

Gérald PURNELLE

La pratique formelle de Marie Étienne : du geste à la manière

« manière » — un mot que je préfère à forme.
Marie Étienne, *Les Soupirants*, p. 103.

Le lecteur est ici convié à un parcours à travers la grande variété formelle de l'écriture de Marie Étienne : une sorte d'inventaire raisonné où l'on tentera d'identifier les objets et les traits, de trouver des constantes.

Plusieurs questions sous-tendent la démarche. Par sa pratique formelle, l'auteur respecte-t-elle un système ou une tradition, voire un ordre ? Ou, au contraire, vise-t-elle à transgresser ou même à nier tout ordre hérité ? Ou encore, en marge d'une telle alternative, tend-elle à instaurer une ou de nouvelle(s) régularité(s) ? Dès lors qu'il y a forme(s), quelles en sont les fonctions ?

Pour notre inventaire, nous convoquerons successivement et simultanément les « instances » mobilisées par cette pratique formelle, et les « gestes » sur lesquels elle se fonde.

Les deux instances majeures sont, sur le plan formel, la prose et le vers, qui, chez Marie Étienne, entrent dans une dialectique complexe. La prose, constitutive de livres entiers, paraît se manifester au premier abord comme la dominante, le cadre formel aux marges duquel les autres pratiques, essentiellement vers régulier et vers libre, sont contraintes de se situer : l'auteur reconnaît elle-même un goût pour les blocs de prose. S'il doit constituer l'« écart » (formel), par rapport à une norme interne, c'est donc au moins autant au vers qu'il faut s'intéresser.

À un niveau plus abstrait, interviennent les instances de la régularité et du nombre. De la première, on peut dire qu'en dépit de la dominante prose, elle constitue la tendance forte de la forme, et qu'elle se fonde pour une grande part sur la seconde : rappelons que, chez Marie Étienne, l'écriture postule sans exception une régularité numérique et rythmique ; sa prose est tout entière constituée de modules pré-mé-

triques, des segments syntaxiques de longueur paire (4, 6 et 8 syllabes)¹. D'une certaine manière, le vers est dans le verger de la prose : forme matricielle, moléculaire et semi-dissimulée de son écriture, le module pair fournit le patron qui in-forme constamment la pensée et le texte de Marie Étienne.

Enfin les ressources de la typographie sont d'un recours fréquent et raffiné.

Les gestes **formels** que pose Marie Étienne dans sa pratique **formelle** sont assez naturellement liés aux instances mobilisées (prose, vers régulier, vers libre, nombre, typographie). Ce qui suscite l'intérêt et invite à un examen approfondi, c'est la multiplicité de ces gestes, leur fréquence et la complexité de leurs combinaisons.

On vient de le voir, écrire, pour Marie Étienne, c'est d'abord compter ; au-delà des syllabes, le nombre interviendra fréquemment à des niveaux supérieurs des structures textuelles.

Un autre geste majeur est, selon l'auteur elle-même, juxtaposer pour nouer, coudre ou monter (« comme une couturière [...] ou comme un cinéaste ») le matériau textuel, au niveau discursif ou diégétique, mais aussi à des niveaux nettement plus locaux)².

Monter c'est structurer qui est aussi, dans un mouvement inverse, distinguer, voire couper, fragmenter ; de tels gestes s'opposent réactivement au précédent, en attentats contre les formes primaires (la prose, le vers, les modules).

Le tissu cousu peut ainsi être découpé, notamment lorsque l'auteur s'applique à redispser ou même à réécrire le matériau textuel.

Deux derniers gestes, antonymiques, peuvent à tout moment accompagner les précédents : tout geste formel peut faire l'objet d'une exhibition aussi bien que d'une dissimulation.

1 Je renvoie à mon étude : « Le décasyllabe de Marie Étienne et son écriture générale (*Anatolie*, 1997) », *Formes Poétiques Contemporaines*, 2 (2004), p. 325-331. La seule entorse impaire au système (et incluse en lui), est la triplète de segments de trois syllabes.

2 Pour cette question de la couture et le montage comme gestes d'écriture, dans la réflexion de Marie Étienne, voir *Les Soupirants*, p. 104, et Gérard Purnelle, « Dialogue entre les genres [chez Marie Étienne] », *Nu(e)*, n°47 (2011), « Marie Étienne », p. 83 et 93.

Formes majeures

Les trois formes majeures – vers régulier, vers libre, prose – s’observent chez Marie Étienne. Elles procèdent étroitement les unes des autres, et leur apparition s’ordonne chronologiquement.

Assez naturellement, compte tenu de l’époque, le vers libre est caractéristique des premiers livres de Marie Étienne, dès la fin des années 1970, de *Blanc clos* en 1977 à *Lettres d’Idumée* en 1982. Il est généralement assez fortement typographié, par des blancs horizontaux, mais aussi par des décalages horizontaux, qui structurent et rythment le poème, à des niveaux multiples, dans un respect assez orthodoxe de la ligne instaurée par Reverdy. Le vers libre tend en outre à la parataxe, à l’autonomie du syntagme. Alors qu’elle sera toujours complète dans la prose, la ponctuation est absente du vers libre, ou au mieux minimale et modale (points d’interrogation, guillemets).

Le passage à la prose ne fut pas une rupture nette d’avec le vers libre, mais une transition progressive et fortement ancrée sur les ressources et les gestes évoqués. Ainsi, par exemple, le poème « La longe » dans le recueil de même titre présente-t-il un mélange de vers libres et de prose. Dans « Les territoires du fleuve » (dans la partie « Péage » des *Lettres d’Idumée*, 1982), les paragraphes de prose sont typographiés avec un débord qui tend à les assimiler, en dépit de leur longueur, à de très longs versets, c’est-à-dire, selon le point de vue justifié de Michel Murat³, à des vers libres. La prose conserve ici une partie non négligeable de l’« effet vers » que peut produire la typographie, tout comme l’interruption du paragraphe-vers à l’intérieur de la phrase et non à sa fin (v. ci-dessous).

La même forme réapparaît dans les sections « Clémence », « Exil est un pays », « Sur la montagne des épées » de *Katana* (1993).

Néanmoins, à partir de *Lettres d’Idumée*, la prose « pure » s’installe comme forme apparemment dominante. On note toutefois qu’un concurrent, le vers régulier fondé sur une régularité numérique des syllabes, va venir chroniquement nuancer cette suprématie.

Il convient de distinguer différents types de vers régulier chez Marie Étienne. Les ordonner selon une chronologie de leur apparition dans sa pratique n’est pas aisé. En se fondant sur les seuls recueils publiés depuis *Lettres d’Idumée*, on conclurait à la primauté des vers ultra-courts sur les

3 Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008, p. 172-176.

décasyllabes, mais les inédits publiés dans *Le Livre des recels* (2011) viennent bouleverser les données.

Quoi qu'il en soit, les grands types de vers qui se distinguent du vers libre standard par ce recours au nombre (de syllabes) me paraissent être au nombre de trois.

I. Les poèmes de vers courts et ultra-courts

Dans un des « Poèmes en pièces », composés de vers libres, datés de 1972-1974 et révélés par *Le Livre des recels*, on trouve deux « répliques » où le nombre 3 informe fortement le vers :

LA JEUNE FILLE

(*elle se balance*)

Je m'ennuie en souffran ce dans l'eau et je cou le à ma
droite à ma gauche et je mouil le les draps à pré-
sent claguesin je grigno te mes seins

L'OBSERVATEUR

Elle oscille

sur talons

volubile

et bifide

Mufle ou masque

elle renfle

Déhiscente

elle esquisse

Crénelée

ni charnue

elle trace

en rampant

son rhizome

en réseaux

pour éten

dre sous terre

l'Abri noir

Dans la première réplique, la ressource typographique de l'espace-
ment interne sépare des segments ternaires fortement rythmés ; un
découpage brutal des mots se produit aussi bien pour noter la récupé-
ration d'une syllabe atone après un accent de groupe (trois occur-

rences : « en souffran / ce dans l'eau ») que là où l'élosion de cette syllabe rend inutile et gratuit le trait typographique (« et je cou / le à ma droite », mais non dans « droite » ou « gauche »). L'effet global de la « forme » est de souligner à l'extrême, de scander la régularité métrique *et* accentuelle (ce qui dans le vers français est concomitant) du texte court. Dans la seconde réplique le même effet est produit par le retour à la ligne, c'est-à-dire la manifestation typographique du vers (la coupe de mot n'intervient qu'une fois : « éten / dre »).

Dès ce premier exemple (en date), on voit s'instaurer les gestes et les objets qui se retrouveront ultérieurement : le module (noter que ces anapestes ne sont pas encore les modules de longueur paire de la prose), le vers, exhibé ou semi-dissimulé dans une disposition de prose gauchie par un trait typographique, le rythme accentuel soutenu, la fragmentation.

Les « Blasons » qui, dans *Éloge de la rupture* (1991), s'insèrent entre les ensembles de prose, ne diffèrent guère du cas précédent par le type de mesures choisies (deux syllabes pour le premier, deux et quatre pour le deuxième, trois pour le troisième), mais ici l'arbitraire est nettement plus fort : le découpage d'un matériau prosaïque (une phrase) ne se fait plus dans le respect des syntagmes et des accents ; le vers se termine aussi bien sur un proclitique que sur une syllabe interne de mot non accentuée : « pour ceux qui / viennent on peut / hausser le / talon of / frir la pomme / visiter » (p. 43).

De même, sept poèmes courts en vers courts séparent les séquences de prose dans *Les Passants intérieurs* (2004), mais ici le vers est légèrement plus consistant (il peut se terminer sur un mot atone, mais aucun mot n'est coupé). En outre, les poèmes sont construits sur la même structure de mesures, quasi strophique, de 2/4/4/2//2/4/2, qui les rend plus solidaires et introduit une plus grande complexité formelle dans la pratique du vers syllabique.

Dans ces trois ensembles, espacés dans le temps, se fait jour un formalisme appuyé qui vise, en contrepoint du vers libre ou de la prose, à l'émergence productive d'un principe fondé sur l'arbitraire du nombre et dont l'intervention se situe en continuité tout autant dans le moment de l'écriture (l'irruption du texte) que dans celui, direct ou non, de sa mise en forme graphique. Ces formes sont des indices

puissants de poéticité du texte, ce qui n'est pas innocent, pour les deux derniers cas, s'agissant de livres de prose⁴.

La brièveté des vers (parfois 2 syllabes) et la mesure impaire de certains (3 et 5) les distinguent nettement des modules qui constituent le matériau métrique et rythmique de la prose (4, 6 et 8 syllabes).

Le vers court peut être plus long que quatre syllabes. Ainsi, dans *Lettres d'Idumée* (« Épreuves »), des strophes courtes de vers de cinq syllabes alternent avec les alexandrins de Racine qui sont cités. Ces 5-syllabes obéissent aux mêmes principes de découpage arbitraire (y compris dans les mots) que les exemples précédents.

En revanche, la consistance des vers (la concordance entre le vers et la syntaxe, la superposition des syntagmes et des vers) est nettement plus marquée dans les poèmes monométriques en 5 ou 4 syllabes de la séquence « Sur la montagne des épées » de *Katana* (1993). Elle est totale dans « La parade sauvage » d'*Anatolie* (1997) : les quatrains de 6-syllabes ne présentent ni coupures ni enjambements ; ils atteignent même un degré maximal de stabilité et de consistance, qui contraste avec le déséquilibre dynamique des exemples décrits ci-dessus, puisque, dans chaque quatrain, le troisième vers reprend le premier et le quatrième rime avec le deuxième.

2. Le décasyllabe

Si, éditorialement, le décasyllabe apparaît en 1993 dans l'œuvre de Marie Étienne (les « Dizains de nuit » dans *Katana*), *Le Livre des recels* révèle une séquence de 9 sonnets fondés sur ce vers et datés de 1972-1974 : « ANA ». Le vers revient abondamment dans *Anatolie* (1997, 4 ensembles) puis à nouveau dans *Dormans* (2006, « Le roman de la nuit »).

Il faut nettement distinguer cette mesure des vers courts examinés plus haut, en raison de sa longueur, mais aussi, corollairement, de sa nature : le décasyllabe est un vers complexe, constitué de segments associés ; il ne procède donc pas d'un découpage simple d'un matériau syntaxique de prose, comme les vers courts, mais d'une composition. Le décasyllabe de Marie Étienne se signale par sa grande plasticité : les

4 Voir Gérald Purnelle, « Dialogue entre les genres » *art. cit.*, p. 88-89. Voir aussi, dans *Les Soupîrants*, les tercets de vers impairs courts qui inaugurent chaque chapitre et prennent une allure de comptine : neuf d'entre eux sont en 7/7/7 (dix si le vers « en faisant gzzz », p. 63, se lit bien en 7 syllabes), trois en 5/5/5, un en 5/7/7 ; exemple : « L'oiseau fait sur vos sandales / Et si vous n'y prenez garde / Il fera sur votre barbe » (p. 39).

schémas structurels attestés sont le 4-6 et le 6-4, mais aussi le 2-8 et le 8-2, qui lui confèrent sa spécificité. J'ai pu montrer⁵ que l'écriture de ces poèmes en vers se fonde sur la même matrice que la prose de l'auteur, à savoir les modules pairs de 4, 6 et 8 syllabes qui, en un processus complexe, fournissent les segments constitutifs des décasyllabes (mêmes mesures), par juxtaposition et association, mais aussi, localement, par le découpage d'un module d'un vers à l'autre. Le décasyllabe est donc, chez Marie Étienne, le lieu privilégié de l'association apparemment contradictoire de deux gestes envisagés plus haut : la composition par juxtaposition et le découpage des unités moléculaires du texte.

3. Les vers mêlés

Deux poèmes d'*Anatolie* présentent, dans la dialectique des formes, la particularité de paraître faits de vers libres, alors qu'ils obéissent à des principes formels à base numérique.

« Anatolie » est fait de vers courts de longueur systématiquement paire, de 2 à 8 syllabes. Sur base de ce respect du principe des modules qui commandent par ailleurs l'écriture de la prose, ils subissent en outre le geste identifié plus haut : souvent des enjambements marquent des découpages *a posteriori* ou contemporains du moment d'écriture. Un décalage horizontal rythme la forme graphique du texte en frappant chaque vers de rang pair. La conclusion s'impose : le poème est fait de prose modulaire découpée en vers apparemment libres ; le procédé formel (les modules) est à la fois exhibé (par les vers) et partiellement occulté.

« ... dénombrable en tes veines »
 il dit
 vers ce corps séparé
 l'arc et
 l'ombre mais il n'éprouve rien
 cela
 est son secret immense sur
 le mur
 sans doute autant de lui
 le temps compact

5 Voir Gérard Purnelle, « Le décasyllabe de Marie Étienne et son écriture générale », *art. cit.*

les catastrophes qui annulent

Quant à « Nazar le voyant », les vers mêlés dont est fait ce poème sont certes assimilables à du vers libre, mais le fait qu'ils soient tous de longueur impaire (3, 5 et 7 syllabes) constitue le principe de leur régularité formelle.

Les faits métriques relevés ci-dessus indiquent une nette dichotomie entre le pair et l'impair : le pair gouverne l'écriture de la prose et de maints poèmes en vers qui, directement ou de façon plus complexe (les découpages, les décasyllabes), se fondent sur les mêmes modules. Le recours à l'impair paraît faire contrepoint à cette place prépondérante du pair (avec ou sans jeu de mots) : apparu dans le vers libre, exploité dans des formes très brèves qui contrastent fortement avec la prose (le récit, l'histoire, la vie intime, l'imaginaire), l'impair hante de loin en loin l'œuvre, comme pour rappeler que les formes données au texte où la pensée s'incarne en mots sont arbitraires, mais qu'elle tendent immanquablement à situer tout texte par rapport aux genres dont les formes sont les signes. Avec et à côté des vers courts, du décasyllabe et des traits qu'il reste à examiner, l'impair est chez Marie Étienne le point ultime d'une chaîne de traits formels qui affirment l'ancrage dans la poésie d'une écriture qui postule la prose comme point-pivot : écrire en vers est aussi un « geste ».

Typographie

Marie Étienne recourt aux ressources multiples de la typographie pour in-former le texte. Les effets sont classiques et souvent concurrents : distinguer, quand le trait typographique est présent ; brouiller, lisser, homogénéiser, quand il est absent.

Ainsi l'*italique* sert-il à signaler les discours rapportés ou seconds. C'est surtout dans *Lettres d'Idumée* qu'il fait florès : dans « Désert la nuit » (« Péage »), il a fonction de guillemets et est réservé au discours direct dans un récit ; dans « Lettres d'Idumée », il distingue les citations de Racine (« Les combats singuliers ») et le monologue de Bérénice⁶. Dans un contexte plus étroitement liée à la forme poétique (métrique), l'*italique* assume dans plusieurs poèmes en décasyllabes une fonction structurante qui sera examinée plus loin.

6 Dans le roman *L'Inconnue de la Loire*, les pages d'enquête sont en italiques.

On a évoqué plus haut l'usage de la ponctuation. Des livres tels que *Lettres d'Idumée* et *La Face et le Lointain* confirment que l'absence de ponctuation, totale ou partielle, est réservée aux textes et passages en vers, et donc qu'elle constitue un signe adventice de poéticité, tandis que la prose postule une ponctuation complète typique du récit non poétique.

À cet égard le sort réservé à la ponctuation dans les poèmes en décasyllabes, qui entretiennent avec cette prose des liens génériques et génétiques étroits⁷, est significatif : les « Dizains de la nuit » de *Katana* sont exempts de toute ponctuation (hormis un unique point d'interrogation) ; quatre ans plus tard, les poèmes d'*Anatolie* ne présentent qu'une ponctuation modale (guillemets, points d'interrogation, tirets, parenthèses, deux-points) ; point, virgule et point-virgule sont bannis (fait singulier : le passage d'une phrase à une autre à l'intérieur d'un vers se fait sans point, avec capitale et décrochage vertical ; le point est donc visiblement évité) ; neuf ans plus tard, la virgule et, plus discrètement, le point (à l'intérieur du vers mais pas en fin), réinvestissent les poèmes en décasyllabes dans *Dormans*. La convergence progressive des deux types de textes (récit en prose, récit en vers) est nette ; à cela une conclusion : il n'est plus besoin d'une forme complexe (vers + ponctuation) pour assurer une distinction qui, tout autant qu'elle s'estompe légèrement, se maintient par la seule vertu du vers.

Il existe des alternatives à ces extrêmes ponctuationnels. Ainsi, la page 109 des *Lettres d'Idumée* présente une prose qu'un recours exclusif et abondant au tiret, épousant et découpant à l'extrême la syntaxe, tend à assimiler à du vers libre ultra-court redisposé en prose :

Bérénice à quand la vie ?

Voici — tout autour — les heures qui disloquent — la côte s'éloigne en hâte — d'ailleurs — la nuit — est une grammaire — dans ses pages — de couleur — tu pousses — et tu attends — une séparation — il est tard — et ta paix — et ton indifférence — n'est-ce pas je m'en vais — suffisent à changer — les pivoinés en poignards. [...]

Un quart de siècle plus tard, on rapprochera « Le cahier japonais » de *Dormans*, où de nombreuses boules noires semblent assumer la

7 Voir *supra* ????????? et G. Purnelle, « Dialogue entre les genres », *art. cit.*, p. 88.

même fonction : séparer les syntagmes, suggérer des vers alignés en paragraphes de prose (6 ou 7 par paragraphe), mais aussi, dans la plupart des cas, signaler les modules pairs que dissimule habituellement le flux de la prose – et dans d'autres, les fragmenter. Il en résulte un phénomène déjà observé : l'effet contradictoire d'ostentation et de dissimulation qu'assume une forme. Singulièrement, les longues lignes horizontales jouent le même rôle (généralement) que les espaces intérieurs dans la réplique de la jeune fille des « Poèmes en pièces » du *Livre des recels* : isoler une *e* post-tonique numéraire :

le plus étran ————— ge c'est l'enfant • assis • debout • silencieux sur son estrade • corps couvert d'un habit ceinturé • pareil à la paroi du mont
 amour ils tournent • le vieux pêcheur • la femme • et le seigneur
 • car la question est de savoir • de qui l'enfant est fils • l'est-il du pauvre

Le point peut être banni (comme dans les exemples ci-dessus), ou au contraire sur-employé. Dans les « Sonnets du ciel » de *Dormans*, le point tient lieu de toutes les ponctuations, y compris les virgules ; il fragmente le texte (de prose), à la façon des tirets ou des boules ci-dessus, et en l'absence de toute capitale marquant les débuts de phrases.

Ces expériences sur la ponctuation, quelle que soit leur dimension ludique ou arbitraire, ont pour effet d'exécuter à haute dose le geste de fragmentation, produisant une forme visuelle du texte et induisant un rythme de lecture qui tendent fortement à gommer les traits habituels du bloc de prose : compacité, fluidité.

La place manque pour examiner en détail le recours souvent riche que Marie Étienne fait au blanc typographique. À côté des exemples déjà évoqués, relevons ceux où des décalages horizontaux instaurent un double niveau typographique et structurent le poème : dans « Le Point d'aveuglement » (*Le Livre des recels*), à un vers placé à la marge font suite plusieurs vers décalés vers la droite et qui lui paraissent subordonnés ; dans la « Ballade » de *La Longe* (*Le Livre des recels*), le double niveau produit par les décalages horizontaux formalise deux voix ; dans « L'aigrette » (*ibidem*), le double registre tend à combiner le principe du paragraphe (ou, plus lointainement, du bloc cher à l'auteur) et celui

du vers, sans omettre celui des modules métriques, à nouveau montrés et fragmentés (y compris en coupant certains mots en deux) :

j'avance	à pas comptés une pat te levée l'autre tremblée dans l'eau pareille à l'Encre
je veux	savoir ce qui se cache au fond de Kat sura sous To getsu

Réécritures

La réécriture ou la reprise d'un texte n'est pas rare chez Marie Étienne⁸. Lorsqu'elle s'accompagne d'un changement formel, elle est éclairante pour la dialectique des formes des genres. Ainsi, un exemple montre à la fois qu'une intention formelle sous-tend constamment l'écriture, et que, rien ne visant inexorablement au triomphe de la prose, les formes sont là pour souligner la dimension poétique de l'œuvre et y ancrer les textes : le texte « Imuta », repris de *Katana* dans *Le Livre des recels*, passe de la prose à une forme de vers libre avec décalage horizontal. (Le phénomène inverse frappe certaines pages de « Péage » (*Lettres d'Idumée*) reprises dans *Le Livre des recels*, la raison étant une uniformisation de la forme, des versets de prose.)

Nombres

Il y a un formalisme numérique chez Marie Étienne, qui la rapproche de maints contemporains, singulièrement durant les années

⁸ Voir Yves Di Manno, « La certitude qui vient des signes », *Nu(e)*, n°47 (2011) : *Marie Étienne*, p. 63.

1990⁹. S'il se manifeste déjà au niveau syllabique, comme le montrent les modules métriques et l'usage des vers réguliers (courts ou décasyllabe), il implique également les unités supérieures au vers, à savoir la strophe, le poème et la séquence. Le nombre intervient donc comme principe formel de régularité, de production, de groupement ou de limitation arbitraire.

Relevons rapidement : les déclinaisons à partir du « sonnet » et du nombre 14 :

– les 9 sonnets de décasyllabes de la séquence « ANA », repris dans *Le Livre des recels*, datés de 1972-1974 et mentionnés plus haut (disposition classique en 4/4/3/3) ;

– les « sonnets » de prose dont est constitué *Roi des cent cavaliers* (2002) : chaque poème est fait de quatorze phrases-paragraphe de prose (sans disposition strophique : le modèle est occulté) ;

– dans *Dormans*, les « Sonnets du ciel » comptent chacun 14 lignes de prose disposées en paragraphes selon le schéma classique du sonnet : 4/4/3/3 ;

Le nombre 10 préside aux dizains de décasyllabes (qui sont donc des poèmes « carrés ») de *Katana* et d'*Anatolie*. Le récit court à travers les dizains, aucun n'est autonome. Dans *Anatolie* (les séquences « La morelle », « Nuit ocre » et « La jeune fille aux rats »), cette continuité est marquée par la « couture » que constitue la reprise au début de chaque sizain, en italique, du dernier vers du dizain précédent (dans la séquence « Instructions pour pleurer », le même effet est produit par un jeu de parenthèses). Le recours au vers étant, dans ces poèmes, un choix formel qui vient se superposer à la prose (et au récit), la division en strophes appuie ce choix sur les plans visuel et numérique ; le dizain sur-formalise la prose et vient assumer la même fonction que le bloc de prose pure : découper avec une bonne dose d'arbitraire le continuum narratif. Les coutures en italiques actualisent la contradiction des gestes : le vers découpe ; le dizain aussi ; l'italique re-noue. Il s'agit de re-venir sur un geste par un autre, en montrant, en haut de chaque page, que le bloc n'est pas isolé, que le texte et le récit se poursuivent.

Les nombres 10 et 14 se combinent dans le dispositif raffiné qui préside au long poème en décasyllabe « Le roman de la nuit » (*Dormans*) : les 490 vers sont disposés à raison de deux strophes de sept vers sur chaque page (ce qui réalise le nombre 14 du sonnet sans affi-

9 Voir Gérard Purnelle, « Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90 », *Formes Poétiques Contemporaines*, 1 (2003), p. 13-24.

cher la structure habituelle de celui-ci), mais chaque dixième vers est composé en italique, ce qui signale une structure, parallèle ou sous-jacente, de dizains, tout aussi arbitraire, mais qui rappelle (intertextuellement), les poèmes plus anciens.

Découpage

On l'a vu à plusieurs reprises, dans cette écriture que plusieurs gestes et options pourraient faire tendre vers la compacité (la « couture » des modules, le goût pour le bloc de prose et sa compacité), le geste de découpage du matériau est souvent posé. Il intervient à plusieurs niveaux.

Dans le matériau syntaxique et linguistique, l'auteur peut couper selon la syntaxe ou contre elle. Selon la syntaxe et le sens, la découpe se fera au moyen des blocs de prose et, plus sensiblement, au moyen de l'alinéa, du retour à la ligne, qui dans plusieurs textes de prose, ainsi que dans les romans, produit des paragraphes très courts, d'une phrase, parfois d'une ligne, où la prose et le vers libre convergent et s'indifférencient (v. p. ex. « Dormans » dans *Dormans* ; dans les « sonnets » de prose de *Roi des cents cavaliers*, phrase et paragraphe (alinéa) se confondent, les alinéas sont fréquents, les blocs courts).

Contre la syntaxe, on observe certes des enjambements « classiques », tant dans le vers libre que dans le vers métrique ; mais le phénomène touche aussi la prose : dans certains textes, le bloc de prose n'est pas concordant, en ce sens que sa fin ne coïncide pas (nécessairement) avec une fin de phrase, et que l'alinéa intervient à l'intérieur d'une phrase ; un principe fondamental de la prose est ici nié, contrecarré ; un trait « poétique », traditionnellement réservé au vers, touche la prose. Dans *La Face et Lointain* et dans *Les Barbares*, le phénomène marque le passage au discours direct. Il est nettement plus arbitraire ailleurs (p. ex. dans « L'adoration perpétuelle », 1982-1985, *Le Livre des recels*)¹⁰. À nouveau, une relation complexe lie prose et vers, l'un contaminant l'autre par des moyens purement formels.

La régularité métrique ou le formalisme typographique et dispositionnel des textes poétiques induisent un découpage local mais fréquent du matériau *formel originel* des textes, à savoir les modules pré-métriques, que ce soit sous forme d'enjambements dans les décasyllabes,

10 À la page 124 du roman *Senso, la guerre*, les phrases sont découpées en paragraphes avec points finaux contre la syntaxe.

ou de découpes fortes dans des poèmes déjà évoqués, comme « Le cahier japonais » ou « L'aigrette ».

Enfin le mot n'est pas à l'abri du geste de découpage, pratique discrète, mais récurrente sur le long terme, de *Blanc Clos* (premier livre, en 1977), où la coupe et les capitales visualisent un jeu sur les mots (« IL PART / Absence d'eau / IL PAR / LE tu m'étrangles ») à « L'aigrette » (ci-dessus), en passant par les « Épreuves » des *Lettres d'Idumée*, où la régularité syllabique des vers se produit au mépris de l'intégrité des mots.

Conclusion

On peut conclure que tout est forme dans le texte de Marie Étienne, et que rien n'est in-forme, pas même la prose, qui chez elle n'a rien d'un « degré zéro » de la forme. Forme double au contraire, la prose est objet solide dont les molécules sont les modules métriques et la forme visible les blocs de prose.

Les autres traits et choix sont de la sur-forme : rappelons le découpage qui produit du vers régulier très court ; le vers complexe du décasyllabe (prose, composition et découpage) ; le recours au nombre. De même l'usage moderne que fait Marie Étienne de la typographie (l'italique, le blanc) tend fréquemment à instaurer de la régularité.

Quelles sont dès lors les grandes fonctions de la forme et des formes dans cette écriture ?

Du côté de la genèse du texte, les différents niveaux formels permettent sa production : couler le langage dans une matrice métrique, organiser, construire, « coudre ».

Du côté de la réception, les formes induisent chez le lecteur divers effets, le premier étant l'indication générique (ceci est de la poésie), mais aussi un brouillage, une (con)fusion volontaire des genres¹¹.

Les gestes et les formes sont facteurs de rythme à deux niveaux au moins : prosodique (les modules, les vers, la sur-ponctuation, le marquage des accents) : il s'agit de contrecarrer l'informe de la prose, « son manque ou son absence de forme » (*Les Soupirants*, p. 104) ; visuel : le texte devient idéogramme, figure compacte ou complexe (les dizains et les sonnets, « L'aigrette »). Diction et vision sont deux dimensions quasi orthogonales de la forme chez Marie Étienne : poésie pour l'œil et pour l'oreille, d'abord intérieure.

11 Voir Gérald Purnelle, « Dialogue entre les genres », *art. cit.*

Il y a dans cette multiplicité de gestes une tension entre l'unitaire (l'atomique) et le total, entre l'emportement de la prose et la fragmentation : ne pas se perdre dans le récit, retrouver l'origine, l'élément de mémoire et de langage que l'on peut maîtriser, aligner, coudre : l'unité de pensée étant le syntagme, le forme peut localement viser à remettre en évidence le mot, l'atome de la molécule.

Couper / coudre, voilà les deux gestes fondamentaux qui ressortent des gestes formels et qu'ils actualisent. Plus encore qu'au sens du texte (qui est là), la forme s'adresse au discours du texte, et donc au dialogue qu'il recherche. Dialogue avec soi-même et avec l'autre.

On songe à Mallarmé : « vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. » Mais les propositions ne s'inversent-elles pas chez Marie Étienne ? Il y a diction parce qu'il y a vers, le rythme fonde le style.

Dans son originalité, la pratique formelle de Marie Étienne répond à une « crise de vers »¹² et illustre assez bien tout l'enjeu de la question de la forme au XX^e siècle :

il s'agit d'inventer à l'ombre des anciennes structures versifiées – à condition qu'elles soient repensées dans la dynamique des grands ébranlements modernes – une nouvelle manière de prendre en charge un matériau qui échapperait sans elle au contrôle de la « raison » créatrice [...]¹³.

Université de Liège, Belgique

12 Voir Gérald Purnelle, « Rénovation de rites : de la critique du vers au vers critique » *Balises, Cahiers de poésie des Archives et musée de la littérature* (Bruxelles), n° 3-4, 2003, « Crise de Vers 1 », p. 233-241.

13 Yves Di Manno, « La certitude qui vient des signes », *art. cit.*, p. 62-63.