

Gérald Purnelle

Le « vers de prose » : vers et prose ?  
entre vers et prose ? (ni vers ni prose ?)

**J**E M'INTÉRESSERAI ICI à un objet formel que j'ai déjà évoqué dans le premier numéro d'*FPC*<sup>1</sup>, où je l'appelais « vers de prose<sup>2</sup> », en le définissant comme suit : « Les vers que l'on peut appeler "vers de prose" se caractérisent par le fait qu'ils présentent tous, dans un même poème (voire dans un même recueil) une longueur très proche à l'œil et qui, dans la plupart des cas, s'identifie, à peu de chose près, à la justification typographique [...]. » Visuellement, ces vers donnent l'impression (produisent l'effet) de lignes de prose non justifiées (uniquement alignées à gauche) et un poème écrit de la sorte semble, ou peut sembler, de la prose non justifiée<sup>3</sup>.

Cette « forme » — car c'en est une — mérite une étude plus poussée (dont je pose ici les premières bases), pour trois raisons : a) elle est employée à un taux de plus en plus fréquent depuis les années 80, et cette fréquence croît aussi en polyvalence (elle sert à des esthétiques différentes) et en

<sup>1</sup> Cf. Gérald Purnelle, « Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90 », dans *Formes Poétiques Contemporaines*, n° 1, 2003, p. 20.

<sup>2</sup> Sur cette dénomination, cf. *infra*. Je la reprends de la réponse que m'avait faite Gérard Augustin, un des poètes que j'avais interrogés en 2000 sur leur pratique de ce type de vers.

<sup>3</sup> On en trouvera un exemple en fin de ce texte, tiré de la contribution d'Alain Duault au n° 1 d'*FPC* (2003).

variation dans l'application ; b) il importe de définir, autant que possible, sa nature, son statut (dont son nom dit toute l'ambiguïté), sa variabilité ; c) il est intéressant, conjointement, de tenter de retracer son origine. Plus largement, et incidemment, c'est le rapport du vers (libre) avec la ligne de prose — rapport bilatéral — qui sera évoqué.

Notons d'emblée la difficulté qu'il y a à faire l'archéologie génétique d'une forme : il est souvent risqué, voire illusoire, de rapporter la pratique formelle d'un poète à celle d'un autre, en parlant d'influence ou de filiation ; je ne m'y risquerai pas.

Le meilleur moyen d'atteindre les deux objectifs cités ci-dessus (décrire la forme et retracer son origine) semble être de poser comme point de départ la version la plus « pure » de la forme (qui n'est pas nécessairement première chronologiquement), et les deux traits primaires qui la caractérisent. Cette forme pure (soit dit sans nuance laudative : elle est pure parce qu'elle présente les deux traits en question de la façon la plus nette, la moins variable) se rencontre, par exemple, chez Alain Duault, Jacques Darras ou Gilles Ortlieb<sup>4</sup> ; les deux traits de départ sont que le vers de prose « pur » est un *vers long*, et que la longueur visuelle de tous les vers d'un même poème est d'une grande *régularité* : l'effet de « peigne » — ou plutôt de drapeau déchiré — que présente le vers libre — ou même régulier, d'ailleurs — à son extrémité droite est réduit au maximum : littéralement, il ne semble plus y avoir de place, dans le blanc très court qui achève chaque vers, pour un mot supplémentaire. On peut appeler « *calibrage* » ce trait par lequel, quelle qu'en soit la source, une longueur visuelle quasi identique est assignée à tous les vers d'un poème (aucun vers ne dépassant une longueur minimale et une maximale, l'écart entre ces deux seuils est très petit). Partant, le « vers de prose » pourra tout aussi bien se dénommer *vers (libre) calibre*<sup>5</sup>.

On peut qualifier ce vers de « vers long » dès lors qu'il présente un longueur (en lettres, en syllabes ou en espace occupé sur la ligne) sensiblement ou nettement plus grande que la longueur moyenne du plus long des vers réguliers classiques, l'alexandrin. Ce trait place le vers de prose dans une lignée certes composite, à l'intérieur de laquelle on peut chercher ses origines éventuelles. Je distinguerai quatre formes ou « moments » qui ont pu présider à son émergence et l'accompagner. Les mentionner

<sup>4</sup> Pour citer trois poètes ayant participé à l'enquête d'*FPC* dans ses numéros précédents, dans lesquels le lecteur pourra trouver des illustrations de cette version « pure » de la forme : A. Duault et J. Darras dans le n° 1 et G. Ortlieb dans le n° 3.

<sup>5</sup> J'ai aussi un moment envisagé le terme de *vers libre saturé*.

n'a rien de neuf : elles sont déjà toutes évoquées ou décrites dans *La Vieillesse d'Alexandre* de Jacques Roubaud, mais je les inventorie ici dans la perspective du vers de prose.

Il y eut d'abord le verset : forme visant à dépasser la longueur maximale du vers régulier le plus long (l'alexandrin) et celle du vers libre standard ; unité rythmique (potentiellement et généralement) plus longue que la ligne de prose<sup>6</sup> (à laquelle le vers est généralement, lui, inférieur) ; forme combinant des traits du vers : le retour à la ligne en fin de verset, le découpage (du texte en unités), et des traits de la prose (du paragraphe de prose) : la répartition du verset en deux lignes ou davantage, la justification des lignes pleines, l'alinéa en tête de première ligne (éventuellement). Le verset peut être considéré comme la première étape dans l'*allongement* des unités formelles (rythmiques et typographiques) des formes poétiques : il introduit la « grande » longueur<sup>7</sup>.

Ensuite (et parfois déjà dans le même temps), on peut signaler l'invention et l'émergence, dans la forme régulière (mesurée), de mesures plus longues que les 12 syllabes de l'alexandrin : vers de 14 syllabes (Jaccottet, Réda), 16 syllabes (Segalen, Aragon), 17, 18, 20 syllabes (Aragon), 21 syllabes (Guez Ricord)<sup>8</sup>. Les conditions et effets diffèrent évidemment de ceux du verset, mais ils balisent tout autant l'évolution vers le vers de prose : même dépassement de la longueur classique maximale que dans le verset, mais aussi longueur relativement constante des vers, et saturation progressive et plus ou moins grande de la page sur son bord droit.

Par ailleurs, la même tendance à l'allongement (par rapport aux formes standards) a frappé, à plusieurs moments, le vers libre. Il s'agit d'un allongement significatif et moyen (c'est-à-dire relativement régulier, situant les vers d'un même poème entre deux seuils) du vers libre, c'est-à-dire non compté et non assimilable au verset (il n'y a pas, ou guère, de

<sup>6</sup> Au sens typographique du terme : l'unité qui va d'une marge à l'autre.

<sup>7</sup> On notera que l'appellation « vers de prose » est utilisée par Benoît Conort pour désigner et caractériser le verset dans un texte paru sur Internet : « En vers de prose » (<http://www.remue.net/cont/conort1.html>). J'y reviendrai plus loin.

<sup>8</sup> Cf. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, 2<sup>e</sup> édition, Ramsay, 1988, p. 191 : « [...] certains poètes établissent une métrique personnelle — "l'instrument particulier de chacun" (Mallarmé) — de manière à *échapper* aux zones d'attraction de la tradition : en jouant sur la *longueur* du vers. / La *variété longue* (c'est une revanche, puisqu'elle existait déjà avant le vers libre standard : Larbaud, Milosz...) se situe dans l'emploi d'unités qui outrepassent les limites de l'alexandrin, même "allongé". » Et Roubaud de citer Pierre Oster et Christian Gabriel Guez. — Il y aurait lieu de tenir également compte du vers long pratiqué par Pierre Seghers dès les années 40, entre vers mesuré et libre.

retour à une deuxième ligne). C'est une espèce neuve de vers libre que J. Roubaud signale dans son examen des « modes d'attaque<sup>9</sup> » dirigés contre le vers libre standard. Il s'agit du « mode *b* » parmi ceux qui mettent en cause les « rapports entre mètre et syntaxe » : « Le découpage est largement arbitraire, il porte une marque clairement "prosaïque". Le premier cas frappant, il me semble, est le poème *Oncle Jean* de Dadelsen (daté 1954-1955, mais paru seulement en livre en 1962). On retrouve cela dans *Trajectoire* de Jouffroy (1968)<sup>10</sup>. » On notera que ce que Roubaud relève dans ces deux cas, ce n'est pas tant ce qui nous occupe, à savoir l'allongement du vers, pourtant spectaculaire (les deux ouvrages sont édités à l'italienne), mais le comportement des poètes en fin de vers, la discordance syntaxique quasi systématique. Toutefois l'effet « prosaïque » est clairement souligné. En outre, ce mode *b* ne diffère pas tant que cela du mode *a*, caractérisé lui aussi par un vers long (« La phrase enjambe la frontière d'un vers long », p. 164), puisque celui-ci est « généralement composé de deux ou plus de deux segments syntaxiques » — deux caractères qui concernent également le mode *b*, mais aussi notre vers de prose. En outre, pour ce mode *a*, Roubaud cite des poètes dont le vers long est proche du verset (Larbaud, Milosz), mais aussi les vers longs mesurés de Réda — ce qui rejoint les deux premiers moments évoqués ci-dessus.

Le dernier moment à considérer serait l'œuvre de Denis Roche, dans la forme de vers qu'il a développée à partir de 1963<sup>11</sup>, et que l'on peut considérer comme un première manifestation du second trait, le calibrage régulier du vers à l'intérieur du poème<sup>12</sup>.

Ces quatre moments ne doivent pas nécessairement être envisagés comme des étapes chronologiques (diachroniques, étiologiques) de l'apparition du vers de prose en soi<sup>13</sup>, mais de l'émergence des deux traits qui convergent en lui : l'allongement et le calibrage (chez Roche). Toutefois, en attendant une enquête plus approfondie que celle qui suit, on peut identifier la période couvrant les années 60 et le tournant des années 70 comme moment d'impact des formes qui furent à la fois annonciatrices

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>11</sup> À partir de *Récits complets*, en la radicalisant dans *Les Idées centésimales de Miss Élanize* (1964), puis dans *Éros énergumène* (1968).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 173 : « Le livre est fait de poèmes de longueurs proches en unités (vers) proches de la longueur fatale, le "douze", c'est-à-dire, *comme le vers libre*, tourne autour. »

<sup>13</sup> Il y a loin, en effet, de l'esthétique d'un Roche à celle de nos contemporains qui pratiquent le vers de prose.

et modèles du futur vers de prose (l'œuvre de Dadelsen, parue en 1962, et celle de Roche, à partir de 1963) et moment d'émergence des premières formes personnelles assimilables au vers de prose ou fondées sur les deux traits identifiés. Citons notamment :

– *Les Mégères de la mer*, de Louis-René Des Forêts (1967), où le vers est long, assez strictement calibré, et quasi sans discordance syntaxique ;

– *Liberté des libertés*<sup>14</sup>, d'Alain Jouffroy (paru 1971), qui contient des poèmes datés de 1965-1966 (« Passage Jouffroy », « Quatuor 14 ») et de 1968 (« Libertés ») où les vers sont plus courts que dans *Trajectoire* (mais généralement plus longs que l'alexandrin), mais aussi mieux calibrés, et tout aussi discordants<sup>15</sup> ;

– les poètes en qui l'on a pu voir (sur le plan formel s'entend) des « épigones » de Denis Roche, et qui en tout cas ont été marqués par sa pratique révolutionnaire (leur vers est toutefois moins strictement calibré que chez lui, mais tout aussi discordant) :

– Mathieu Bénézet, avec la séquence « Cette autre chaise », sous-titrée « prose », dans *L'Histoire de la peinture en trois volumes* (1968)<sup>16</sup> ;

– Lionel Ray : les sonnets de vers libres du « Post-scriptum » de *Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité* (1971), puis *Les Métamorphoses du biographe* (1971) et *L'interdit est mon opéra* (1973) ;

– l'alexandrin « sauvage », imprécisément compté, sans césure ni concordance, que Jean Ristat pratique avec constance, depuis son premier livre *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne* (1965), et qui produit un effet comparable aux formes citées ci-dessus et au vers de prose.

Il faut en outre évoquer un poète moins connu, et surtout moins assimilable à la modernité et au formalisme que ces noms représentent : le Belge Hubert Juin (1926-1987) a intensivement pratiqué une forme assez pure (du moins souvent) du vers de prose, marqué par une longueur substantielle (parfois très grande) et un calibrage parfait (régulier), déterminant une découpe du vers particulièrement arbitraire. Deux faits significatifs sont à noter : ses débuts poétiques furent marqués par la pratique du verset et

<sup>14</sup> Cf. *C'est aujourd'hui toujours (1947-1998)*, Poésie/Gallimard, 2005 ; à noter aussi, dans le même volume, *Éternité, zone tropicale*, daté de 1973.

<sup>15</sup> Cf. en outre, le poème repris en pages 26-27 de *Poésie 1964-1974* de Matthieu Messagier (Flammarion, 2000) et daté de 1964-1967.

<sup>16</sup> Le vers long souple, peu ou imparfaitement calibré, s'observe aussi dans la pratique ultérieure de Bénézet, par exemple dans *Le Travail d'amour* (1984), jusqu'à *L'Aphonie de Hegel* (2000).

de la prose<sup>17</sup>, dont son vers de prose paraît donc procéder ; les premiers recueils marqués par celui-ci datent du début des années 70<sup>18</sup>.

Par la suite, on peut observer la persistance d'une influence formelle et esthétique du vers de Denis Roche, notamment chez Jean-Pierre Verheggen (*Le Degré Zorro de l'écriture*, 1978, et *Divan le terrible*, 1979) et Eugène Savitzkaya (*Les Couleurs de boucherie*, 1980 ; *Bufo Bufo Bufo*, 1986)<sup>19</sup>.

L'inventaire chronologique des premières manifestations de cette forme n'est pas clos. Il faudrait entre autres combler ou expliquer le saut temporel et esthétique qui sépare ces trois poètes et la cohorte de ceux qui pratiquent le vers de prose depuis le début des années 90<sup>20</sup>.

Revenons justement à l'époque récente et contemporaine et à l'aspect formel du vers de prose. Il faut noter deux traits formels d'apparence secondaire, mais de portée majeure. Tout d'abord, quant à l'usage de la capitale initiale, les vers longs et les vers de prose évoqués jusqu'ici peuvent présenter trois traitements différents : *a*) capitale au début de tous les vers, *b*) au début des phrases seulement, *c*) absence de toute capitale initiale (de phrase ou de vers). Alors que le vers long de Dadelsen (« Oncle Jean ») ou de Jouffroy (*Trajectoire*, « Liberté des libertés ») observe l'usage *b*, les premières formes du vers de prose montrent les trois usages : *c* chez Lionel Ray dans *Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité* et *L'interdit est mon opéra* ; *b* chez Bénézet, Juin et Savitzkaya (mais, dans *Bufo bufo bufo*, chaque poème est fait d'une seule phrase, ce qui ramène à l'usage

<sup>17</sup> Dès son premier recueil *Le Livre des déserts* (1957).

<sup>18</sup> *L'Automne à Lacaud* et *Le Cinquième Poème* (1972). Avant lui, on peut citer un autre Belge, Victor Misrahi, qui a pratiqué un vers situable entre le vers long assez régulier et le vers de prose strict dans son deuxième recueil *L'Amande ouverte* (1958) puis dans *Le Nord inscrit* (1982) ; cf. V. Misrahi, *Poésies*, Châtelaineau, Le Taillis-Pré, 2005.

<sup>19</sup> Est-il notable que ces deux poètes soient belges, comme Juin et Misrahi ? — Dans cette enquête incomplète, je relève aussi le vers de prose particulièrement long et régulier d'Armand Rapoport (*L'Hiver des astronomes*, 1987), cité par Henri Deluy dans *Poésie en France, 1983-1988*, Flammarion, 1989.

<sup>20</sup> Citons, outre Alain Duault et Jacques Darras : Jean-Pierre Chambon, *Le Territoire aveugle* (1990), *Le Roi errant* (1995) ; Xavier Bordes, *Je parle d'un pays inconnu* (1995), *Comme un bruit de source* (1998) ; Gérard Augustin, *Le Guide des égarés* (1999) ; Gilles Ortlieb, *Place au cirque* (2002) ; Gérard Titus-Carmel, *Demeurant* (2001), *Ici rien n'est présent* (2003) ; Jean-Marie Perret, *Grande liberté de l'air au-dessus du fleuve* (2002) ; sous une forme (parfois ou souvent) moins « pure » ou moins stricte : Ludovic Janvier, *La Mer à boire* (1987) ; Jean-Pierre Lemaire, *Le Chemin du cap* (1993) ; Jean-Claude Masson, *Le Testament du printemps* (1991) ; Hervé Micolet, *L'Enterrement du siècle* (1992) ; Gérard Cartier, *Méridien de Greenwich* (2000).

c) ; a chez Roche<sup>21</sup>, Des Forêts, Ray (*Les Métamorphoses du biographe*), Verheggen, Ristat. Quand ce dernier usage est respecté — et c'est singulièrement le cas du vers de prose des années 90 —, il a pour conséquence (et même pour fonction) que l'on peut parler de vers sans ambiguïté : la capitale initiale de vers signale la ligne comme vers, elle est la marque de la volonté du poète (il veut que l'on identifie sa forme comme un vers<sup>22</sup>) ; sans elle, rappelons que, dans bien des cas, on pourrait prendre ces lignes (visuellement) pour de la prose non justifiée.

Le second trait concerne le dernier vers de chaque poème : dans les formes « pures » et récentes du vers de prose (chez Duault, Darras, Bordes, Ortlieb, Chambon), souvent, voire généralement (il y a des exceptions), le dernier vers d'un poème a la même longueur que (est calibré comme) les autres vers. Ceci constitue une trace d'élaboration : le vers de prose n'est pas simplement de la prose disposée mécaniquement (aléatoirement) en lignes non justifiées.

On peut maintenant définir les traits de la forme « pure » du vers de prose, tel qu'il se pratique depuis les années 80 et 90<sup>23</sup> : longueur des vers assimilable à la « justification » (c'est-à-dire la distance qui sépare les marges gauche et droite de la page), calibrage strict, capitale initiale, dernier vers de même longueur. Partant, on observe que cette forme peut subir des variations ou des dérivations. En premier lieu, elle peut subir un raccourcissement : le calibrage du vers de prose « court » ne s'identifie plus à la justification, mais, tout en restant strict, atteint des longueurs inférieures, qui peuvent rappeler (à l'œil) celle de l'alexandrin (par exemple). Somme toute, c'était déjà le cas chez Roche ; ce l'est aussi dans divers poèmes de Xavier Bordes ou de Jean-Pierre Chambon.

L'irruption de ce nouvel objet (le vers de prose « court ») permet de construire un carré fondé sur la présence ou l'absence des deux traits initialement identifiés (l'allongement du vers et le calibrage) et sur leur combinaison : les vers plutôt courts s'opposent aux longs ; les vers calibrés s'opposent

<sup>21</sup> Cf. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, p. 171 : « [...] bien sûr, la majuscule y prend de l'ironie au début du vers [...] »

<sup>22</sup> Cf. Mallarmé, dans « La musique et les lettres » : « [Au vers], sa pieuse majuscule [...] »

<sup>23</sup> Chez Alain Duault, Xavier Bordes, Jacques Darras, Jean-Pierre Chambon, Gilles Ortlieb, Gérard Titus-Carmel, auxquels on peut ajouter (sous une forme moins strictement calibrée) Pascal Commère, Jean-Marie Perret.

QUESTIONS ET RÉFLEXIONS

aux vers de longueur variable (dans un même poème). Soit donc le carré suivant, où se placent (chronologiquement ?) le vers long (du type Dadelsen ou Jouffroy), le vers de prose « pur », enfin le vers de prose court :

	Vers libres longs	Vers libres courts
Longueur variable	Vers long	X
Longueur calibrée	Vers de prose « pur »	Vers de prose court

La combinatoire génère une position momentanément vide que vient naturellement occuper... le vers libre standard au sens roubaldien du terme : un vers dont la longueur n'excède pas une certaine limite (de toute manière inférieure à la justification de la ligne de prose que détermineraient les marges gauche et droite) et auquel sa consistance syntaxique dominante impose une variabilité sensible (un poème en vers libres est souvent fait de vers plus longs et d'autres plus courts mêlés selon les hasards de la syntaxe et du découpage). Mais, s'agissant d'histoire des formes, et plus précisément de l'émergence de formes réactives à la tradition (ici le vers long et le vers de prose réagissant au vers libre standard), on inversera l'interprétation de ce carré en considérant qu'il est précisément construit *autour* du VLS par sélection (adjonction) des deux traits observés, comme décrit ci-dessus — ce qui rend bien compte de l'apparition ultérieure de la quatrième forme, le vers de prose (ou plutôt le vers calibré) court, qui s'explique naturellement par la complétion de la matrice : 1) le vers libre s'est allongé, 2) le calibrage s'était ajouté à l'allongement (par combinaison), 3) l'allongement est soustrait du vers de prose. On esquissera donc l'hypothèse suivante : l'allongement était une réaction au vers libre standard (c'est la thèse de Roubaud) ; le calibrage du vers de prose radicalise cette réaction (on voit que, dans le carré, le vers de prose s'oppose diagonalement au VLS par la présence des deux traits) ; son raccourcissement boucle la boucle (comble la matrice) et, en même temps, diversifie les formes, ouvre la forme « vers de prose » à la variation<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Remarquons que ce tableau n'inclut ni le verset ni la (ligne de) prose, mais se limite justement à tout ce qui peut être étiqueté comme vers (libre) et se revendique visuellement (typographiquement) comme tel.

Si l'on s'interroge sur les conditions et contraintes de production de ce vers de prose pur, on observera que, dans la plupart des cas, en dépit de l'impression première qu'il produit (décrite au début de cette étude), le vers de prose n'est rien moins qu'une ligne de prose aléatoirement produite et artificiellement érigée en vers. Divers indices montrent au contraire que, dans bien des cas, il est écrit comme un vers, travaillé de l'intérieur<sup>25</sup>, et que le poète choisit son calibre et s'y tient. Ces indices sont : la variabilité de la longueur fixe (le calibre) d'un poème à l'autre à l'intérieur d'un même recueil ; partant, la forme « courte » comme variante du vers de prose ; la longueur du dernier vers ; la concordance de la fin de vers avec des frontières syntaxiques fortes<sup>26</sup>. Les réponses des poètes concernés le confirment d'ailleurs :

Le vers est, dans cette perspective, non seulement le lien affirmé à une tradition de la poésie (d'autant qu'il est toujours initialé par une majuscule, *comme* le vers classique), mais un espace de tension de ces mouvements sonores internes. Sa longueur étant déterminée par le premier vers du poème, *l'incipit*, le *sens* doit s'y mouvoir avec les colorations syllabiques, les rythmes et toute cette architecture qui s'équilibre dans une dialectique entre ces différents éléments. Cela exige un long travail, une marqueterie subtile, un tissage délicat et sans cesse remis en question par le moindre changement dans un vers — qui en entraîne d'autres afin de retrouver l'équilibrage du poème. (Alain Duault, dans *FPC*, n° 1, 2003, p. 189.)

[...] le vers est non seulement un espace actif de jeux et de construction, mais [...] les contraintes multiples que s'impose le poète sont souvent génératrices d'un resserrement de la langue qui, imposant des fourches caudines à la lecture, déterminent une *insistance* sur le sens. (*Ibid.*, p. 190.)

<sup>25</sup> On comparera ce qu'écrivait Henri Deluy, « Le vers, a priori », *Action poétique*, n° 116 (été 1989), « Le vers en 1989 », p. 24 : « Ce qui distingue la ligne « vers » de la ligne « prose », ce n'est pas ou pas uniquement, la longueur, inégale pour l'une, égale et interrompue par la seule marge pour la seconde (une pratique moderniste de la typographie compose et met en page la prose sans aller obligatoirement jusqu'à la marge, sans répartir les blancs pour combler la ligne) : le blanc, en bout de la ligne « vers », entre la frontière de vers et la marge, doit être fonctionnel, le découpage doit signaler une logique. » Noter l'allusion au procédé simple de « versification » mécanique de la prose, auquel le vers de prose pourrait s'assimiler, visuellement dans tous les cas, concrètement dans certains.

<sup>26</sup> Comme dans *William Shakespeare sur la falaise de Douvres* de Jacques Darras (1995).

## QUESTIONS ET RÉFLEXIONS

Longtemps le poème s'est voulu d'un seul bloc, compact. [...] Je repousse sur les bords. D'où les lignes qui s'allongent. La forme du poème doit tenir à ce geste, du proche vers le plus loin. Le poème ne finit pas, il gagne les marges. (Pascal Commère, dans *FPC*, n° 2, 2004, p. 17.)

Intervient alors le travail sur la langue, un pétrissement, jusqu'à ce que chaque vers ait atteint la longueur voulue, avec les assonances et la fluidité souhaitée. (Gilles Ortlieb, dans *FPC*, n° 3, 2005, p. 121.)

La longueur du « vers » est liée, pour autant que je le sache, à plusieurs facteurs : d'abord le sens : je coupe là où je veux attirer l'attention, ou, et c'est complémentaire, dérouter, « égarer » momentanément [...]. La coupe du « vers » est une cassure, un acte de violence autant qu'une pause ou un acte d'amour. (Gérard Augustin, lettre du 18 août 2000.)

La forme donc, que j'ai tentée pour le vers, choisie au vers, [...] avait pour préoccupation de proposer une métrique qui pour s'appuyer sur les anciennes mesures du vers parlé ou de l'oral (si c'est pareil), devait néanmoins fonctionner avec la continuité discontinue propre au prosaïsme [...]. (Xavier Bordes, lettre du 13 septembre 2000.)

Malgré d'évidentes parentés des pratiques observées et rangeables sous l'étiquette de « vers de prose », on ne peut en faire une description unique, pour plusieurs raisons.

Ainsi, on ne perdra pas de vue que le vers de prose pur résulte de la conjonction de deux traits : le calibrage et l'allongement, et que ces deux traits sont variables, dans le sens d'une plus grande rigueur ou d'une plus grande souplesse. Le calibrage est strict (la fin de vers ne laisse aucune place libre, les seuils inférieur et supérieur sont très proches) ou plus souple (l'écart observé dans un même poème entre les seuils est plus grand) ; la régularité de l'allongement est elle aussi générale ou variable (dans le poème) : soit tous les vers sont longs, soit il s'y mêle des vers plus courts (minoritaires)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Accessoirement, le vers de prose est potentiellement soumis à une contrainte externe, la largeur de page. S'il procède d'une *écriture* spécifique subordonnée au calibre choisi par le poète, ce calibre peut entrer en conflit avec les dimensions de la page (la justification) : si l'éditeur ne choisit pas un format suffisamment large pour l'accueillir sur une seule ligne, le vers de prose se retrouve « plus long » que la justification et se transforme *ipso facto* (artificiellement, indûment) en un vers long réparti sur deux lignes. C'est notamment le cas des poèmes d'Hubert Juin qui, d'abord parus en plaquettes, sont repris en recueils collectifs où ils perdent leur statut de vers de prose et l'effet de compacité (prosaïque) qu'ils avaient initialement.

Les deux traits, indépendamment l'un de l'autre ou conjointement (dans le vers de prose), sont vivaces dans l'efflorescence des formes en poésie française depuis les années 70, et singulièrement durant les années 80 et 90, sans compter le début de ce siècle. On trouve aussi bien des vers longs sans calibrage strict ni seuil minimal, mais moyennement longs (par exemple *Le Chemin familial du poisson combattif* de Pierre Alferi, 1992), qu'un calibrage très court, marqué par un seuil indépassable, produisant un vers proche de l'octosyllabe, comme chez Silvia Baron-Supervielle<sup>28</sup>.

On notera surtout qu'une deuxième boucle (après la combinaison du format court avec le calibrage strict) paraît se boucler dans un retour à la prose des traits relevés jusqu'ici. Ainsi plusieurs poètes ont publié des textes où se conjoignent justification des lignes (comme de la prose) et capitale au début des lignes<sup>29</sup> ; s'agit-il de vers, ou de prose ? Ailleurs, des proses sont disposées en vers sans que le découpage paraisse procéder d'autre chose que d'une mise en page avec alignement à gauche, et sans capitales initiales de vers<sup>30</sup> ; les « vers » ainsi produits peuvent être relativement courts<sup>31</sup>. Un dernier type de projection d'un trait du vers de prose (court) sur de la prose originelle : des proses sont composées en une justification (parfois très) étroite sans que leurs lignes présentent le moindre trait de vers (elles sont justifiées et non alignées à gauche, et dépourvues de capitale initiale qui les transformerait en vers) ; par ce simple

<sup>28</sup> Cf. S. Baron-Supervielle, dans *FPC*, n° 1, 2003, p. 158 : « [...] les mots, les phrases, les vers étaient tenus à se conformer à un tracé particulier. Rien ne pouvait déborder ce tracé : l'écriture l'exigeait. Pour qu'elle ait lieu, il était nécessaire de s'y soumettre. »

<sup>29</sup> Ainsi Bernard Chambaz dans *Vers l'infini milieu des années 80* (1987), Emmanuel Moses dans *Les Bâtiments de la Compagnie asiatique*, Obsidiane (1993), Franck Venaille dans certaines pages de *Tragique* (2001). Dans ces deux derniers exemples, la longueur des lignes (la justification ? le calibrage ?) varie d'un poème à l'autre. — À noter que, dans son dernier recueil (*Une hache pour la mer gelée*, 2006), Alain Duault paraît agir de la même manière, puisqu'à la différence des recueils précédents, il justifie ses poèmes, où l'on reconnaît pourtant son vers de prose. Le « bloc » que constitue chaque poème est plus régulier, plus monolithique encore qu'auparavant.

<sup>30</sup> Un exemple récent : *Trompe-Loup* de Marie Borel, 2003.

<sup>31</sup> Il suffit pour cela de fixer un calibre sensiblement plus étroit que la page ; par exemple : Sabine Macher, *Le poisson d'encre dans ma bouche n'est pas à sa place*, 2002. Cette pratique était déjà celle du poète belge François Jacqmin dont, par exemple, le recueil *Les Saisons* (1979), sous-titré « poèmes en prose », présente des vers assez courts dont la forte discordance syntaxique semble tout entière due à un calibrage assez étroit, conjoint à l'alignement à gauche.

trait typographique, une telle prose, flanquée de marges substantielles, se rapproche singulièrement du vers libre (calibré)<sup>32</sup>.

Il convient donc de distinguer, parmi les objets formels inventoriés jusqu'ici, trois classes différentes : le vers long, le vers de prose au sens strict, les formes dérivées ou parallèles. Toutes ont pour point commun l'échange de traits spécifiques entre, d'une part, la prose (ou plutôt la ligne de prose) et, d'autre part, le vers (généralement libre). Le vers long tire sa longueur de la ligne de prose. Le vers de prose tire sa régularité (son calibrage) et, partant, son effet visuel, de cette même ligne de prose. Inversement, le vers de prose court « récupère » un trait du vers (régulier ou libre standard). De même, les formes dérivées procèdent de la projection d'un trait de vers sur de la prose (capitale initiale, alignement à gauche, longueur brève, marges importantes). Le parcours (encore imprécis) que dessinent ces formes paraît s'inscrire dans le débat dialectique qui, à travers le XX<sup>e</sup> siècle, a opposé les deux formes canoniques, vers et prose.

Si l'on s'en tient au seul vers de prose « pur », on conviendra qu'il constitue une forme ambiguë et protéiforme, qui entretient avec la prose une indéniable relation, d'un bout à l'autre de son élaboration (par son calibrage et par ses effets), mais que la multiplicité de ses « applications » esthétiques, la variabilité de sa matérialisation, ses relations avec d'autres formes rendent plus complexe. Toutefois, par-delà cette ambiguïté, le vers de prose dénote une indéniable volonté de « faire du vers ».

Se pose dès lors la question de son statut dialectique. Est-ce une forme syncrétique ou critique<sup>33</sup> ? Vise-t-il à mêler le vers et la prose, à les combiner, à les confondre ? Ou tend-il au contraire à réaffirmer le vers ? Est-il « versification » de prose, ou radicalisation du vers libre ? Le rationalise-t-il ? Est-il polémique, ou consensuel ? La réponse à ces questions est affaire de chaque poète (Duault n'est pas Roche<sup>34</sup> !). Tout

<sup>32</sup> Trois exemples parmi d'autres : les proses datées des années 80 et reprises dans *La Récitation de l'oubli* de Franck André Jamme (Flammarion, 2004) ; *Visites* de David Mus (1996) ; les poèmes de Jean-Pascal Dubost figurant dans ce numéro d'*FPC*.

<sup>33</sup> Cf. Alain Duault dans *FPC*, 2003, n° 1 : « [...] se réinscrire dans une forme de tradition — tout en la faisant bouger de l'intérieur » (p. 188) ; « Pourquoi cette volonté de réintroduire le vers, la strophe, la régularité d'une forme ? Sans doute d'abord en réaction à cette poésie dite « éclatée » qui, d'André du Bouchet à Claude Royet-Journoud ou d'Anne-Marie Albiach à Jean Daive, choisit de ne donner à lire que les traces, les dépôts d'une expérience hors écriture » (p. 187).

<sup>34</sup> Pour une analyse des différentes interprétations fonctionnelles du vers rochien, cf. Stéphane Baquey, « En quoi un vers peut-il être une forme ? (dans la poésie de Denis Roche) », dans *FPC*, n° 2, 2004, pp. 263-274.

au plus observe-t-on que le vers de prose combine les « avantages » des deux formes : la coupe du continuum textuel, le rythme de lecture imposé au lecteur lui viennent du vers, de même que le jeu sur la fin du vers ; la compacité, la longueur de l'empan, la fluidité, la saturation sortent tout droit de la prose<sup>35</sup>. Vers à part entière, ou ni vers ni prose<sup>36</sup>, ou les deux à la fois : il peut tendre à nier les formes ou à nier leur frontière<sup>37</sup>.

Une conclusion serait de constater que, dans sa radicalité formelle, le vers de prose répond bien à la définition pragmatique du vers libre par Roubaud :

Le vers libre, comme forme (« forme appelée vers »), est essentiellement une réponse à une question qu'on peut formuler ainsi : *qu'est-ce qu'un vers ?* Et le vers libre est cette réponse : *Aller à la ligne* (p. 117)

étant entendu que

la « mise en poésie » est inséparable d'une « mise en vers », donc des modes de décision d'interrompre la ligne (p. 118)

et que

En l'état de la pratique et de la diffusion de la poésie qui est celle du siècle, le vers libre, pour lequel la fin du vers n'est pas définie de manière interne par une mesure rythmique répétable, a une existence écrite et, puisque destiné à être transmis par l'imprimé, une existence

<sup>35</sup> Il y aurait lieu de replacer le vers de prose dans la pratique personnelle de chaque poète ; ainsi, à côté d'un Alain Duault qui le pratique exclusivement (mais après avoir utilisé la prose dans *Colorature* en 1977), on observe que, dans son gros recueil *La Maye* (1988), Jacques Darras pratique aussi bien la prose, le vers long peu calibré, le vers de prose strictement calibré, le vers long (ou vers de prose) excédant la justification (et donc achevé en fin de deuxième ligne). De même, dans *La Descente de l'Escaut* de Franck Venaille (1995), on trouve de la prose (large), du vers de prose (large ou étroit), de la prose étroite, du vers long. Ces deux pratiques polymorphes me paraissent témoigner de l'étroite relation du vers de prose (et des autres formes citées) avec le modèle de la prose.

<sup>36</sup> Gérard Augustin : « Mon obsession est le dépassement du clivage prose/poésie, le glissement progressif de la prose à la poésie, du poème au texte en prose. » (Lettre du 18 août 2000.)

<sup>37</sup> On trouve, à propos du verset, dans le texte de B. Conort cité en note 7, quelques affirmations ou propositions qui s'appliqueraient tout aussi bien au vers de prose en répondant aux diverses questions ici posées : « Excès de prose dans le vers, il n'est pas l'intermédiaire entre vers et prose, mais la possibilité de dépasser les deux en inventant une autre phrase qui sera proème (et non l'ordinaire et banale prosaisation sur vers), retour critique de la prose sur le vers quand elle vibre au pli du vers. » / « tournant le dos tant au vers qu'à la prose » / « défragmentation du vers, l'outil du retour au récit dans la poésie » / « Abus de vers dans la prose, vers imbu de prose, le verset, vers de prose, phrase en vers de prose, renverse les perspectives de la poésie, en libérant ses formes, au pli du vers et de la prose, il dérange l'un et l'autre, c'est là la principale vertu. » / « Dé-rythmer le vers pour mieux le mesurer rompre la prose pour mieux la poursuivre ».

## QUESTIONS ET RÉFLEXIONS

*d'abord typographique*. Sa définition doit obligatoirement le situer par rapport à ce qui n'est pas lui, à ce qui est typographiquement le *non-vers* (p. 120)<sup>38</sup>.

En cela, le vers de prose est vers. C'est aussi une forme à part entière, dans le sens qu'une fois introduit dans l'histoire de la poésie française du siècle dernier, il a pu être repris, réinventé, réactivé par des poètes d'obédiences ou d'orientations diverses. En se limitant aux quinze dernières années, on voit qu'à côté de ce que l'on a pu appeler le « nouveau lyrisme » (représenté par les poètes cités en note 20), il continue à servir à des écritures dont les principes sont souvent opposés à ce type de lyrisme, que l'opposition soit radicale ou elle-même dialectique<sup>39</sup>. À ce titre, comme le vers libre dont il est une forme variante (et radicale, répétons-le), le vers de prose est devenu une *forme* polyvalente.

Cloches brunes du soir qui résonnent encore sur les pavés de  
La mémoire pend aux fenêtres pendant que les longs patins noirs  
Glissent entre les ruelles sur le canal doré ricochant d'un camp  
Anile aux lunes de là-haut derrière San Giovanni ou San Giorgi  
O leurs larmes de bronze qui coulent et querellent le sommeil des  
Belles annulées celles qu'accouche blême la lagune chaque nuit  
À Venise les matins rouges sont roses et se consomment les eaux  
Les murs fanés les briques usées dont toutes les couleurs sont  
Roses comme est rose l'horizon liquéfié le scintillement d'hier  
Le vert pâle même et blanchâtre qui coule sur l'eau du coucher  
Au moment où s'embrase rose l'orée de cette lente perte  
Quand monte affolante caresse osée la grande douceur sans fin  
Comme le lendemain revient la même lumière affaiblie la vision  
Saturée sur les chairs affalées la teinte tiepolée des cloches blondes  
Ou des fleurs qui résonnent de Santa Maria della Salute à l'île des  
Morts San Michele au milieu des roses thé comme un miroir sans  
Toi comme demain est toujours autre chose même si tu revenais

(Alain Duault, *Où vont nos nuits perdues*, p. 82 ;  
extrait de *FPC*, n° 1, 2003.)

<sup>38</sup> Cf. aussi : « Dans un mode de la poésie ayant de nouveau et de plus en plus une existence écrite [...], l'unité vers tend à se définir dans l'espace [...]. Dans ce mode les paramètres visuels acquièrent une autonomie croissante [...] » (p. 204).

<sup>39</sup> Citons dans le désordre de la chronologie, et à titre d'exemples : Jacques Dupin, « Rien encore, tout déjà » dans *Rien encore, tout déjà* (1991) ; David Mus, *D'un accord*, 1991 ; Auxeméry, le poème « Olissopographia » dans *Codex* (2001) ; Cédric Demangeot, & *Cargaisons* (2004) — un vers de prose assez strictement calibré, de court à très long (imprimé au format paysage) ; Frédéric Boyer, *Mes amis mes amis* (2004) — un vers de prose comparable par sa longueur au vers long de Jouffroy. Dans un tout autre genre, c'est aussi le cas dans *Comme au commencement* d'Olivier Apert (1999).