

Gérald Purnelle

Le décasyllabe de Marie Étienne et son écriture générale (*Anatolie*, 1997)

DOMINÉE PAR LA prose, L'œuvre de Marie Étienne contient quelques poèmes ou ensembles en vers. La fabrique de sa prose s'apparente autant à la contrainte qu'au moteur d'écriture : la phrase est tout entière faite de segments (des syntagmes) de longueur paire, de 4, 6 ou 8 syllabes presque exclusivement — forme personnelle qui produit aussi bien sa poésie en prose (p. ex. *Anatolie*, 1997 ; *Roi des cent cavaliers*, 2002) que ses récits ou ses romans (ex. : *Clémence*, 1999 ; *Senso, la guerre*, 2002). Ces segments pairs se succèdent de façon non régulière (pas d'alternance systématique, pas de séquences fixes) ; on y trouve donc d'apparents alexandrins dans de la prose, mais de manière purement « aléatoire » ; seule dérogation au rythme pair : dans certains textes, des séquences de 3 segments de 3 syllabes viennent sporadiquement s'y mêler. Un exemple illustrera la forme : *Je traversai la plage et je montai sur le bateau, mes compagnons aussi bien sûr. C'était un frêle esquif, il contourna un promontoire, vogua quelques moments sur une mer obscure et vide, jusqu'à une île plate, sur laquelle un peu plus il butait, dans le jour qui montait, qui montrait des déchets, papiers gras et cailloux où un avion nous attendait* (« La ville peinte », *Anatolie*, p. 10), soit : 6 4 4 8 6 4 4 6 4 4 6 3-3-3 6 6 6 4 4. Quelques observations : les segments fonctionnent comme de mini-vers, avec pour conséquences l'apocope de l'e post-tonique final (*un promontoire*) et sa prononciation à l'intérieur (il arrive toutefois qu'il y soit

également apocopé) ; deux 6-syllabes qui se suivent esquissent un alexandrin (*dans le jour qui montait, qui montrait des déchets*), mais, surtout, deux 4-syllabes peuvent aisément se lire comme un 8-syllabe, pour peu que leur syntaxe interne soit assez forte (*et je montai sur le bateau ; il contourna un promontoire ; sur une mer obscure et vide*). Cette hésitation entre deux 4s et un 8s n'ayant aucune incidence sur l'application du principe pair, l'imprécision est d'importance secondaire.

En plusieurs occasions, Marie Étienne a donné des vers, sous des formes assez diverses (principalement dans *Katana*, 1993, et *Anatolie*, 1997). Il apparaît qu'à de rares exceptions près (ainsi du poème « Nazar le voyant », dans *Anatolie*, tout en vers impairs de 3, 5 et 7 syllabes mêlés), l'écriture de ces vers répond aux mêmes principes que sa prose : la dominance du pair et l'usage de segments de 4, 6 et 8 syllabes. La « fabrication » du vers, dans certains cas, peut paraître relever de la redistribution en vers des segments d'une prose (ainsi du poème « Anatolie » dans *Anatolie*) ; toutefois, l'ensemble le plus abondant et le plus complexe à observer est sans nul doute le corpus de ses décasyllabes, à raison de 400 dans *Katana* (1993) et de 458 dans *Anatolie*. C'est la métrique des décasyllabes du second recueil (onze poèmes) qui sera brièvement décrite ici, ainsi que son articulation avec la forme générale de l'écriture de Marie Étienne. (Ce texte constitue la synthèse et le résumé d'une étude beaucoup plus longue.)

Les schémas structurels les plus fréquents sont, de manière attendue, en 4-6 (près de 4 sur 10), mais aussi en 6-4 (3 sur 10). En outre, fait plus inédit et plus original, on trouve aussi des schémas en 2-8 et 8-2 (13 et 10 %), ainsi que des tripartites (à deux césures), en 2-4-4, 4-4-2 ou 2-6-2 (4 % au total). Les schémas fondés sur l'impair sont extrêmement rares : à peine huit 5-5, deux 3-7 et un 7-3. Le décasyllabe de Marie Étienne est donc presque entièrement soumis au principe général de son écriture. Il est toujours complexe, c'est-à-dire composé de plusieurs segments et nanti d'une césure, même si la position de celle-ci est parfois moins classique.

Quand l'accent verbal qui précède un *e* post-tonique coïncide avec une fin de syntagme et une césure (au moins potentielle), l'*e* est apocopé dans la plupart des cas, même devant consonne : *Il me précéd(e) comme à l'accoutumée* (p. 34) ; mais dans quelques vers il doit être prononcé (« récupéré » dans le second segment) pour faire la mesure : *Prenant d'attein/dre les replis cachés* (p. 32). À l'intérieur des syntagmes

(des segments), il est, le plus souvent, prononcé : *Je mets du temps / à comprendre les choses* (p. 25), mais il est parfois apocopé : *De nettoyer / avec rag(e) la famille* (p. 86). L'attitude du poète à l'égard de l'*e* est donc doublement ambiguë — ce qui complique la tâche du lecteur soucieux de trouver la structure de chaque vers : dans les cas qui précèdent, il ne peut décider de la prononciation de l'*e* avant d'avoir atteint la fin du vers.

L'*e* de certains proclitiques est fréquemment (mais non toujours) apocopé, de façon conforme à la prononciation courante : c'est le cas du pronom *elle(s)* : *Ma direction Ell(es) ont le buste droit* (p. 89) et de *comme si* : *Il se conduit comm(e) s'il était chez lui* (p. 103).

Quand un vers contient deux *e* dont un seul doit être apocopé pour réaliser la mesure, il apparaît que la structure paire et la césure indiquent aisément lequel doit l'être ; ainsi dans : *À notre époque / les anges n'ont plus d'ails* (p. 101), à lire en 4-6 plutôt qu'en 7-3. Quand un *e* apocopable apparaît en 4^e position, il coïncide presque toujours avec une césure. D'autres vers présentent deux *e* apocopés ; dans ce cas, l'un est toujours à la césure et l'autre interne à un segment ; ils illustrent parfaitement le phénomène d'apocope interne (au segment) : *Le jour se lève(e) / c'est l'heur(e) de la toilette* (p. 29), 4-6.

Certains vers sont affectés d'une marque typographique interne disruptive qui les segmente nettement : soit un décrochage typographique (vertical), fréquent en poésie contemporaine et rappelant, lointainement, les changements de répliques internes aux vers dans le théâtre en vers ; soit un tiret ; soit une parenthèse (dans le poème « Instructions pour pleurer »). Ces marques typographiques, dans presque tous les cas, surviennent en position paire (2, 4, 6 ou 8), correspondent à une coupure syntaxique (c'est toujours une fin de phrase interne au vers dans le cas des parenthèses et presque toujours dans celui des décrochages) et autorisent et signalent la césure. Un *e* post-tonique placé à cette position est toujours apocopé, jamais récupéré.

Les traits majeurs à retenir sont donc la prédominance du pair, conforme aux habitudes générales de Marie Étienne, les positions inhabituelles pour la césure, le jeu complexe et variable sur la prononciation des *e* post-toniques.

L'enjambement est relativement fréquent aux frontières du décasyllabe, et quasi permanent aux abords d'un segment de 2 (dans un vers en 2-8 ou en 8-2) ; deux exemples :

ÉTUDES

– rejet, segment de deux syllabes en début de vers, avec accent en position 2e : *M'a fait porter par le gérant du bar // Voisin quelques photos pornographiques* (p. 100) ; le premier vers est en 4-6, le deuxième en 2-8 ;

– contre-rejet, segment de deux syllabes en fin de vers, précédé d'un accent en position 8e : *Moi je ne veux que me changer afin // D'aller à mon travail et je me plains* (p. 85) ; le premier vers est en 8-2, le deuxième en 6-4.

Les enjambements fréquents et les césures en 2 ou en 8 sont liés par une même cause, la concurrence de deux mécanismes : d'une part le rythme fondamental des segments pairs qui fonde par ailleurs l'écriture de prose de Marie Étienne, d'autre part le mètre décasyllabique qu'elle adopte et auquel elle plie son texte. L'examen des phénomènes d'enjambement et des schémas induits (2-8, 8-2, etc.) montre en effet que le texte est uniformément écrit en segments de longueur paire, de 4, 6 ou 8 syllabes, sans que la succession de ces segments obéisse à une complète régularité (comme la prose, donc). La seule régularité est l'absence presque totale de segments de longueur impaire. Un nombre important des segments s'identifient directement à l'un des deux segments constitutifs d'un décasyllabe « naturel » (4-6 ou 6-4), tandis que d'autres « débordent », c'est-à-dire enjambent une fin de décasyllabe et sont divisés en deux parties, l'une achevant ce vers et l'autre commençant le suivant.

Les cas les plus spectaculaires (mais non les plus nombreux) et les plus caractéristiques du décasyllabe de Marie Étienne sont les tripartites, qui présentent deux césures et se structurent en 4-4-2, en 2-4-4 (peut-être toujours réductibles en 8-2 ou 2-8), mais aussi en 2-6-2, lesquels s'accompagnent presque toujours d'un double enjambement en amont et en aval ; quelques exemples de ce dernier type :

En tombant dans les escaliers

J'avais

Saisi cette occasion de prendre soin

De toi malgré nos différences afin

Que nous nous partagions le bleu des fleurs (p. 44) ;

« Tu mets du rouge sur tes lèvres sur

Tes mains sur tes cheveux partout tu es

Impure je vais te corriger »

Rien à

Répondre n'est-ce pas ? Je me tais donc (p. 104) ;

Quant à la femme elle est chaussée de grands

Souliers la main tient une canne la tête

Est appuyée à la fenêtre la peau

Heureuse dans le soleil les cheveux pendent (p. 154).

Toutefois, plusieurs faits indiquent que ces poèmes sont écrits selon le modèle du décasyllabe, présent dans la conscience du poète au moment d'écriture. Plus précisément, ce ne sont pas des textes d'abord écrits selon la méthode de Marie Étienne (les segments pairs) puis redistribués *a posteriori* en décasyllabes. Cette écriture paraît avoir combiné d'emblée l'écriture à base paire et le patron du décasyllabe. C'est la concurrence des deux dynamiques (la résolution constante et récurrente de ce conflit) qui a déterminé la nature particulière du décasyllabe de Marie Étienne (les vers tripartites, les césures en 2 ou en 8, les apocopes, etc.).

Primo : parmi les segments de base constitutifs du texte (4, 6 ou 8), le 4-syllabe (premier segment du décasyllabe) est majoritaire. Or ce n'est pas nécessairement le cas dans les textes en prose de Marie Étienne (où le 6-syllabe peut dominer).

Secundo : le 4-syllabe est plus fréquent en début de vers que le 6-syllabe, et plus fréquent en début de vers qu'en fin : la dynamique du décasyllabe paraît donc avoir déterminé pour une part, dans l'écriture, la succession et la place des segments pairs.

Tertio : certains vers (peu nombreux) ne présentent une césure qu'au prix de la récupération d'un e dans le second hémistiche ; ils sont conçus directement comme décasyllabes et s'intègrent mal dans la métrique globale (les segments pairs) ; un exemple : dans *Les corps des bêtes parfumées et cuites* (p. 88), le second segment n'a, d'origine, que 5 syllabes. Le poète paraît donc avoir choisi de prononcer l'e de *bêtes* au lieu de l'apocoper (comme il le fait souvent en fin de segment, en 4e position, à la césure) et complété le décasyllabe.

Quarto : les vers consistants (c'est-à-dire complets ou homogènes sur le plan syntaxique, libre de tout enjambement en amont ou en aval) sont majoritaires (53,5 %) ; ils se réalisent en 4-6 ou en 6-4, rarement selon d'autres schémas (les 5-5 et quelques 2-8 ou 8-2 consistants).

Quinto : il s'ensuit que le schéma 4-6 est dominant parmi les vers consistants : 49 % d'entre eux en 4-6, 40 % en 6-4.

ÉTUDES

Sexto : le cas opposé aux vers syntaxiquement consistants est celui où deux vers au moins sont liés l'un à l'autre par un segment de 4 syllabes au moins qui enjambe leur frontière commune, se répartissant à la fin de l'un et au début de l'autre. Ces séquences de vers non consistants (46,5 % du corpus) sont relativement courtes (deux, trois ou quatre vers liés entre eux par un enjambement à chaque frontière de vers interne à la séquence), alors que les séquences de vers consistants (sans enjambements) peuvent aller jusqu'à 16. Les lieux du texte sont donc relativement limités (en tout cas minoritaires) où le premier niveau (les segments pairs) complique la facture des décasyllabes et, en prenant le pas sur elle, produit des effets d'enjambement et de discordance entre les deux niveaux.

L'exemple suivant illustre le cas des séquences de deux vers avec un enjambement : *Où l'éclairage est réparti avec // Rigueur par le technicien de service* (p. 26) ; la succession de 3 segments de 4 syllabes entraîne un enjambement et un décalage entre syntaxe et vers que résout la complétion du deuxième vers par un segment de 8.

Certaines séquences commencent par un alexandrin, ou plutôt deux 6-syllabes, qui entraînent aussitôt un dépassement de la fin du premier vers et un enjambement. Exemple : *Je veux dire à sourire aux tout derniers // Rayons* [rupture typographique] *Comment vaincre l'opacité ?* (p. 107).

Les 8-syllabes contribuent également aux décalages et aux enjambements consécutifs : *De me cogner à mon angoisse* [rupture typographique] *Quand je // Me rends dans le meublé que j'habite à // Paris la logeuse est désagréable* (p. 82), 8s, 8s, 6s, 8s.

Il y a donc deux types de séquences de vers dans les poèmes décasyllabiques : celles où le modèle du décasyllabe prévaut sur le mécanisme aléatoire du principe pair (tout en n'en étant qu'une réalisation plus rigide) ; celles où le rythme pair et la succession des segments débordent le modèle décasyllabique et amènent le poète à des ajustements, des récupérations, des compensations.

La discordance dans les vers de second niveau (décasyllabes) est double, mais s'applique aux mêmes objets : sur le plan syntaxique, par rapport aux segments de base en tant que syntagmes) ; sur le plan métrique, par rapport aux mêmes segments « pré-métriques » d'origine, qui sont souvent « décalés ».

L'application du modèle décasyllabique produit du régulier (le mètre) avec du régulier (les longueurs paires), mais avec discordance syntaxique. On observe donc que, de la conjonction de la parité (longueur des syntagmes) et de la concordance syntaxique (des segments-syntagmes) dérive la conjonction de la parité (des décasyllabes) et de la discordance (syntaxique) : le poète fait du pair avec du pair, mais de la discordance avec de la concordance.

Tout ceci se produit sans que l'on puisse dire que la prose de Marie Étienne est faite de vers ou que ses vers soient de la prose découpée. Son unité de base n'est pas métrique, mais pré-métrique, c'est le syntagme de longueur paire, matrice qui lui permet autant d'écrire de la « prose » (en apparence) que du « vers ».

Cette « métrique » générale présente quelque affinité avec le verset ou la prose de Saint-John Perse, mais les ambiguïtés prosodiques, la redistribution en vers (donc le double niveau) et le brouillage du décasyllabe sont tout à fait originaux. On y trouverait néanmoins quelques similarités avec la pratique d'Yves di Manno dans *Champs* et dans ses recueils ultérieurs.

