



HAL
open science

Vers hantés en Terre Vaine : T. S. Eliot et le free verse

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Vers hantés en Terre Vaine : T. S. Eliot et le free verse. Jacques Darras. Invisibilité du vers blanc, Le Cri, pp.48-60, 2000, 2-87106-268-4. hal-04007046

HAL Id: hal-04007046

<https://hal.science/hal-04007046>

Submitted on 9 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

T. S. ELIOT ET LE *FREE VERSE* : VERS HANTÉS EN TERRE VAINES

Patrick Hersant

Étant par essence parfait, Dieu possède toutes les qualités ; au nombre de ces qualités figure nécessairement l'existence ; donc, Dieu existe. Imparable syllogisme ! Au terme d'un argument ontologique inversé, Eliot assure en revanche que le vers libre, cette « fiction grotesque », n'existe pas : « Il ne saurait se définir par l'absence de structure ou par l'absence de rime, car il est d'autres vers qui en sont dépourvus, et il ne saurait se définir par l'absence de mètre, car le pire des vers peut *toujours* être scandé ; nous en concluons que la distinction entre un vers traditionnel et un vers libre n'est pas fondée, car il n'existe que de bons vers, de mauvais vers, — et le chaos.¹ » L'argument semble bien mené ; pourtant, il n'échoue pas moins à convaincre que la preuve ontologique de saint Anselme : qui a jamais trouvé (ou perdu) la foi devant un syllogisme ? Ezra Pound, commentant l'article d'Eliot quelques mois après sa parution, en 1917, manifeste un curieux mélange de réserve et d'approbation. Il regrette ainsi que son ami, dans ses considérations sur la métrique, ignore des critères tels que « la quantité, l'allitération, etc., [...] comme si l'accentuation servait seule à mesurer les mètres² ». En revanche, il admet avec lui que les mètres baptisés par la tradition sont si nombreux, et si variés, que « le plus fanatique des vers-libristes aurait bien du mal à leur échapper ». Seulement le rythme du vers n'est pas là, dans la succession plus ou moins monotone de combinaisons établies ; Pound éclaire son propos d'une métaphore musicale : « Chopin n'écrivait pas avec un métronome. Il existe un sentiment musical qui tient compte de la

¹ Thomas Stearns Eliot, « Reflections on Vers Libre » [1917], *To Criticize the Critic*, Londres, Faber, 1965, p. 183-189, ici p. 183.

² Ezra Pound, « T. S. Eliot », *Poetry*, août 1917, vol. X, p. 264-271. Repris dans *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T. S. Eliot, Londres, Faber, 1954.

forme du rythme, dans une mélodie, bien plus que des divisions en barres de mesure. » La faculté qui permet au musicien, ou au poète, de créer de telles formes, c'est ce que Pound nomme « l'invention rythmique ». Sans elle, le poète est invité à s'en tenir aux mètres réguliers, qui donneront au moins une certaine mélodie à ses vers. Eliot, faut-il le dire, possède comme nul autre cette faculté d'invention : « Fichtre, ce gars-là sait écrire³ ! »

La métrique d'Eliot, comme l'a bien montré Helen Gardner, ne cesse d'évoluer de *Prufrock* aux *Four Quartets*, puis au théâtre qui engage le poète à « découvrir une nouvelle forme prosodique qui soit pour nous un instrument aussi satisfaisant que le vers blanc l'a été pour les élisabéthains⁴ ». Voilà en quoi consiste l'invention : trouver, pour chaque entreprise poétique, la forme métrique susceptible de lui correspondre. Si l'on peut lire *The Waste Land* comme une variation rythmique autour du vers héroïque anglais, par exemple, *Sweeney Agonistes* s'en détache au profit d'une musique nouvelle : « le vers se termine par une pause très marquée, est souvent divisé en deux moitiés bien distinctes, et possède quatre accents forts⁵. » Ce qui justifie pareille évolution d'un recueil à l'autre, ou d'un poème à une pièce de théâtre, c'est un double souci de cohérence et de sens historique. Le pentamètre iambique ne convient plus au théâtre moderne, parce qu'il est trop marqué poétiquement ; et, s'il apparaît dans la fresque moderniste de *The Waste Land*, c'est au même titre que les références religieuses et littéraires, dans le cadre de cette « méthode mythologique » qu'Eliot observe chez Joyce et entend lui-même substituer, en poésie cette fois, à la méthode narrative. Les rituels anciens de fertilisation, le symbolisme des tarots, les figures de la mythologie grecque ou hindoue sont tous dévoyés ou appauvris dans le monde moderne que décrit *The Waste Land* ; de la même manière, pourrait-on dire, les mètres shakespeariens ou spensériens y sont convoqués comme autant de symboles déchus de la poésie renaissante, comme autant de « fantômes » selon la formule devenue fameuse : « Il faudrait

³ *Ibid.* (« Confound it, the fellow can write. »)

⁴ Thomas Stearns Eliot, « Dialogue sur la poésie dramatique » [1928], *Essais choisis*, trad. fr. Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1950, p. 76.

⁵ Helen Gardner, *T. S. Eliot, Poésie et théâtre* [1949], trad. fr. Claude Guillot, Paris, Seghers, 1975, p. 32.

toujours, même dans le vers le plus libre, que le fantôme de quelque mètre simple nous guette à travers la tapisserie ; que ce fantôme s'avance, menaçant, quand le lecteur s'assoupit, et s'efface quand il se réveille⁶. »

The river's tent is broken; the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
175 Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
180 And their friends, the loitering heirs of City directors —
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept...
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
185 But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.⁷

Soucieux de laisser surgir quelques ombres métriques, on s'est peut-être assoupi à la lecture de ce passage ; toujours en éveil, Eliot rappelle dans ses notes que le vers 176 est emprunté au « Prothalamion » de Spenser, le vers 185 au poème « To His Coy Mistress » de Marvell⁸. Pentamètre iambique pour Spenser, tétramètre iambique pour Marvell, ces vers bien frappés sont seuls pourvus de la traditionnelle rime (*song/long, hear/ear*). Les autres vers, en liberté surveillée, forment une structure variable mais indubitablement poétique : entre deux élans, on trouve le plus souvent un seul posé, parfois deux, une seule fois quatre (« *testimony of* »). Le rythme se distingue ainsi clairement du rythme de la prose, et les vers sont de longueur conventionnelle (entre neuf et quatorze syllabes). Comme le fait remarquer Derek Attridge dans sa scansion de ce poème, « on peut voir émerger un mètre composé de cinq élans

⁶ T. S. Eliot, « Reflections on *Vers Libre* », art. cité, p. 187.

⁷ Thomas Stearns Eliot, « The Waste Land » [1922] (v. 173-186), *The Complete Poems and Plays*, Londres, Faber, 1969, p. 67.

⁸ Spenser, « Prothalamion » [1596], v. 18 ; Marvell, « To His Coy Mistress » [1681], v. 21-22.

par vers, mais [...] les variations sont suffisantes pour échapper de justesse à la régularité⁹ ».

Ce passage de *The Waste Land* s'enrichit ainsi d'un commentaire prosodique en forme de contraste : entre vers libres et vers blancs, la tradition est à la fois respectée et malmenée, et subit ce qu'on pourrait appeler l'ironie rythmique d'Eliot. Le pentamètre iambique est esquissé sans jamais exister tout à fait, au point que même le vers de Spenser n'apparaît plus comme tel. Voici l'original dans son contexte :

Against the Brydal day, which is not long:
Sweete Themmes runne softly, till I end my song.

Le « Prothalamion » de Spenser déroule assez d'impeccables pentamètres iambiques pour autoriser, ici et là, une déportation d'élan ou de posé qui maintienne l'équilibre iambique. La scansion est à peine heurtée par ces nécessaires réajustements, et l'écoulement du vers n'apparaît pas moins fluide que celui de la Tamise. Chez Eliot, en revanche, le contexte rythmique suggère une tout autre scansion du même vers ; l'absence de structure régulière dans le poème ne justifie plus l'élan contraint de « *till* », et le vers se retrouve avec quatre iambes au lieu de cinq : U — U — U U U — U —

Ce que confirme le vers suivant, qui ajoute le cinquième élan nécessaire au pentamètre :

Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.

Soit : U — U — U U U — U — U — Double paradoxe : cité tel quel, mais hors contexte, le vers de Spenser perd sa qualité de vers blanc ; en revanche, la greffe d'Eliot en altère la syntaxe mais lui restitue son mètre d'origine. Ce tour de passe-passe sert à merveille le projet de *The Waste Land* dans son ensemble, et de cette troisième section en particulier, qui est de faire entendre le dialogue entre tradition et modernité. Seul sur la rive de la Tamise, le poète médite sur la stérilité d'un monde naguère fertile, et conçoit son poème comme

⁹ Derek Attridge, *The Rhythms of English Poetry*, Londres, Longman, 1982, p. 322.

dévolement rythmique et thématique du « Prothalamion » de Spenser. Les berges du fleuve n'accueillent plus les nymphes, mais les amours médiocres entre de petites secrétaires en goguette et leurs patrons. Selon l'heureuse formule de John Hayward, « la fête nuptiale de Spenser est devenue une partouse¹⁰ ».

C'est d'une manière assez comparable que l'un des plus célèbres vers de Marvell est convoqué dans le poème. Sa double occurrence, à quelques vers d'intervalle, ne lui permet jamais de se donner en entier : c'est bien un fantôme de citation que nous voyons apparaître.

Marvell But at my back I always hear
 Time's wingéd chariot hurrying near.

Eliot But at my back in a cold blast I hear
 The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.
 [...]
 But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring.

Lors de sa première occurrence, le parfait tétramètre iambique de Marvell devient un pentamètre, ou plutôt tend vers le pentamètre sans y parvenir tout à fait. Une fois encore, en l'absence de structure bien définie dans le poème d'Eliot, l'oreille choisira ou non d'entendre un élan sur « *at* » et sur « *cold* ». Le rythme à cinq temps du vers blanc demeure fantomatique, surgit quand on ne l'attend pas, disparaît quand on le cherche. La deuxième occurrence du vers de Marvell est plus significative encore. La technique du collage la relie aussitôt à une autre citation, extraite cette fois du *Parliament of Bees* [1607] de John Day :

When of the sudden, listening, you shall hear,
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the spring.

¹⁰ John Hayward, notes de « The Waste Land », dans T. S. Eliot, *Poésie*, trad. fr. Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1969, p. 95.

On entend bien le leitmotif de la section : à la sexualité triomphante et signifiante de jadis succède une sexualité triviale et stérile, la rencontre de Diane et d'Actéon est grotesquement mimée par Sweeney, le brutal hédoniste, allant chez Mrs. Porter, la mère maquerelle. Entre-temps, le mot « *horn* » a changé de sens sans changer de corps — la trompe de chasse de la déesse est devenue un klaxon d'automobile. Quant au mètre, il passe du tétramètre au pentamètre pour le vers de Marvell, tandis que le pentamètre iambique de Day demeure inchangé.

Devant une virtuosité si pertinente, jamais gratuite, on ne saurait suivre Helen Gardner lorsqu'elle « trouve difficile de pardonner l'outrage fait au vers de Marvell, même s'il illustre bien que le vers héroïque utilisé de cette façon a besoin de dix syllabes pour dire ce qui pourrait très bien se dire en huit. La prédilection du XVII^e siècle pour l'octosyllabe est une réaction contre le caractère diffus de bien des œuvres antérieures en décasyllabes¹¹. » Si l'on admet que ce passage de *The Waste Land* est une variation sur la forme du vers héroïque, en même temps qu'une réflexion sur la décadence de la civilisation, comment ne pas voir une mise en abyme dans la métamorphose de Marvell en Eliot ? Au « *always* » du poète d'hier répond le « *from time to time* » du poète d'aujourd'hui. Toujours ou parfois quoi ? Quel est donc ce chariot ailé du temps dont entend derrière soi le roulement précipité ? C'est le martèlement iambique, bien sûr, dont l'irrecevable régularité se mue chez Eliot en apparitions intermittentes, fantomatiques, dans ce qu'il faudrait appeler un palimpseste métrique.

¹¹ H. Gardner, *T. S. Eliot, op. cit.*, p. 26, n. 24.