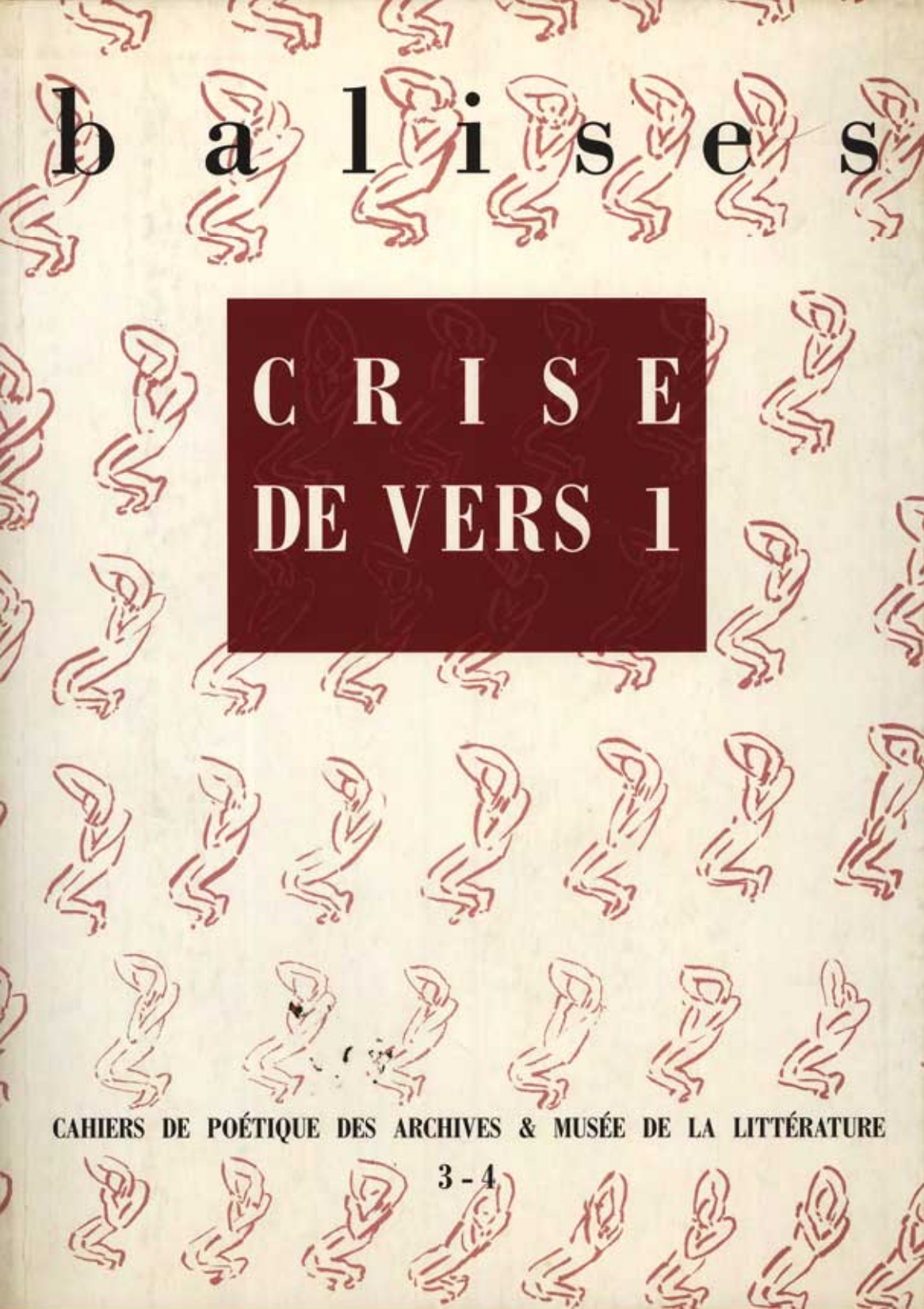




b a l i s e s

**C R I S E
DE VERS 1**

CAHIERS DE POÉTIQUE DES ARCHIVES & MUSÉE DE LA LITTÉRATURE

3 - 4

Tutti-Frutti's Zeitgeist

BERNARDO SCHIAVETTA

Une des particularités de la fin de l'art réside dans le fait qu'il n'existe plus de structure objective définie par un style distinctif, ou, si l'on préfère, que la fin de l'art se définit par une structure historique objective qui se caractérise par le fait que tout est possible.

Arthur Danto

Mallarmé date de 1886, de 1892 et de 1896 les divers éléments qui ont conduit par étapes à *Crise de Vers*, publié dans *Divagations*, en 1897.

En 1886 *La Vogue* avait fait paraître des traductions (dues à Laforgue) de *Leaves of Grass* de Whitman (dont la première édition remonte à 1855), ainsi que « Marine » et « Mouvement » de Rimbaud (textes écrits vers 1870), mais surtout des poèmes en vers libre de Laforgue, de Jean Moréas, de Paul Adam et de Gustave Khan, directeur de la revue.

Il ne s'agissait plus de poèmes en prose, cette apparente oxymore, ni des versets bibliques sécularisés par Whitman, ni du « charme certain du vers faux » de Laforgue, mais bel et bien de vers libre.

En effet, la *crise* était telle parce que l'on avait véritablement « touché au vers », au sens propre, c'est-à-dire au vers façonné selon les règles strictes de la prosodie française, au type de vers qui était jusque là au centre de la pratique poétique, voire de la *définition* de la poésie. De la définition de la poésie comme genre littéraire (« art de faire des ouvrages en vers » disait le Littré), et non pas comme cette *indéfinissable* émotion esthétique, qui est la conception actuelle la plus vague et la plus largement partagée, mais qui existait déjà autrefois comme sens figuré du mot poésie (Gongora a pu écrire, à propos du *Pontifical* du Docteur Babia, que sa prose était un « poème non assujetti aux nombres du vers »).

D'ailleurs, si la fameuse révolution du langage poétique a pu avoir lieu en France, cela n'a pas été sans rapport avec la désuétude phonologique et phonétique de la prosodie française, dont les règles (à la différence d'autres prosodies étrangères) ne correspondaient plus à la réalité de la langue parlée.

Aujourd'hui, il est impossible de postuler une crise du vers d'un point de vue *poétique*, car le vers (libre ou non) ne sert plus à définir la poésie.

Aujourd'hui, par contre, il serait possible de postuler une crise du vers libre, mais sur quelle base ? Et dans quelles langues ? Car dans des pays comme l'Espagne ou le Royaume-Uni, les prosodies traditionnelles se maintiennent avec une vigueur certaine. Et si le vers libre (réduit au simple « aller à la ligne ») est largement majoritaire dans la pratique poétique francophone, le vers prosodique continue à exister sous des formes rythmiques variées, non malherbiennes. Parmi ces formes françaises, aucune n'a acquis un statut normatif dans le domaine lettré de la poésie ni dans le domaine populaire de la chanson. Aucune ne représente non plus une révolution ou une contre-révolution dirigée contre le vers libre, sous la forme d'une école, comme celle des *New Formalists* américains. Il existe simplement une juxtaposition de pratiques *alternatives*, sans véritable conflit entre elles, car toutes peuvent se rencontrer tour à tour chez les mêmes auteurs (pour ne donner que deux exemples : chez Roubaud on trouve cette variété, évidemment, mais aussi chez Prigent, qui a utilisé sporadiquement la rime et le mètre dans certains de ses poèmes).

Certes, quelques expériences poétiques actuelles creusent certaines possibilités spatiales et combinatoires déjà explorées autrefois par la poésie visuelle ancienne et par la poésie concrète, en y rajoutant l'interactivité et l'animation. Toutefois, en employant les techniques de l'écriture électronique et multimédia, elles ne proposent pas encore une esthétique cohérente et dominatrice. Il s'agit de pratiques qui restent, quoique « branchées », alternatives et minoritaires.

Retournons un instant à l'année 1886. Elle avait vu paraître, en avril, le *Manifeste décadent* d'Anatole Baju et le *Manifeste symboliste* de Jean Moréas, en septembre. Ces premiers manifestes ne sont que des prises de conscience, car ils arrivent après quelques œuvres majeures qu'ils illustrent plus qu'ils ne lancent. Déjà depuis la fin des années 1870, les avant-gardes littéraires et artistiques se multipliaient à Paris. L'époque était entièrement tournée vers le futur, qui deviendra une étiquette et un véritable projet esthétique, le *futurisme*, avec Marinetti, en 1909.

Aujourd'hui, plus d'un siècle plus tard, poser la question de la « crise de vers » dans notre contexte littéraire et artistique, révèle un contraste criant.

L'avenir ne se cherche plus (ou pas encore) dans une nouveauté dynamique des idées et des formes littéraires et artistiques, mais au mieux dans les moyens – technologies électroniques et autres multimédia –, au pire dans le contenu... lequel, se voulant absolument moderne, réussit à peine à être contemporain : un universel reportage.

Le vers libre de notre époque se tourne en réalité vers un *passé*, celui des *-ismes* du XX^e siècle. Il est moins post-moderne que néo-moderne. Bref, il est traditionaliste, même si (pour le dire avec les mots d'Octavio Paz) sa tradition est celle de la rupture.

Longtemps, l'unité du goût d'une époque, son esprit et son style, se retrouvaient de manière transversale, dans la philosophie, l'architecture, la musique, les belles lettres et les beaux arts, mais aussi dans les artisanats, le mobilier et le costume : on était renaissant, baroque, rococo, romantique depuis les chaussures jusqu'aux pensées.

Notre goût présent est multiple en philosophie, architecture, musique, lettres, arts, artisanats, mobilier et costume, et je ne perçois pas une quelconque unité derrière cette diversité. Le post-moderne fut d'abord un terme d'architecture. Est-ce bien, dans les autres arts, un style prédominant ?

Non, il n'y a pas un style 2000. Il y a un *tutti frutti* de styles, et, comme dans le monde fugace de la mode, c'est du déjà-vu.

La permanence de la crise concerne plutôt la définition de la poésie, qui s'est doublée d'une crise de la définition de l'art et même d'une théorisation sur la fin de l'art, notamment chez des auteurs comme Belting, Danto ou de Duve¹!

Oui, dans ces temps où l'on a cru voir arriver la fin de l'Histoire (hégélienne), on postule désormais la fin de l'art... peut être parce que l'art est devenu, comme la poésie, indéfinissable.

Est-ce que la crise pourrait se résoudre si l'on venait à se mettre d'accord sur une définition rigoureuse de l'art et de la poésie?

Aujourd'hui, par exemple, Alain Ségué-Duclos propose une définition trans-historique et technique de l'art dans son livre récent *Définir l'Art* (éd. Odile Jacob, 1998). Toutefois il n'arrive à le faire (comme on définit le groupe des poissons en excluant dauphins et baleines) qu'en excluant totalement du domaine de l'art les ready-made de Duchamp. Or, l'inclusion des ready-made dans le domaine de l'art ouvrait véritablement la crise artistique du XX^e siècle.

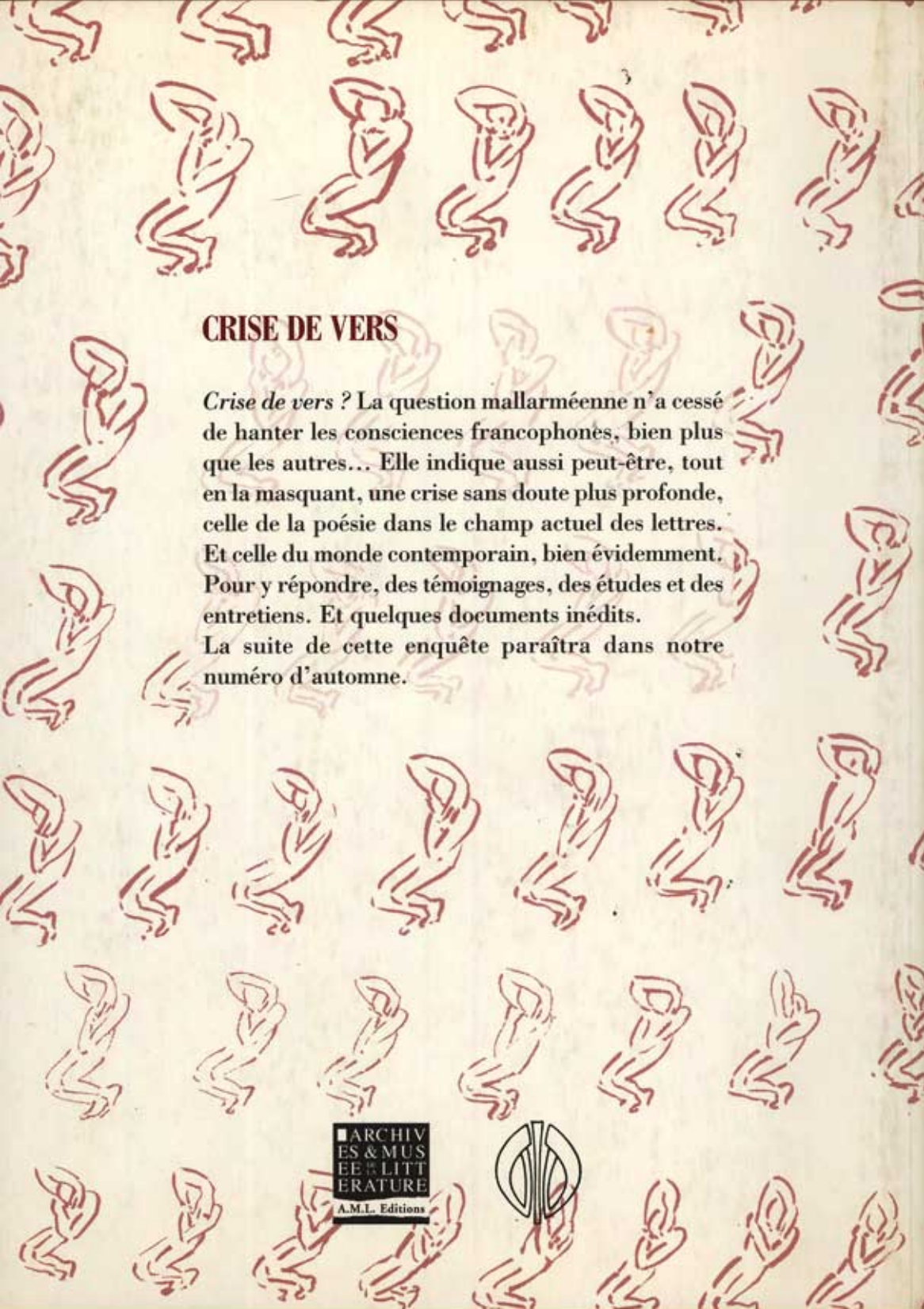
Ainsi, par exemple, Thierry de Duve, dans *Au Nom de l'Art, pour une archéologie de la Modernité*, posait justement le ready-made à l'origine de ce qui lui semblait l'injonction fondamentale de la Modernité artistique : « fais n'importe quoi ». Mais il montrait en même temps que ce *double bind* est irréalisable, car dès qu'on fait n'importe quoi cela devient forcément quelque chose.

En ce qui me concerne, je ne prétends pas définir la poésie (il faudrait pour cela que je sois sûr qu'elle est une réalité trans-historique), mais je tente de repenser l'injonction fondamentale de la Modernité comme un « *fay ce que voudras* », applicable autant à la poésie qu'à l'art.

¹ Ainsi, Hans Belting publia son *Das Ende der Kunstgeschichte?* en 1983 (*L'histoire de l'art est-elle finie?*, Paris, éd. J. Chambon, 1989); en 1984, Arthur Danto fut au centre du recueil *The Death of Art* (sous la direction de B. Lang, New York, Haven Publishers) avec son article « The End of Art », qui fut suivi d'autres publications, comme *After the End of Art*, de 1997 (*L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire*, Seuil, 2000); Thierry de Duve, *Au Nom de l'art, pour une archéologie de la modernité* (Paris, Minuit, 1989); et n'oublions pas Gianni Vattimo et son livre *La fine della Modernità*, qui est de 1985 (*La fin de la Modernité*, Paris, Seuil, 1987).

En effet, l'injonction fondamentale de la modernité a été surtout théorisée comme une *liberté* des choix de création, mais surtout sous le signe de la révolution et de la révolte contre d'anciens modèles. Elle a été perçue, dans un esprit anarchiste, comme infraction, comme perversion et comme destruction, sous le paradigme de Dada. Ou bien elle a été prêchée, dans un esprit totalitaire, comme l'unique voie véritable : *Sine Surréalisme, etc. etc. nulla salus.*

Je préfère penser désormais la liberté du créateur comme une *souveraineté* : non seulement celle d'accepter ou de refuser les canons reçus (qui demeurent ainsi la référence ultime, la véritable loi), mais surtout celle de dicter sa propre loi, de choisir ses propres règles de construction, iconoclastes ou non, rigoureuses ou non. L'exemple des grands auteurs de l'Oulipo me semble éclairant dans ce sens. Cela correspond à la diversité des pratiques de notre époque, et à son *Zeitgeist* démocratique...



CRISE DE VERS

Crise de vers ? La question mallarméenne n'a cessé de hanter les consciences francophones, bien plus que les autres... Elle indique aussi peut-être, tout en la masquant, une crise sans doute plus profonde, celle de la poésie dans le champ actuel des lettres. Et celle du monde contemporain, bien évidemment. Pour y répondre, des témoignages, des études et des entretiens. Et quelques documents inédits. La suite de cette enquête paraîtra dans notre numéro d'automne.

