

Gérald Purnelle

La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques

1. Préalables

La réflexion qui suit a pour point de départ une communication présentée en septembre 2003 lors au colloque « Éditer le vers » qui s'est tenu à Bruxelles. J'y présentais un projet de description typographique du poème¹ et j'expliquais notamment ma difficulté à trouver une dénomination adéquate pour désigner les unités distinguées et mobilisées par les traits typographiques ; je rejetais le terme « segment », parce qu'il suppose *a priori* que le texte constitue un tout que la typographie découpe *a posteriori*, alors que, souvent, la typographie peut sembler davantage disposer relativement les uns aux autres des groupes verbaux qui constituent le texte par un processus de composition progressive. Cette prise de position ayant appelé une réaction de Michel Murat, qui disait voir plutôt le poème comme un tout qui se divise en parties ou éléments, l'idée m'est venue d'examiner la question. Dans un premier temps, elle peut se formuler comme suit : le poème est-il un tout monolithique dans lequel des opérations ultérieures (la disposition, la mise en page, la lecture) distinguent, distribuent voire prélèvent des segments ? Ou est-il un tout résultant de l'agglomération d'éléments courts progressivement agrégés les uns aux autres par les processus d'écriture et de disposition ?

¹ Cf. Gérald Purnelle, « Pour une description typographique du poème », dans *Degrés*, n° 121-122, printemps-été 2005, « Genèse et constitution du texte » (= actes du colloque « Éditer la poésie », Bruxelles, 11-13 septembre 2003, pp. n1-n14 ; cf. également <http://www.ulg.ac.be/cipa/calendrier/octobre2003.pdf>.

Pour y répondre, il faut bien sûr envisager le point de vue auquel on se place² : celui de la production ou celui de la réception, de l'écriture ou de la lecture. Ce choix détermine *a priori* deux approches analytiques opposées. Elles concernent des « segments » de nature différente et qui ne se correspondent pas nécessairement : les éléments textuels que le poète a manipulés pour composer son poème, et ceux que la lecture perçoit et distingue dans le tout formé par le poème. D'autre part, il est illusoire d'envisager « le » poème, c'est-à-dire tous les poèmes, comme formant un ensemble indifférencié à propos duquel on pourrait apporter une réponse unique à cette question. Il faut au contraire tenir compte de la diversité chronologique, théorique, esthétique et formelle de la poésie.

Quant au point de vue de l'écriture, on sait que, dans la plupart des cas, le poème ne s'est pas écrit comme un tout donné immédiatement au poète ; que sa segmentation est inscrite dans le processus même de sa composition ; que le poète l'a écrit par vagues, par moments successifs, par ajout progressif de phrases, de vers, de paragraphes, mais aussi par des corrections sur brouillons. Nous poserons donc comme principe que tout poème, dans sa fabrication, est évidemment fait d'éléments progressivement associés, ne serait-ce que de mots, de syntagmes et de phrases. Il faudra donc se placer davantage du point de vue de la réception et de la lecture, en assumant que, sous cet angle, le poème se présente d'abord comme un objet global, que sa forme invite plus ou moins facilement à analyser jusqu'à un niveau plus ou moins avancé.

La question que je me poserai ne sera pas d'analyser le processus de la lecture pour saisir la façon dont elle analyse,

² Cette question paraît d'ores et déjà opposer le point de vue sémantique au point de vue formel : celui de l'analyse du tout donné que constitue le poème et celui de sa perception formelle.

découpe, structure le poème en éléments, mais de recenser et d'analyser les aspects, faits, traits, procédés qui, à différents niveaux, dans la substance et dans la forme du poème (des poèmes), tendent à produire sur l'acte de lecture des *effets* allant dans un sens – l'impression du poème comme un tout – ou dans l'autre – l'impression d'un découpage, d'un éclatement : non pas comment la lecture découpe le poème, mais ce qui dans sa forme le permet, l'induit ou le conditionne – en faisant l'hypothèse que les différents niveaux formels du poème (de chaque poème) en autorisent plus ou moins une perception globale ou fragmentée.

2. Niveaux et points de vue, hypothèses, précisions

Pour ce faire, j'aborderai différents niveaux du texte, tous considérés comme matériels et ressortissant à son matériau linguistique ou à sa matérialité formelle.

On peut, dans un premier temps, les énumérer comme suit :

- le niveau *logico-sémantique*, argumentatif, discursif du texte, qui implique largement le niveau *syntactique* ;
- le niveau *métrique*, qui implique secondairement celui de la forme fixe ;
- le niveau *typographique*, qui mobilise et combine la ponctuation, la forme des caractères et l'usage du blanc.

On fera l'hypothèse préalable que les différents niveaux envisagés et leurs traits formels sont susceptibles de produire sur la lecture un effet *synthétique* ou un effet *analytique*. Le premier induit ou prolonge la perception du poème comme un tout homogène ; le second induit la perception immédiate ou rapide des éléments constitutifs du poème.

Au premier effet seront liés l'agglomération, l'enchaînement, l'articulation, la connexion, c'est-à-dire la cohésion, la densité, la compacité ; au second la juxtaposition, le découpage, la dispersion, c'est-à-dire la fragmentation, la parcellisation, la dissémination, l'éclatement, la raréfaction.

Ces effets ne sont pas tous équivalents : certains supposent étymologiquement la division d'un tout préexistant – ce qu'on voulait éviter : ceci nous ramènerait au problème de la production/réception (fabrication/perception). Le terme le plus neutre, de ce point de vue, est *juxtaposition* ou, justement *mosaïque*.

Selon une deuxième hypothèse à vérifier, certains niveaux ou traits peuvent, concurremment ou en combinaison, produire les deux effets, tantôt l'un et tantôt l'autre, ou les deux en même temps.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques précisions s'imposent. Cette problématique et cette réflexion se placent évidemment et presque exclusivement dans la perspective et dans les limites de la forme imprimée du poème, c'est-à-dire visible, lisible, visuelle, « lisible »³. Deuxièmement, nous sommes affrontés à plusieurs paires oppositives situées sur différents plans : le linguistique et le formel, la prose et la non-prose, la production et la réception (les éléments d'origine et les éléments perçus). Par ailleurs, il faudrait différencier *fonction* et *effet*, d'une part, et effets globaux et locaux d'autre part. *Fonction* et *effet* sont difficiles à construire et à identifier, parce qu'ils sont soumis à notre hypothèse, ainsi qu'à la perception subjective que nous avons du poème.

En outre, il faut distinguer deux plans dans la réception : la perception et l'analyse. La perception, potentiellement plus immédiate, appréhende la forme visuelle. Quant à l'analyse, elle s'appliquera sans doute à des niveaux plus profonds, mais aussi plus fondamentaux, comme le sens, la syntaxe, la structure, la logique – mais aussi la métrique.

Enfin, il faudra assumer totalement la dimension potentiellement subjective de notre analyse : il est en effet

³ Pour reprendre le néologisme créé par David Gullentops (*Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, coll. « Créis », 2001) et apparemment repris par Jean-Pierre Bobillot (*Trois essais sur la poésie littérale*, Paris, Al Dante, 2003, p. 176).

possible que les effets ressentis dans la perception des traits recensés soient différents chez d'autres lecteurs. L'important est de montrer que les deux effets (analytique/synthétique) existent, qu'ils sont possibles dans tout poème et à tout niveau, et potentiellement concurrents.

3. Niveaux et effets

3.1. La prose

Je prendrai pour point de départ la prose, c'est-à-dire la forme non marquée ou la moins marquée comme poétique (la moins « formelle »), pour commencer à parcourir les différents niveaux à examiner, en introduisant d'emblée le niveau sémantique ; il est en effet judicieux de parler d'abord de l'aspect *sémantico-syntaxique*, puis de la *ponctuation*, puis de la *ligne*.

Dans un texte en prose, notamment non poétique, le *sens du texte* présente une dimension *logique*, voire *argumentative*, plus ou moins complexe. On peut en effet aller de la plus grande à la moins grande *complexité* : on trouvera des textes fortement structurés, ou au contraire des textes paratactiques. Citons Jean Cohen :

Comprendre le discours, c'est d'abord le diviser, c'est-à-dire marquer les rapports de solidarité variable qui unissent ses divers éléments. Solidarité à la fois logique et grammaticale, qui divise le discours en parties emboîtées : chapitres, paragraphes, phrases, mots⁴.

L'opération que décrit Cohen est au premier chef analytique : la lecture identifie et sépare les éléments du texte. Mais dans le même temps, l'analyse des relations entre ces éléments instaure son sens et sa cohérence. La longueur

⁴ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966 (réédition 1978 et 1987), p. 56.

des phrases, la présence ou l'absence de subordonnées, leur densité, leur fréquence, la fréquence ou la rareté d'épithètes, d'anaphoriques, de connecteurs logiques et syntaxiques, de conjonctions (de subordination ou de coordination) : tout cela détermine, pour tout texte (ici en prose), un plus ou moins haut degré de complexité syntaxique, de structuration, de continuité, bref de compacité.

À l'inverse, la brièveté des phrases (surtout lorsqu'elle est plus ou moins constante), la parataxe, l'asyndète, produisent un effet *analytique* : à la lecture, le texte s'offre comme une mosaïque de propositions nettement individuées, que peu d'éléments (sinon aucun) relie les uns aux autres et solidarise. Le lecteur doit (dans les cas où cela est pertinent) recomposer lui-même les liaisons logiques et sémantiques entre les propositions. En poésie moderne et contemporaine, la forme linguistique du poème peut s'avérer riche en propositions nominales, etc.⁵ (un bon exemple historique serait le poème « Départ » de Rimbaud).

3.2. La ponctuation

À un second niveau, on fera intervenir la *ponctuation*. Les conceptions et la pratique de la ponctuation ont varié avec le temps ; selon les unes ou les autres, deux fonctions sont attribuées à la ponctuation : une fonction sémantico-syntaxique et une fonction prosodique.

Selon le premier point de vue, la fonction des signes de ponctuation est distinctive : dans la linéarité graphique, les signes de ponctuation indiquent les rapports de sens, ils séparent ce qui l'est dans la syntaxe de l'énoncé, à savoir les

⁵ Michèle Aquien, *L'Autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 54 : « On peut constater en effet que les poèmes en prose, plus proches néanmoins du langage courant, utilisent de manière pratiquement constante l'asyndète et la parataxe, et que la poésie moderne dans son ensemble désarticule la syntaxe, préfère les noms ou les groupes de noms ».

syntagmes, et rapproche ce qui doit l'être, à savoir les mots constitutifs d'un même syntagme : placer quelques mots entre deux virgules, par exemple, est à la fois le signifiant de leur éventuelle solidarité syntaxique (ils forment ou peuvent former un syntagme) et de leur distinction ou opposition, en tant que tel, aux autres syntagmes. Selon l'autre point de vue, plus ancien, les signes de ponctuation signalent une pause énonciative : leur fonction est prosodique. La fonction syntaxique paraît la plus pertinente, mais la question est secondaire, car, d'une part, bien des pratiques d'auteurs obéissent autant à la seconde conception qu'à la première, et, en outre, quelle que soit la fonction que l'on pose comme première en théorie, les deux fonctions coexistent toujours, l'une entraînant l'autre, de façon partielle ou totale.

La fonction première de la ponctuation étant syntaxique et distinctive, on sera tenté de lui attribuer d'emblée, dans le texte, un rôle formel tout entier placé du côté *analytique* : la ponctuation souligne les éléments constitutifs de l'énoncé en les distinguant les uns des autres. Un texte ponctué est comme une mosaïque de syntagmes, et cette *parcellisation* est clairement inscrite dans la chaîne graphique : les signes de ponctuation sont bien des signes graphiques et ils marquent des frontières ou des séparations.

Mais on ne peut se contenter de cette première analyse, sommaire et élémentaire, de l'effet/fonction des signes de ponctuation. Par leur fonction syntaxique, ou du moins de support à la syntaxe, les signes de ponctuation s'alignent sur les marqueurs linguistiques qui assurent la structure syntaxique et sémantique du texte, et produisent les mêmes effets de connexion, de liaison, de subordination, etc. Ils sont autant facteurs de cohésion que de division.

L'impact du point est forcément analytique : il marque la fin des phrases et les distingue les unes des autres. La virgule sépare deux syntagmes (par exemple une subordonnée et une principale), ou marque l'insertion d'un syntagme dans un autre ou entre deux autres, mais elle porte en elle-même la

marque même de l'inachèvement de la phrase ; certes, elle est distinctive au niveau des syntagmes, mais, toute position de la forme graphique de l'énoncé qui ne correspond pas à un point étant *ipso facto* perçue comme située à l'intérieur d'un tout qui n'est pas encore achevé, la virgule produit le même effet. En outre, sur le plan syntaxique, elle assume une fonction de coordination, par exemple dans une énumération — fonction éminemment solidarisante. La ponctuation souligne donc l'homogénéité du texte, en dépit de sa fonction première, qui est distinctive.

Le deux-points sépare deux propositions en signalant un lien de subordination sémantique mais non syntaxique ; par exemple une déclarative et un discours rapporté, une proposition et une explication ou une énumération, toutes choses qui, dans une syntaxe plus structurée, correspondraient à des compléments ou des subordonnées.

Ces deux signes (et non le point) marquent donc à la fois l'inachèvement de la phrase (et l'attente de son achèvement) et la connexion des éléments syntaxiques entre eux. Sur le plan non pas local mais global de la phrase et, secondairement, du texte (par exemple du paragraphe), cette ponctuation suggère donc l'unicité sémantique : son effet est *synthétique*. En revanche, dans le cas des juxtapositions, des parataxes, des phrases simples et courtes, le support de la ponctuation est autre : le point distingue et souligne la fragmentation originelle du texte.

On voit donc une première fois se manifester l'ambivalence des signes formels : l'effet de la ponctuation est analytique au niveau des phrases, mais il est synthétique au niveau du texte, voire de *la* phrase également.

3.3. La ligne

Le troisième aspect à examiner en partant du cas réputé neutre de la prose est la *ligne*. La ligne de prose divise visuellement le texte en segments (et ici le terme est tout à

fait pertinent) de longueur égale, mais son effet est neutralisé, occulté par une convention de lecture. La ligne de prose est en effet une entité quasi totalement neutralisée par le contexte : on sait et on voit que l'on est dans de la prose, et l'on sait que le segment de texte que prélève n'importe quelle ligne de prose est arbitraire, aléatoire, sans signification propre : ce n'est pas un segment de sens, la ligne n'est pas un signe, ce n'est pas le signifiant individué d'un signifié. On sait (le lecteur sait lorsqu'il lit) que la disposition des mots en lignes n'est due qu'à des conditions externes (le format de l'ouvrage, la mise en page), et que le même texte, publié ailleurs, se voit redistribué en lignes différentes, sans que la perception du poème soit sensiblement différente d'une version à l'autre : dans les deux cas, on est devant de la prose. La ligne s'oppose par là fortement au vers.

L'occupation de toute la justification typographique par la plupart des lignes de prose produit un effet premier et indéniable de compacité. On peut appeler cela l'effet-prose : ce qui se présente sous la forme d'une page de prose (ou d'un paragraphe) est d'emblée perçu comme un tout qu'il s'agit de parcourir linéairement, de ligne en ligne, le passage d'une ligne à l'autre étant sans portée aucune. Les traits et formes tels que le paragraphe, l'alinéa, le verset appliquent au texte un effet structurant et donc analytique, mais chaque bloc ainsi distingué subit à son niveau le même effet-prose de compacité. On peut faire l'hypothèse que la ponctuation, qui structure et accompagne la linéarité compacte de la prose, participe également, à un niveau secondaire, à l'effet-prose : prose et ponctuation sont intimement associées dans nos habitudes culturelles. On examinera plus loin les effets d'opérations ou de variations appliquées à la prose, telle, par exemple, la suppression de la ponctuation. Continuons en passant au vers.

3.4. Le vers régulier

Tout vers régulier est l'actualisation d'un modèle abstrait, le mètre, dont il hérite les caractéristiques formelles ; il se manifeste ainsi comme un individu placé dans une séquence formant une classe isomorphique d'objets de nature identique.

Sur le plan visuel (typographique), il se distingue de la ligne de prose par deux traits : la capitale initiale et le blanc irrégulier et important qui l'achève. Ces deux traits sont communs avec le vers libre standard.

Selon Mallarmé, les marques visuelles et sonores du vers (la capitale, le blanc final, la rime) tendent à faire du vers un « mot total » : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue »⁶. Le « mot total » qu'est le vers est donc à la fois l'agent et le produit d'un effet analytique fort : tout texte écrit en vers est à la fois *fait* de vers et divisé en vers. Production et perception se rejoignent ici complètement. Résumons : la régularité du vers découpe, à la lecture et à l'audition, le signifiant linéaire en éléments directement perceptibles et isomorphiques ; les marques connexes, telles que la capitale initiale et le blanc, le distinguent clairement de la ligne de prose et l'exemptent de la neutralisation que celle-ci subit ; enfin, sur le plan syntaxique, la concordance dominante dans le vers classique associe la subdivision du texte en syntagmes et en unités métriques.

J'examinerai maintenant trois autres objets : le vers libre, la ponctuation du vers, la capitale initiale.

3.5. Le vers libre

Excepté la régularité métrique, le vers libre standard présente les mêmes marques distinctives et formelles que le

⁶ « Crise de vers », p. 252 de l'édition Poésie/Gallimard.

vers régulier : le blanc, la capitale, la concordance syntaxique, tous traits qui déterminent un effet analytique global. Peut-être l'absence de toute isométrie ou régularité métrique est-elle un facteur supplémentaire d'autonomisation des vers : Gustave Kahn le définit comme « un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens »⁷. Tendait à s'identifier de façon massive aux syntagmes du texte, il souligne la division mais aussi la structuration syntaxique et donc sémantique du texte : il parcellise la prose – c'est d'ailleurs le reproche qu'on lui adresse. Plutôt que de démontrer avec un exemple concret que le vers libre peut être de la prose découpée selon la syntaxe (ce qui est loin d'être vrai dans tous les cas), rappelons deux exemples canoniques : « La maison des morts » d'Apollinaire, qui fut d'abord un conte en prose, et l'expérience à laquelle Jean Cohen s'est livré dans *Structure du langage poétique*⁸. À partir d'ici, la plupart du temps, je confondrai le vers libre et le vers régulier dans l'analyse de leurs aspects formels secondaires.

3.6. La ponctuation et la capitale initiale dans le vers

Les spécificités du vers, régulier ou libre, par rapport à la prose – le retour à la ligne, le blanc final, la capitale initiale – déterminent un effet global analytique fort, qui s'oppose à l'effet synthétique de la ligne de prose, et dont le niveau d'application est précisément le vers.

Examinons à présent les aspects suivants de la forme-vers, dans deux directions : a) en commençant par ceux qui sont communs à la prose et au vers : la syntaxe et la ponctuation ; b) en examinant les effets de la suppression de certains traits. On pourra ensuite revenir à la prose.

⁷ Cité par Bobillot, *op. cit.*, p. 66.

⁸ « Hier, sur la Nationale sept... » dans *Structure de langage poétique*, *op. cit.*, p. 73.

Méthodiquement, nous nous placerons d'abord du point de vue du poème en vers globalement concordant, c'est-à-dire exempt d'enjambements. La question de la discordance sera examinée plus loin.

En dépit de la force formelle, rythmique et visuelle, de la forme vers (métrique ou libre), la syntaxe du poème en vers, dans bien des cas, ne s'écarte guère de celle de la prose⁹ ; certes, dans une poésie majoritairement concordante, les segments métriques (octosyllabes, hémistiches d'alexandrins), s'identifient étroitement à des syntagmes ou à des « mots phonologiques », mais cela n'empêche pas la phrase poétique, qui court de vers en vers, de présenter souvent les mêmes traits que la prose :

- des phrases complexes, structurées ;
- des liaisons, coordinations, subordinations ;
- des effets logiques de circonstance, de causalité, d'enchaînement, d'opposition ;
- des énumérations, des séquences, voire des litanies.

Notons qu'il y a quelque chose de schématique à comparer aussi simplistement prose et vers du point de vue de la forme syntaxique et du sémantisme, comme si les traits généraux de la première étaient directement projetés et projetables sur l'autre ; c'est négliger, d'une part, la distinction qu'il conviendrait d'établir entre prose courante et prose poétique ; d'autre part, l'influence que la syntaxe des poèmes en vers peut avoir exercé sur la prose du poème en prose ; et enfin les spécificités syntaxiques de la poésie moderne, en vers ou en prose.

D'autre part, le degré de « prosaïsme » syntaxique du poème en vers, ou plutôt, à l'inverse, son plus ou moins grand degré d'écart syntaxique par rapport à la prose est

⁹ Michèle Aquien (*Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, art. « Syntaxe », p. 709) distingue deux tendances : « une syntaxe plus ou moins semblable à celle de la prose, avec cependant une présence presque constante de l'asyndète et de la parataxe », et « une certaine agrammaticalité ».

évidemment fonction des conditions formelles internes du poème (de tout poème) : la longueur du vers, l'organisation strophique, la rime, etc. Tout ceci demanderait de nombreuses études spécifiques ou globales sur la syntaxe des poèmes, en vers ou en prose.

Posons néanmoins le cas favorable d'un poème en vers dont la syntaxe ne s'écarte guère d'une syntaxe de prose. Un tel poème, dans la tradition, est affecté d'une *punctuation* qui, elle aussi, est régie par les mêmes règles et usages qu'en prose, et y exerce les mêmes fonctions : séparer, distinguer, regrouper, signaler les syntagmes, rythmer. On conclura donc que la punctuation courante d'un poème en vers est un trait dont l'effet est double et concomitant : un effet relativement prosaïque (la poéticité formelle du poème étant dès lors tout entière assumée par la forme métrique ou typographique — la mesure rythmique et le retour à la ligne) et un effet synthétique, relatif mais perceptible, de compacité, de cohérence et de structuration sémantique.

La capitale initiale, quant à elle, exerce une fonction analytique en marquant le début du vers : elle en fait un « mot total ».

Examinons maintenant les effets de la *suppression* de l'un et l'autre de ces caractères, à savoir la capitale initiale du vers et la punctuation. La question est compliquée en raison du fait que les deux suppressions peuvent se combiner (s'additionner) ou non. Rimbaud supprime la capitale dans deux poèmes¹⁰, mais non la punctuation. Mallarmé supprime la punctuation¹¹, mais non la capitale ; au contraire, il la commente et lui donne un poids : « [Au vers], sa pieuse majuscule ou clé allitérative, et la rime, pour le régler [...] »¹².

¹⁰ Dans « Mémoire » et « Entends comme brame... » (1872) ; cf. Bobillot, *op. cit.*, pp. 153-158.

¹¹ Dans plusieurs sonnets, à partir de 1886 ; cf. Stéphane Mallarmé, *Poésies*, B. Marchal éd., Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 255.

¹² Dans « La musique et les lettres », p. 367 de l'édition Poésie/Gallimard.

Le poète peut cesser d'employer la capitale comme marque systématique de début de vers et ne la placer que là où la syntaxe la réclame, c'est-à-dire en début de phrase. L'effet est évidemment prosaïfiant et synthétique ; la suppression d'une marque à effet analytique réduit la puissance analytique de la fin de vers, renforce l'enchaînement sémantique et syntaxique des vers. En outre, l'alignement vertical des débuts de vers — le bord gauche du texte — évoque directement la marge gauche d'un texte en prose. Il y a un peu d'effet-prose qui contamine l'effet-vers¹³.

Le poète peut enfin supprimer complètement la capitale initiale, comme nous le verrons plus loin.

Quant à la ponctuation, on a vu ses fonctions et ses effets : séparer les groupes de mots, souligner la structuration syntaxique, provoquer une attente, signifier les liaisons (par son effet-prose, elle suggère l'unicité sémantique, elle évoque la compacité de la prose ; elle est signe de prose). Elle en vient donc à assumer la même fonction dans le poème en vers. Sa suppression, en vers, mais aussi en prose, aura donc des conséquences en termes d'effets.

Ceux-ci sont en effet complexes (cf. les exemples 1 et 2, tirés de Mallarmé).

Supprimer la ponctuation dans le vers et en fin de vers contribue à l'autonomisation du mot, à celle du vers et à l'effet analytique et synthétique à différents niveaux alternés du poème. L'effet est analytique au niveau du mot : les mots sont aplanis, séparés de façon égalitaire par le même blanc. Dans un texte ponctué, les espaces inter-verbaux et

¹³ Notons que le cas inaugural de Rimbaud est en soi particulier, comme le montre Jean-Pierre Bobillot (*op. cit.*, p. 158) : la suppression de la majuscule initiale de vers « n'est autre que la marque [...] de cette contradiction par quoi son vers, de plus en plus, devient la *seule unité viable du poème* et, tout à la fois, se trouve *menacé dans son identité comme dans son unité* ». Bobillot relève également que, dans « Marine » et « Mouvement », les vers libres présentent une capitale initiale.

les signes de ponctuation fonctionnent en conjonction et en concurrence. La suppression des seconds donne aux espaces une fonction unique de séparateur. L'effet au niveau du vers est synthétique : les connexions syntaxiques et sémantiques sont abolies ou estompées, les frontières des syntagmes sont brouillées. Chaque vers est davantage individué¹⁴.

Mais il y a plus : la suppression de la ponctuation ne s'exerce pas seulement *dans* le vers, mais aussi en sa fin. En fonction de l'effet-prose, une virgule ou un deux-points en fin de vers appelle le vers suivant, signale que deux vers participent de la même phrase, annonce une non-clôture, provoque une attente. Un point en fin de vers, par son signifié, signale plutôt la fin de quelque chose (une phrase) et accentue donc localement la fonction démarcative du blanc de fin de vers. Néanmoins, par l'effet-prose et par le groupement de plusieurs vers en une phrase, dont il marque la fin, il produit en gros le même effet liant que virgule ou deux-points.

La suppression a donc un effet synthétique sur le vers, mot fait de mots (Mallarmé), perçu comme un tout visuellement indifférencié, tout entier constitué de mots et d'espaces. L'absence de ponctuation en fin de vers homogénéise et unifie donc chaque vers ; elle l'autonomise par rapport au suivant ; elle souligne le blanc final comme les espaces internes. Elle contribue fortement à l'émergence du vers comme unité constitutive du poème¹⁵. Enfin, la suppression de toute ponctuation a également un impact sur la perception du poème dans sa globalité. Les vers-mots sont

¹⁴ Michèle Aquien, *op. cit.*, art. « Ponctuation » : « La suppression dans un poème de toute ponctuation rapproche des éléments autrement séparés, supprime *a priori* les marques de tonalité » ; « Cette absence de ponctuation permet de jouer sur l'ambiguïté syntaxique, mais elle est la plupart du temps palliée par la coïncidence fréquente, dans les vers libres, entre le rythme syntaxique et le passage à la ligne ».

¹⁵ Cf. Bobillot, p. 89, et Cohen, p. 62 : « L'absence de ponctuation en fin de vers constitue un phénomène de rupture du parallélisme son-sens qui assure normalement la forte structuration du discours ».

fortement distingués les uns des autres, mais un poème sans ponctuation tend vers la compacité et l'indifférenciation en toutes ses positions, internes et finales (de vers).

Pour observer cet effet synthétique partiel, on peut ajouter le niveau de la forme fixe (dimension dont on n'a pas encore parlé). Un sonnet est un objet matérialisant un modèle connu, un individu dans une classe. Sa régularité familière acquiert une dimension visuelle à la fois structurée (les strophes) et compacte. Quand il figure tout entier sur une page, sa brièveté et le blanc qui l'entoure tendent à l'isoler et à lui conférer un effet de compacité. L'effet de la forme fixe est donc synthétique au niveau du poème, et il est renforcé par la non-ponctuation.

Par la suppression de la ponctuation, il y a perte partielle de l'effet-prose subi par le vers (un poème non ponctué acquiert une charge supplémentaire de poéticité). Supprimer la capitale, c'est supprimer un trait distinguant le vers de la prose : il y a retour partiel de l'effet-prose (cf. l'exemple 3). La suppression des deux pourrait donc produire un équilibre, mais elle est soit partielle (maintien des capitales initiales de phrases), soit complète. Les effets peuvent donc se compenser ou s'additionner.

3.7. La discordance

La discordance mètre/syntaxe (la fréquence des enjambements) induit un décalage entre la parcellisation d'origine (syntaxique) et perceptive (formelle, métrique et typographique). Dans la poésie concordante, les éléments syntaxiques sont soulignés par la forme : la ponctuation, la fin de vers, la structure du vers, le rythme métrique. La discordance est un phénomène bien connu : elle tend à privilégier, voire à systématiser la non-coïncidence des frontières syntaxiques et formelles. Elle est destinée à réagir contre le mécanisme syntaxique du vers régulier ou l'isosyntaxisme (la concordance) excessif du vers libre, signe de banalité, de prosaïsme, de non-

forme. Elle tend à privilégier, voire à systématiser la non-coïncidence des frontières syntaxiques et formelles (exemple 4).

Ses effets sont tout de parcellisation, de fragmentation (ici, la dénomination est légitime) : la discordance brise ce qui dans le texte relevait déjà du niveau élémentaire et faisait l'objet d'une juxtaposition. Mais, en même temps, en contrariant la subdivision naturelle et formelle du poème (la fin de vers, la syntaxe), la discordance induit de constants enchaînements attendus d'un vers à l'autre : à tout bout de vers, une attente est provoquée ; il y a donc un effet synthétique secondaire (moins fort que l'analytique), comparable à celui de la ponctuation finale de vers : un effet d'attente¹⁶. En outre, une fin de vers enjambée évoque par son aspect apparemment arbitraire une fin de ligne de prose et assume partiellement l'effet-prose (synthétique mais non neutralisé). Enfin, on peut observer une évidente différence d'effet selon que la discordance fréquente se manifeste dans un texte ponctué (exemple 4) ou se conjugue à la suppression de toute ponctuation (exemple 5).

Citons à ce stade l'exemple singulier de Denis Roche, dont le vers arbitraire, sélectif et compact, cumule les effets analytiques d'une discordance généralisée en fin de vers et d'une capitale initiale conventionnelle et parodique — effets locaux qui affectent le vers et s'opposent à l'effet synthétique global produit par la longueur visuellement régulière, mais arbitraire, de tous les vers.

Ces exemples en appellent d'autres : la disposition du matériau linguistique du poème en unités horizontales et la question des frontières de telles unités peut atteindre un point

¹⁶ Cohen, *op. cit.*, p. 97 : « En ôtant aux silences toute valeur syntaxique, [l'enjambement] tend à fondre chaque séquence dans celle qui la suit. Le discours n'est plus fait de segments liés, quoique distincts, mais d'un fil continu, sans rien en lui qui commence ou finisse ».

extrême dans le recours au vers ultra-court d'une certaine poésie minimaliste, que ce découpage se fasse globalement selon la syntaxe, comme dans l'exemple 6, ou plutôt à contre-syntaxe (exemple 7).

3.8. Le blanc

Reste, parmi les formes qui induisent des effets analytiques ou synthétiques, ce qui relève plus directement encore de la typographie¹⁷ : la disposition des unités textuelles sur la page et l'usage du blanc. Ce sont les traits et les procédés dont les effets sont les plus évidents. Ce sont souvent des nouveautés de la poésie moderne, qui tendent globalement vers l'effet analytique.

Le blanc peut se placer : devant une unité typographique (entre la marge et le début de la ligne) ; entre deux unités typographiques, sur la même ligne ; entre deux unités typographiques horizontales (ligne ou vers). Dans bien des cas, l'usage de ces traits multiples et complexes peut s'assimiler à celui de la ponctuation : séparer, rapprocher, distinguer, souligner la syntaxe. Ainsi (exemple 8), le blanc qui, sur une même ligne, sépare deux syntagmes ou deux groupes de mots, revêt une fonction comparable à celle d'un signe de ponctuation (point, virgule ou autre). Mais ici, cet effet, éminemment analytique, est nettement intensifié par la visibilité du blanc, surtout si on le compare à la discrétion du signe de ponctuation.

Plus se multiplient, dans un poème, les espaces séparant les unités les unes des autres ou les disposant de façon multiple et relative par rapport aux marges et les unes par rapport aux autres, plus l'effet analytique sur ce poème sera fort (ainsi des poèmes de Reverdy durant les années 10, ou des textes d'Anne-Marie Albiach).

¹⁷ Cf. note 1.

Ce serait ici le lieu de parler du *Coup de dés* de Mallarmé, mais Pascal Durand le fait ailleurs dans le présent ouvrage. Dans notre perspective, citons simplement Michèle Aquien¹⁸ :

Le texte se présente de manière non seulement éclatée, mais aussi selon une mosaïque de six caractères différents qui dessinent une structure d'ensemble, et qui donne au texte à la fois l'aspect d'une partition, et une consistance visuelle que Mallarmé compare à un rythme [...].

À l'inverse, l'effet du blanc qui sépare horizontalement deux unités peut être analytique ou synthétique : synthétique (localement) s'il entraîne un regroupement d'unités (des lignes) en strophes, en paragraphes ou en groupes (et donc analytique au niveau du poème) ; purement analytique s'il sépare toute ligne de celles qui l'entourent.

Il serait intéressant d'évaluer l'impact de diverses associations, combinant les usages du blanc avec les autres traits et niveaux, comme la présence ou l'absence de la ponctuation ou des capitales. Ainsi (exemple 9), la conjonction de blancs internes ou de décalages avec des enjambements a des conséquences complexes : le premier trait (l'isolation des groupes par les blancs) paraît atténuer l'autre (l'enjambement), ou déployer plus de force que lui : les blancs séparent des unités syntaxiques dont certaines paraissent déborder d'une ligne à l'autre. Il y aurait donc renversement dans la hiérarchie des blancs et des positions. Mais, dans le même temps, les deux traits peuvent tendre à s'additionner, en une manifestation du double effet analytique : distinction des unités originelles (composition, écriture), fragmentation de ces mêmes unités (disposition).

Par ailleurs, il existe des formes réactives à ces expériences formelles modernes dont la potentialité analytique est forte ;

¹⁸ Michèle Aquien, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan, Coll. « Lettres 128 », 1997, p. 119.

elles tendent vers le synthétique et la compacité (le vers long, le vers de prose, exemple 10), ou vers une combinatoire complexe des deux effets (exemple 11).

3.9. Retour à la prose

Est-il possible de boucler la boucle et de revenir à notre point de départ, la prose ? Les formes, traits et procédés que nous avons examinés pour le vers (ponctuation, capitale, blancs) sont également appliqués, par effet de retour, à la prose (déponctuation, décapitalisation, blancs, étroitesse). Comparativement à la forme neutre de la prose normale (ponctuée, justifiée à gauche et à droite, occupant toute la largeur de la page), dont l'aspect est globalement synthétique et localement analytique, ces traits vont souligner ou contrecarrer ces effets.

Ainsi, la suppression de la ponctuation et, éventuellement, des capitales initiales de phrases, dans un texte en prose, intensifie l'effet synthétique (exemple 12). En revanche, sont nettement analytiques : la multiplication des alinéas ; l'insertion, dans les lignes de prose, de blancs à fonction séparatrice et ponctuant ; le recours surabondant à la ponctuation (exemple 13) – au point que des formes comme les deux dernières évoquées peuvent aussi bien s'analyser comme une disposition en prose justifiée d'unités textuelles intrinsèquement assimilables à des vers libres. Enfin, le recours à une justification (une longueur de ligne) plus étroite (par exemple qu'un roman) assimile partiellement la ligne au vers : la neutralité de la ligne de prose n'est pas éliminée, mais l'attention est attirée sur elle en tant que telle et en tant qu'équivalent du vers ; elle acquiert un peu de l'effet-vers, comme d'autres traits conféraient au vers un peu de l'effet-prose de la ligne.

Tous ces procédés, tirés de la poésie en vers (ou de la non-prose), brouillent les frontières entre les formes (prose/vers) et mêlent leurs effets spécifiques ; ce faisant, elles

confèrent à la prose une charge accrue de poéticité. Chaque niveau formel (le mot, le syntagme, la ligne, le paragraphe, le poème) tire ainsi des effets analytiques ou synthétiques, de nature quasi analogique, de procédés issus de l'autre forme.

3.10. Autres traits, autres formes

Je passerai rapidement sur les dernières formes envisageables, qui, individuellement, demanderaient une étude spécifique. On peut citer :

– le travail sur la lettre, c'est-à-dire la fragmentation du matériau graphique du poème (et de ses éléments constitutifs) à un niveau inférieur au mot (Cummings) ;

– le simultanéisme, c'est-à-dire la disposition sur l'espace bidimensionnel (la page), d'éléments nettement distincts (effet analytique), qui brouille fortement la convention de lecture linéaire et en exclut l'application¹⁹ ;

– le calligramme²⁰ ;

– plus largement, le dispositif tabulaire dans la poésie ; par exemple, la « morale élémentaire », forme fixe contemporaine inventée par Queneau, combine plusieurs traits et plusieurs facteurs pour produire un effet analytique appuyé, très comparable à la mosaïque : sur le plan syntaxique, la multiplication systématique de syntagmes nominaux, c'est-à-dire l'agrammaticalité de la majeure partie du poème ; sur le plan typographique, le dispositif tabulaire ; sur le plan de la versification, le découpage en segments courts de l'unique phrase verbale du poème.

Un exemple tout récent (n° 14), parmi d'autres, est constitué par une séquence de poèmes de Gérard Titus-Carmel (dans *Ici rien n'est présent*, 2003), qui ont pour spécificité régulière cette disposition en quinconce de segments

¹⁹ Cf. Bobillot, *op. cit.*, à propos de Pierre Albert-Birot.

²⁰ *Ibid.*, pp. 41 et suivantes.

relativement courts, mais aussi d'offrir une double lecture : soit de vers à vers (de gauche à droite et de haut en bas), soit une colonne après l'autre. Autre exemple de mosaïque, donc, avec, en outre, le luxe d'un double motif, en l'occurrence deux « textes » différents.

4. Conclusions

Les formes et leurs effets sont liés à l'histoire de la poésie (histoire formelle et histoire esthétique). On a vu qu'ils sont opposés : synthétique ou analytique, et qu'ils peuvent être concurrents, mais aussi additionnels, selon les niveaux. Quel que soit le mode d'écriture, quelle que soit la forme du poème (prose, vers ou autre), quelle que soit la perception que l'on en a, quels que soient les effets produits par la forme (analytique ou synthétique), le texte du poème est fait d'unités élémentaires, de parcelles.

L'effet analytique révèle et souligne les éléments originaux du texte du poème : la phrase, le syntagme, le vers, le mot ; il conditionne et provoque leur autonomie (par exemple l'autonomie du mot), qui est en gestation dans la déponctuation du vers ou de la prose, et qui s'affirme pleinement dans l'éparpillement typographique et l'usage général du blanc. Il peut également créer de nouvelles parcelles élémentaires et brouiller les éléments originaux, notamment par l'usage du blanc et par la discordance (enjambement). Dans ce cas, en produisant de nouveaux découpages, il brouille quelque peu les éléments originaux.

Visualiser les éléments originaux ou en produire de nouveaux sont donc deux termes entre lesquels peut se situer toute une gamme de nuances de l'effet analytique. À l'inverse de celui-ci, l'effet synthétique tend à fusionner, masquer les éléments originaux, au bénéfice de la compacité et de l'homogénéité.

Dans tous les cas, rappelons que l'un et l'autre effet peut s'exercer à différents niveaux, et ce dans un même

poème. L'effet, analytique ou synthétique, peut être local, intermédiaire ou global. L'effet synthétique, en unissant les éléments d'un niveau, produit de nouveaux éléments au niveau supérieur (par exemple : mots, vers, poème).

Peut-on poser comme conclusion que, quand bien même les deux effets s'exercent conjointement dans le même poème, l'effet analytique s'exercera toujours avec plus de force et de visibilité que le synthétique (le vers est visible, les blancs sont puissants), et que celui-ci ne peut prédominer que s'il s'exerce de façon globale, au dernier niveau (la prose, par exemple) ? Quoi qu'il en soit, on observera que les effets, synthétiques et analytiques, soulignent le signifiant et participent ainsi directement à la fonction poétique du message — écrit. Ils marquent la poéticité du texte ou la soulignent. En outre, l'effet analytique, qui contribue fréquemment à briser la linéarité du discours, s'inscrit pleinement dans les tendances dominantes de la poésie moderne.

Au terme de ce parcours aventureux à travers les formes, à la recherche de deux effets opposés, je reste embarrassé par un problème de départ, d'ordre sémantique et étymologique : *fragmentation* ou *segmentation* supposent que le poète parle puis découpe et dispose, alors que, très souvent, il dispose et compose. Ainsi *juxtaposition* paraît-il plus indiqué que *fragmentation*, qui ne vaut que dans des cas spéciaux (la discordance, les vers courts, le jeu sur la syntaxe, etc.), c'est-à-dire ce qui caractérise la poésie moderne.

La solution à cette question étymologique, qui n'est somme toute que secondaire, se trouve peut-être justement dans la notion de *mosaïque* : image faite d'éléments plus petits, signifiants ou non. Unités minimales, syntagmes, vers, fragments, segments, tous les éléments que la forme mobilise et qui participent à l'effet analytique sont, en définitive, des parcelles de signifiants et de signifiés.

Exemple 1 : Mallarmé, « M'introduire dans ton histoire... »

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire

À des glaciers attentatoire
Je ne sais le naïf péché
Que tu n'auras pas empêché
De rire très haut sa victoire

Dis si je ne suis pas joyeux
Tonnerre et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars
comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars

Exemple 2 : Mallarmé, « Remémoration d'amis belges ».

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve
Sinon d'épandre pour baume antique le temps
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve

Ô très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
À prompt irradiier ainsi qu'aile l'esprit.

Exemple 3 : Follain, *Exister*, 1947.

Sur l'étang du château
reste une île
où se tiennent les vieux cygnes
elle n'est utile qu'à leur repos
nulle femme ne s'y cache plus
ni par amour ni par calcul
la pâquerette y sort de terre
et la lenteur s'y résume.

Exemple 4 : Auxeméry, *Parafe*, 1994.

Nous voulons affirmer la vie, et non
ordonner au chaos. Notre art nous invite
à jouer notre passion : elle est enclose
dans la pierre, et sur la pierre, elle
inscrit nos pouvoirs et notre humilité.
Identiques à nous-mêmes, nous lisons
sur la pierre la trace de ce que nous sommes.
Et ce que nous faisons, dans la pierre
nous le savons. Nous le sommes aussi.

Exemple 5 : Jude Stéfan, *Libères*, 1970.

Au clair amour du Tasse tâter que
les courbes de Vénus furent telles au
temps d'or jadis sous mêmes mains poudreu-
ses que ma caressable amie buste
ruisselant de forêt cheveux inouïs
sous soleil affolée de souci sa
tête de gloire un sourire de Corrège.

Exemple 6 : Charles Juliet, *L'œil se scrute*, 1976.

quand
je m'enlise

que le sable
est à hauteur
de mes lèvres

je me vois
volant
le feu

attisant
la flamme

le brasier
où goulûment
je bois
la soif

Exemple 7 : Nabile Farès, *Le Chant d'Akli*, 1981.

Je suis
dehors
par
grand
froid
la neige
glisse
dans
mes doigts
comme une
colombe
au dos
et troué.

et
c'est
très dur
de
tenir
sans bouger
surtout la
nuit
il fait
si
noir.

Exemple 8 : Claude Adelen, *Intempéries*, 1989.

*Ne plus attendre atteindre ni rien ni nuit que
Le soleil ne voie pas celle main posée sur
Son profond désir pente profonde remon
Tée en vain que la mémoire soit blanche l'œil
Se ferme et cependant s'accomplisse ce qu'il
Après n'osera regarder entendre cri
Crié au fond des serrures oui l'œil d'été
S'ouvre l'eau brille et se mêle à l'or des premières
Images soleils en nombre iris profonds vols
D'oiseaux éclos des fleurs d'aubépine jeunesse
Ce temps n'a pas de vent pas de pluie pas de nuit
D'où la nuit d'où la mort d'où le mal mouvement
Sur lui nuages heureux si facile tout
Est imaginaire parle proche épouvante
Avance pleut pleut sans cesse pleut de la nuit
Pluie sans hâte chaque heure toutes que la plume
Aiguë ignore la blessure qu'elle trace*

Exemple 9 : Claude Adelen, *Intempéries*, 1989.

Les pas d'enfance chemin
Sur la face
 paupière d'ailes
 d'herbe
Rythme de
 battements qui déchirent
 de trop
 d'encore
De toujours
Les nuages s'avancent
 syllabe à syllabe
Obscurcissent
 les pages blanches les cadrans
Les chemins
 toutes couleurs courses
Engouffrées.

Exemple 10 : Alain Duault, *Où vont nos nuits perdues*, 2002.

La lumière rasante dessinait un paysage délitait l'eau dorée de
Sa chemise la lumière d'une tendresse infinie ployait ses seins
Cerise contre l'arbre plus que centenaire avec ses frondaisons
Magnifiques qui tutoyaient le ciel Au pied cet enchevêtrement
De matière et de chair comme une statue soudain dressée rêvée
Faisant corps avec la tôle verte et couchée peut-être un pied nu
On aurait dit qu'elle avait voulu embrasser le tronc s'était cabrée
S'était roulée autour de l'écorce pour retrouver peut-être l'odeur
Bleue du matin entre les mailles des vignobles Un soleil intimidé
S'était coulé entre les arbres le pépiement des feuilles Le bonheur
Avait un goût de fruits frais — Un virage — Un regard sur une pie
Qui déboulait d'un champ au vert indéfinissable — Et puis

Exemple 11 : Frédéric Boyer, *Mes amis mes amis*, 2004.

Qu'a-t-on mis au jour jusqu'à présent si ce n'est la mort d'amour le mal
De vivre et d'aimer à la fois ? Mes amis admirez la triste beauté de nos années vécues
Ce n'est pas le temps qui fait difficulté ni même l'espace ni la séparation des êtres
Mais bien la continuité de l'être Qu'Anne soit toujours là où elle n'est plus déjà
Que la vie passe dans la mort d'une toute petite bouchée Que Paul se glisse
Dans l'assemblée des gardiens et des anges Anne enfuie Olivier Jérôme
Abasourdis Percevoir n'est pas savoir dit l'infirmier Rien ne dure Tout
Change Quel sentiment vulgaire Dites-moi mes amis ce que l'homme mendie
Au temps qui s'enfuit si ce n'est l'éternité la poussière sous un lit ou la parole
Qui punit

Exemple 12 : Gérard Macé, *Le Jardin des langues*, 1974.

*Une grenouille volubile ventre ouvert au soir parle au
fond de moi en épelant mes organes dans sa langue de
veuve elle mange la prairie sachant qu'en langue vive
au verbe ignoré organe se dit poisson lune gonflé par la
mort le ciel devient alors plaisir du sens autrement dit
la saoulographie des rouges gorges et l'animal rouge
encornant la nuit s'entend comme coqueluche*

Exemple 13 : Danielle Collobert, *Il donc*, 1976.

chocs sourds des premiers mots mêlés — attiser la douleur —
grand feu — par tous les mots possibles — imprévisibles —
des mots aux cris — mouvements d'oscillation balancement
du corps — va-et-vient — corps tendu — cherchant dans
l'ombre les traces de mots — refaire l'apprentissage — syllabes
une à une déterrées — lavées — polies — arriver au son clair
— perceptible aux autres corps

Exemple 14 : Gérard Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, 2003.

partie prenante	
	<i>de l'expérience de la langue</i>
dans la lumière mouvante des choses	
	<i>nous tirons la leçon d'être</i>
quand l'étendue se divise	
	<i>entre désert et désert</i>
notre corps également	
	<i>qu'on déchire</i>
se voit partagé	
	<i>par le milieu</i>