, la versification d'Artaud est correcte, comme ses rimes ; l'alternance est partielle, puis nulle. Après (1920-1926), il y a des césures épiques, des rimes incomplètes, et des vers faux (*Trictrac du ciel*), une tendance à l'alternance puis un abandon des rimes.

Tout au long de son parcours, des premiers grands poèmes aux sonnets de la guerre, Desnos pratique une versification *grosso modo* correcte. Seuls traits notables : le recueil *Prospectus* de 1919 présente pas mal de vers faux ou approximatifs ; il n'y a d'apocope que dans le poème « Paquebots paquebots » des *Nouvelles Hébrides* (et l'alternance n'est pas respectée) ; Desnos pratique abondamment la synérèse généralisée, conforme à une prononciation moderne.

Synthèse et conclusion

Pour synthétiser cette question, faisons l'hypothèse de deux types de vers, l'un « correct » et l'autre « relâché ».

Ceux qui rejettent le VR à une certaine époque (Breton, Aragon), sont aussi ceux qui ont fait, font ou feront les 12s (ou autres) les plus corrects, sans transgressions ni assouplissements.

RHÉTORIQUE

Ce sont eux aussi qui ont critiqué la mauvaise qualité des vers de Desnos, à un moment de radicalisation et de grande tension, qui conduira aux excommunications. En décembre 1929, Breton condamne Desnos :

Il importe, en effet, non seulement d'accorder aux spécialistes que ces vers sont mauvais (faux, chevillés et creux), mais encore de déclarer que, du point de vue surréaliste, ils témoignent d'une ambition ridicule et d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles²⁸.

Desnos réagit dans le prière d'insérer de *Corps et biens* en 1930 :

Car n'est-ce point une preuve de liberté, en 1930, que de pouvoir quand cela lui chante, écrire en alexandrins ?... Étant entendu que l'alexandrin gagne à être malmené et que, le vers étant libre, l'alexandrin n'est plus qu'un des cas particuliers du vers libre. L'art poétique de Robert Desnos qui se manifeste sous tous les aspects (de la prose à l'alexandrin faux, chevillé et creux) tient en deux mots : Toutes licences. Et cela ne sera sans doute pas pour plaire à ceux qui, prisonniers d'une liberté de pacotille, préconisent dans la vie un jésuitisme dissimulé tendant à maquiller la casuistique en dialectique²⁹.

Notons en passant que Desnos revendique l'imperfection de ses vers dans les termes mêmes de Breton.

Aragon, dans son compte rendu de *Corps et biens*, écrit que « la grande audace desnosseuse serait d'écrire en 1930 des vers alexandrins³⁰ ». Il attaque la « complaisance verbale, l'absurde délectation qui s'étale aux quinquets de l'alexandrin » ; « dernière maladresse [...] montrer que [...] la vieille niaiserie poétique n'avait pas un instant perdu ses droits ».

Les vers de Desnos, on l'a vu, ne sont pourtant pas si mauvais, et moins chevillés que Breton le dit. L'accusation porte davantage sur l'usage poétique qui est fait du VR, et cette critique relève plus du purisme poétique (surréaliste) que formel. On reproche à Desnos d'user de l'instrument sans surréalisme (en reprenant les poèmes de 1919, *Le Fard des Argonautes* et *L'Ode à Coco*) et sans ironie (pour les poèmes datés de 1929). À cet égard, le mot le plus important de la critique de Breton est « creux », davantage que « faux » et « chevillés », qui paraissent défendre la pureté formelle du VR quand on le pratique. Mais n'y a-t-il pas néanmoins du

²⁸ Dans le *Second Manifeste du surréalisme (La Révolution surréaliste, décembre 1929, publ. 1930)* ; cf. *OC*, I, p. 813.

²⁹ Desnos, p. 589.

³⁰ Cf. Desnos, p. 590.

purisme formel chez Breton et Aragon, même si, à ce moment, ils ont totalement rejeté le VR ? Celui-ci garde un prestige pour eux ; il est perçu comme une contrainte qu'on respecte quand on l'accepte.

Pour les autres, moins corrects, moins puristes (y compris Desnos), le VR est un instrument : d'automatisme, d'écriture plus consciente, ou de liberté, pour reprendre le terme de Desnos. Pour certains (Artaud, Baron, voire Desnos), le vers régulier est une matrice rythmique plutôt qu'une technique codifiée que l'on doit respecter scrupuleusement.

La question de la liberté, évoquée par Desnos, est capitale : en 1942, alors que Desnos écrit dans une note sur le recueil *État de veille* : « En définitive, ce n'est pas la poésie qui doit être libre, c'est le poète³¹ », Breton rappelle sa position quant aux formes classiques dans « Situation du surréalisme entre les deux guerres³² » :

La liberté étant, dans le surréalisme, révéree à l'état pur, c'est-à-dire prônée sous toutes ses formes, il y avait, bien entendu, maintes manières d'en démeriter. Selon moi, c'est par exemple en avoir démerité que d'être revenu, comme certains anciens surréalistes, aux formes fixes en poésie [...].

Pour les puristes du surréalisme, la pratique ou l'exclusion du VR est une contrainte subordonnée à la liberté, entendue comme exercice de l'écriture automatique et comme rejet de la poésie du passé — contrainte parce que, pour s'autoriser le VR, il faut des conditions précises : l'automatisme, la parodie, l'ironie, le second degré, le ludisme, ou la poésie de circonstance (les poèmes à Denise).

Ironie et circonstance peuvent s'opposer. Quand Aragon publie dans *Les Destinées de la poésie* (en pleine période surréaliste) le quatrain « Où les sommets s'élèvent au dessus du sommeil³³ », ne lit-on pas une parodie du ton Musset ?

Mais quand la poésie de la résistance amène Aragon à pratiquer à nouveau, de façon militante, la métrique régulière, il est évidemment conspué par Péret, mais aussi critiqué par Nougé, qui pourtant n'était pas un intégriste du rejet³⁴. C'est évidemment qu'il est davantage question des fins de la poésie que de ses formes.

³¹ Desnos, p. 999.

³² Conférence faite à Yale et reprise dans *La Clé des champs*, 1953 (André Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1992, Tome II, p. 719).

³³ « Les grands rochers m'ont dit Mais tu viens parmi nous / N'as-tu pas sur la terre un cœur qui te conforte / J'ai secoué la tête et j'ai répondu Morte / Les grands rochers muets se sont mis à genoux. »

³⁴ Fauchereau, p. 491 : « Nougé dénonce ceux qui dans *L'Honneur des poètes* sont revenus à la prosodie traditionnelle et aux bons sentiments démagogiques. »

RHÉTORIQUE

À l'inverse, pour les éclectiques, pratiquants du VR, son usage est un droit de la liberté du poète, droit qui n'est pas incompatible avec l'inspiration surréaliste, et peut évidemment lui survivre. C'est le cas Desnos.

L'enjeu de la question du vers régulier dans le surréalisme touche donc à celle de la définition de la poésie, mais aussi de la liberté.

UNIVERSITÉ DE LIÈGE, BELGIQUE