

## Projeter le vers avec la prose : les rythmes contraires de Jude Stéfan

Stéphane Cunesco

Université de Liège

L'inventivité à l'égard des dénominations de genres et de formes dont Jude Stéfan a fait preuve tout au long de son parcours d'écrivain n'est plus à démontrer<sup>1</sup>. Malgré cela, peu d'études ont à ce jour abordé la singularité de ces jeux avec les formes en se confrontant directement aux textes<sup>2</sup>. S'il est vrai que Stéfan n'a cessé de manier l'ironie à ce propos, son discours réflexif ne rend certainement pas pour autant dénuée d'intérêt l'analyse formelle de traits caractéristiques de cette écriture qui se présente à l'envi comme « contre poétique ». Au sein de l'économie des formes réinterprétées ou subverties (et ce à l'époque d'une profonde remise en cause du lyrisme), c'est l'usage du matériau prose qui apparaît orienter le travail de sape qu'entreprend le poète d'Orbec. Un des intérêts majeurs de l'œuvre stéfaniennne se situe précisément dans ce paradoxe : continuer à faire des vers avec de la prose, maintenir la verticalité du poème tout en faisant déborder la syntaxe du cadre du vers; mais aussi, réinventer une langue poétique en s'appuyant régulièrement sur un matériau narratif, voire romanesque.

Bien qu'il ne fonde pas sa pratique de la poésie sur des contraintes métriques, Stéfan fait bien partie de ces « versificateurs tout de même<sup>3</sup> » qualifiés par Stéphane

- 
1. Voir notamment Tristan HORDÉ, « Jeux des formes dans la poésie de Jude Stéfan », dans *Jude Stéfan. Le Festoyant français*, Actes du colloque de Cerisy (5–12 septembre 2012), Textes réunis et présentés par B. Bonhomme et T. Hordé, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 85–97. Sur la question de la prose en particulier, voir dans le même volume l'article de Catherine SOULIER, « Trop de rose dans la prose », p. 71–85.
  2. Michel COLLOT, « L'hybridation du vers et de la prose dans la poésie française contemporaine », dans Christine DUPOUY (ed.), *La Poésie entre vers et prose*, 2016, p. 261–273. Voir aussi Michel SANDRAS, *Idées de la poésie, idées de la prose*, « Formes hybrides contemporaines », Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 355–359.
  3. Stéphane BAQUEY, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 », *Fabula / Les colloques, Hégémonie de l'ironie ?*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document995.php>, page consultée le 27 juin 2022.

Bauey dans un article qui insiste sur la dimension parodique d'une telle utilisation du vers après le « tournant des années 80 ». Du point de vue de l'histoire de la poésie récente, il est important de souligner que Stéfan fait paraître ses premiers recueils peu après les publications inaugurales de Denis Roche, teintées de négativité et d'une radicalité qui lui feront forte impression<sup>1</sup>. Dès 1965 précisément, avec les tercets des *Stances*, suivis deux ans plus tard de la parution de *Cyprès*, dont l'inscription générique précisée dans le sous-titre pose à elle seule les jalons de l'invention formelle stéfaniennne : « POÈMES DE PROSE ». Le titre du recueil lui-même présente une portée métapoétique intéressante pour notre propos en ce qu'il choisit de prendre pour emblème ces arbres qui aux abords des cimetières symbolisent la vie éternelle. Leur permanence est semblable à celle du vers antique dont fait encore usage Stéfan, qui résiste même si la poésie est inadmissible, haïe et profanée. Sa « poésie-malgré » est en cela semblable à « la roulotte du berger » d'un poème de *Cyprès* :

Abandonnée sur la lande déserte  
aux nuées et aux regards du Temps  
[...]  
elle repose incomprise au sol  
penchée les roues empêtrées  
là stoïque sur la terre de prose<sup>2</sup>.

J'essaierai au cours de cette étude de montrer comment Stéfan, alors même qu'il se pose en critique infatigable de la Poésie, parvient à déployer un appareillage formel capable de restaurer la dignité d'une pratique selon lui dévoyée. J'aurai à cœur de mettre évidence le fait que le recours aux formes se déploie dans son cas selon un large spectre. Travail sur la syntaxe, hybridation formelle et générique, expérimentations typographiques et hétérométriques sont autant d'instruments dont les effets s'interpénètrent pour donner lieu à un « contre-chant prosaïque<sup>3</sup> » où les vers se répandent avec et sous le patronage de la prose.

#### ***Prorsa oratio***<sup>4</sup>

J'évoquerai tout d'abord le premier recueil publié par Stéfan dans la collection *Le Chemin*. Les poèmes qui figurent dans *Cyprès* sont relativement brefs (le plus

- 
1. Dont la « carrière » poétique sera courte mais qui publiera notamment *Forestière Amazonide*, en 1962.
  2. Jude STÉFAN, *Cyprès*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1967, p. 13.
  3. Jude STÉFAN, Entretien avec Jean-Baptiste Goureau, *Le Nouveau Recueil*, n° 39, p. 136.
  4. Voici ce que répondit Stéfan à Philippe di Meo, lequel lui demandait s'il établissait une hiérarchie entre prose et poésie : « La mauvaise poésie, c'est la prose molle (aube, étoile, infini, enfant). Il n'y a que de la *prorsa oratio*, le discours suivi avec allée à la ligne (versus, la tourne), si l'on veut. La "poésie", elle, ne serait donc que mauvaise invention... », dans *Variété VI*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1995, p. 37.

long compte 18 vers), et présentent tous un titre que l'on retrouve non pas au début mais à la fin de chaque poème, en italiques et entre parenthèses<sup>1</sup>. Je partirai d'observations sur l'usage de la ponctuation dans certains poèmes, lesquelles permettront d'aborder les spécificités syntaxiques de la prose telle que Stéfán la conçoit. La ponctuation présente dans cet ensemble est variée : outre un emploi (rare) de la virgule, on y retrouve fréquemment l'usage des deux points, des tirets longs, ainsi que des points d'interrogation et d'exclamation. Enfin, chacun des poèmes de prose s'achève par un point final. Deux tendances opposées se côtoient au sein du recueil. Tantôt les poèmes sont formés d'une seule phrase non ponctuée (à l'exception des incises), donnant l'impression d'une coulée verbale :

Du crépuscule à minuit **par** l'angoisse  
**par** l'horreur et l'allégresse de minuit  
 à l'aube le point flagrant du désir  
**s'acheminant** en la ténèbre qui doit  
 durer fustigé **méprisant** mais  
 content du pire (**au sein de** la nuit  
 la rouge charité) **afin de** connaître  
**enfin** — la superbe de la vie, non  
 plus! — **mais** plus pur que verre  
**et que** cristal **et que** diamant  
 l'horizon des anges.

*(Nuit de saints)*<sup>2</sup>

Tantôt au contraire on retrouve des poèmes dont les phrases sont séparées par une ponctuation forte, qui confère à l'ensemble une structure rythmique plus nette :

Le voisin est mort. Sa femme un an après  
**est morte.** Le chien est mort. Restent  
**les murs et moi.** Ma femme m'a quitté  
 jeune jolie n'étant que femme  
**sans aide.** Qui donc aurait pu comprendre?  
 Que faire? pour que la vie dure,  
 Quelle fleur dans son borbier  
 naîtrait? Elle n'est qu'à boire jusqu'à  
**mort.** Fini de pleurer s'enivrer aimer  
**les oies.** Il faut un jour — toujours  
 il est là — s'oublier s'effacer  
 en plein calme.

*(Vérité)*<sup>3</sup>

- 
1. C'est une pratique à laquelle s'est récemment livré Étienne Faure, dans son recueil intitulé *Vol en V*, Paris, Gallimard, 2022.
  2. *Cyprès*, *op. cit.*, p. 25.
  3. *Ibid.*, p. 116.

Néanmoins, l'on peut constater que la position des points au sein des vers provoque une dissonance pour l'œil comme pour l'oreille. En effet, au moins cinq occurrences illustrent la façon dont Stéfan s'applique à faire commencer des vers par des fins de phrases. Si mise en poème de la prose il y a, celle-ci relève bien de la « prose folle » voulue par l'auteur : la syntaxe déborde en permanence du cadre du vers, donnant lieu à de nombreux rejets et contre-rejets ici d'autant plus mis en évidence par la ponctuation. Même lorsqu'il est ponctué, le *poème de prose*, du fait de sa disposition typographique, apparaît par conséquent toujours en proie à la digression et à la rupture.

Dans les deux cas, bien que l'on reste dans le cadre de poèmes courts, on constate que la dynamique est à l'expansion, selon un mouvement que l'on pourrait qualifier de « dextrogyre<sup>1</sup> ». Ce dernier opère vers la droite, grâce à un recours massif aux figures d'amplification. Répétitions et variété des formules prépositionnelles (« par l'angoisse / par l'horreur » ; « en la ténèbre » ; « au sein de la nuit »), des outils de comparaison (« plus pur que verre / et que cristal et que diamant »), mais aussi déclinaison d'épithètes sous plusieurs formes grammaticales (« fustigé méprisant mais / content du pire »). L'usage des participes présent ainsi que le recours fréquent aux tirets longs complètent l'ensemble de ces traits qui favorisent une forme d'accumulation du discours. En outre, Stéphane Baquey a bien noté la fréquence des « enclitiques en fin de vers, adverbes ou déterminants<sup>2</sup> », qui sont eux aussi le signe d'une inadéquation entre l'espace du vers et la façon dont Stéfan conçoit sa « prose en poème », faite d'excroissances et d'ajouts successifs et dont la figure par excellence pourrait être l'hyperbate.

Si le modèle de la poésie latine<sup>3</sup>, et donc de sa syntaxe, constitue une référence pour notre auteur, on nous autorisera cette hypothèse : tout en disposant sa poésie sous l'apparence de vers, Stéfan suit l'étymologie du mot « prose ». On pourrait nous objecter que *prorsus* signifie tout d'abord « en ligne droite », ce qui définit davantage le cas des lignes de prose, comme le rappelle Bernard Collin dans un entretien<sup>4</sup>. Cependant l'on peut se rapporter à un autre de ses sens, qui est celui d'« en avant », ou encore « directement », mais aussi « en un mot<sup>5</sup> », ce qui correspond bien au mouvement du vers stéfanien qui semble toujours vouloir précipiter sa chute. C'est le mouvement préconisé dans la majeure partie des poèmes de cette

- 
1. Notion développée par Henri Morier et que reprend Michel Murat dans « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, p. 252.
  2. Stéphane BAQUEY, *Ibid.*
  3. Stéfan publie ses premiers poèmes en 1965 dans les *Cahiers du Sud*, sous le titre de *Stances*. Par ailleurs l'histoire veut que Jean Paulhan ait égaré le manuscrit d'un texte antérieur à *Cyprès*, qui était intitulé *Satires*. Le manuscrit fut par la suite retrouvé et publié en 1985 sous le titre de *Gnomiques*, aux éditions Le Temps qu'il fait.
  4. *Surpris par la nuit*, émission radiophonique du 29 janvier 2001 avec Bernard Collin et Hélène Sevestre. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UfqgQpTghsM>
  5. Félix GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette, 1934, p. 1261.

œuvre : il consiste à ne pas laisser se suspendre les vers, et ce en veillant à rompre leur musicalité lorsqu'elle devient harmonieuse. Franck Venaille a bien vu dans la poésie de Stéfan le phénomène d'« accélération » qui y préside : « Quelque chose d'imprévisible, de soudain, la reprise (modifiée) d'un vers, un débordement qui trouve le plus souvent sa justification à la fin du poème, en prenant de vitesse la belle poésie fière de sa chute censée donner les clés du texte<sup>1</sup>. » Notons que cette particularité n'est pas pour l'auteur spécifique à l'écriture disposée en vers. Elle se retrouve également dans un certain nombre de recueils de nouvelles en prose, dont le premier fut publié en 1973<sup>2</sup>. Stéfan développa en effet une œuvre conséquente de nouvelliste parallèlement à la publication de nombreux livres de poèmes. Il est à n'en pas douter que l'écriture de nouvelles a influencé la pratique poétique dans ce sens. De surcroît nous verrons que la présence de la prose dans le vers de Stéfan se décèle aussi à travers la dimension narrative que sa poésie intègre (ce qui est déjà le cas de nombreux poèmes de *Cyprès*<sup>3</sup>).

### ***Prosifier le vers ... ou rendre poétique la prose?***

Afin d'examiner la contamination du matériau prose dans un régime de vers (ou du moins de ce qui se présente typographiquement comme tel), je propose à présent de m'attarder sur les deux recueils que sont *Idylles* (1973) et *Suites slaves* (1983). Ces deux livres font en quelque sorte exception au sein de l'œuvre du fait qu'ils présentent des poèmes longs (tous comptent plus de 50 vers). Leur longueur parfois considérable — plus de 350 vers pour la huitième « idylle » — permet d'observer avec plus d'acuité la façon dont la prose, et corrélativement le récit, interviennent dans une économie versifiée.

Comme souvent chez Stéfan, les titres et sous-titres choisis sont signifiants par rapport à l'invention formelle qui se décline, on l'aura compris, autour de la prose : *proses en poème*<sup>4</sup>, *prosopée*<sup>5</sup>, *P(r)o(so)ésies*<sup>6</sup>, etc. De plus, la référence aux formes poétiques passe avant tout chez Stéfan par une réappropriation des genres antiques, là aussi sous une forme détournée : les élégies deviennent *Élégiades*<sup>7</sup>, les stances des « contre-haïkus<sup>8</sup> », etc. Pour ce qui est du recueil qui nous intéresse, on remarquera que l'idylle est traditionnellement un « petit poème du genre bucolique, qui a pour sujet l'amour des bergers<sup>9</sup> ». Le terme grec *eidullia*, qui avait

- 
1. Franck VENAILLE, *C'est nous les Modernes*, Paris, Poésie/Flammarion, p. 107.
  2. Voir un extrait en annexe.
  3. « Vie », « Anecdote II », « Serein », « Sainte Famille ».
  4. Sous-titre de *La Muse province*, Paris, Gallimard, 2002.
  5. Jude STÉFAN, *Prosopées*, Paris, Gallimard, 1995.
  6. Jude STÉFAN, *Ménippées. P(r)o(so)ésies*, Paris, 2011.
  7. Jude STÉFAN, *Élégiades*, Paris, Gallimard, 1993.
  8. Jude STÉFAN, *Stances : ou 52 contre-haï-ku, poésie*, Cognac, Le Temps qu'il fait 1991.
  9. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/idylle>

notamment été choisi par les érudits byzantins pour désigner les poèmes de Théocrite, dérive de *eidōs*, auquel on avait attribué le sens de « poème lyrique<sup>1</sup> ». Si l'on retrouve bel et bien certaines marques fondamentales du lyrisme — l'adresse, une forme d'expansion verbale, la dimension amoureuse — force est de constater que celui-ci est profondément détourné à travers le maniement même du langage poétique et des normes de lisibilité. À la lumière contemporaine, les pièces de Stéfan ne sont pas de « petits poèmes » ; ils détournent la référence antique au profit d'une outrance toute baroque. Tel est justement le constat que pose Jean-Luc Pestel à propos d'*Idylles* — selon lui « la mémoire générique doit s'entendre aussi comme expérimentation générique », et c'est le propre de l'œuvre de Stéfan : procéder à un « questionnement du moderne par l'ancien<sup>2</sup> ».

Observons tout d'abord certains procédés qui dans *Idylles* entraînent une *prosification* des vers, dans le sillage de ce qui était amorcé avec *Cyprès*. Si l'on prend par exemple « Matines à Rouen », on constatera là encore une présence importante de ponctuation. Sur les 262 vers du poème, on retrouve, outre des points virgules (6) et des tirets longs (15), de nombreux points (25). Seul le premier mot du poème présente une majuscule à l'initiale ; à trois exceptions près, tous les points interviennent avant la fin du vers. Dans ce qui s'apparente parfois à la mise au jour d'un *stream of consciousness*, l'utilisation du point permet tant bien que mal d'organiser le discours en procédant à une démarcation entre les phrases qui le constituent. Leur apparition au sein de l'économie du poème semble régie par la nécessité sémantique de marquer une pause, comme on peut le faire dans un texte de prose. Les points isolent ainsi des phrases de longueurs très variable : un point peut intervenir à la suite de vingt-trois vers, de même qu'il peut séparer des phrases courtes. Voici un extrait qui illustre cette deuxième possibilité :

Même, nos yeux ont vu ce qu'ils **aimaient**  
craignaient de voir. Tout est fini  
sous l'herbe. On **n'entend** plus de voix  
si les formes semblent encore faire  
leurs grands gestes quand passaient des  
avions. Le choc mat des balles sur  
les cordes le vent pris dans les sapins  
et les linges blancs tout joyeux. **Une**  
face brune là-haut dans ses bras. **Nos**  
mains **s'agrippèrent** aux grillages  
pendants. *Après les ans*. Alors heureux<sup>3</sup>  
[...]

---

1. *Ibid.*

2. Jean-Luc PESTEL, « 'Sat prata biberunt'. La question de l'Idylle chez Jude Stéfan », dans Christine van Rogger Andreucci (dir.), *Jude Stéfan, poète malgré*, Actes du colloque de l'Université de Pau, mai 1999, Publications de l'Université de Pau, Pau, 2000, p. 59.

3. Jude STÉFAN, *Idylles*. Suivi de *Cippes*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 11.

L'alternance entre phrases courtes et phrases longues est un autre indice qui démontre que nous sommes bien dans une écriture en prose qui est disposée en vers. L'emploi récurrent et varié des temps du récit (dans l'exemple ci-dessus se succèdent passé composé, imparfait, présent et passé simple) renforce cette impression. Notons par ailleurs que l'auteur choisit fréquemment de ne pas achever un vers par un point final lorsqu'il en utilise; l'amorce d'une nouvelle phrase, souvent introduite par un seul mot (« Mais »; « demain », « Soit »; « Debout »; « En bas »), apparaît donc en fin de vers, comme pour éviter que la syntaxe n'apparaisse en corrélation avec l'unité-vers. Il en résulte même une forme d'ironie lorsqu'il s'agit pour Stéfán de placer l'interjection « Ô » en position finale après un point :

Canailles les femmes que l'on touche. Ô  
 que jadis épuré d'elles à  
 travers leur défilé de douteux  
 combats en leur nuit de cheveux râlés<sup>1</sup>

Ainsi placée, cette apostrophe, qui appartient par excellence au haut lyrisme, tombe à plat. Elle n'est plus cet embrayeur qui marque la tonalité exclamative en début de vers (comme traditionnellement) mais devient un signe supplémentaire de la tension parodique qui se joue dans le vers stéfanien. Étudiant la présence de ponctuation fréquente dans un poème en vers, Gérald Purnelle observe deux effets : « 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<sup>2</sup> ». Dans le cas de Jude Stéfán, si la ponctuation fait effectivement partie d'un processus qui consiste à *prosaïquer* le vers en même temps qu'elle structure sémantiquement, on a pu se rendre compte qu'elle ménageait aussi des effets de disjonction.

C'est pourquoi les poèmes *de* prose de Stéfán ne sont pas seulement « poétiques » en vertu de leur disposition typographique : ils apparaissent comme étant le fruit d'une hybridation entre le vers et la prose. Le vers — avec la combinatoire syntaxique qu'il contient en puissance — permet de créer des effets de sens à travers l'ordre des mots, en l'occurrence mis en branle. En la travaillant comme une matière malléable, Stéfán met en évidence la poéticité contenue en puissance dans la prose. Dans une de ses nombreuses prises de parole où il est amené à commenter sa pratique, Stéfán pointe cette difficulté : « rester dans l'informe et pas de trop faire formel; ça fait trop poli, léché, faut laisser parler la matière c'est à dire les mots,

---

1. *Ibid.*, p. 10.

2. Gérald PURNELLE, « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », dans *L'Œuvre en morceaux : Esthétiques de la mosaïque*, L. Belloï & M. Delville (dir.), Paris, Les Impressions Nouvelles, p. 159.

dans mon cas de prose. C'est très difficile d'éviter la forme ». À mon sens les poèmes d'*Idylles* sont proprement « formels » en ce qu'ils réinventent et déplacent sans cesse la syntaxe en vers. En combattant le traditionnel poème versifié et rimé, l'auteur en vient à légitimer la prose (et non pas le poème en prose ou la prose poétique) en tant que forme poétique contemporaine :

Toute façon il y a que d'la prose, on peut faire de la poésie avec mais il y a que d'la prose, tous les vers c'est de la prose. Un poème c'est une chose faite avec de la prose. Avec un secret, une illusion de beauté, avec de la rhétorique, autrefois chez Baudelaire, une chute chez Hugo. Qu'est-ce que c'est que cette histoire de poésie parce qu'on est en pleine prose? Y a des poètes, c'est pour ça qu'on ne les lit pas, parce qu'ils ne correspondent pas à cette vie prosaïque<sup>1</sup>.

À travers cette affirmation radicale, il est important de noter que Stéfan confond l'usage de la prose en tant que forme, d'avec sa signification métaphorique (« Ensemble des éléments concrets de la vie, les réalités communes, quotidiennes<sup>2</sup> », nous dit le *TLF*). De fait nous savons que cet amalgame est le propre de son écriture qui refuse la « poésie » tout en cultivant un attrait pour sa disposition traditionnelle et pour la métrique. C'est le cas d'un poème du recueil *Cippes* (qui suit *Idylles*) intitulé « Hendécasyllabe » :

Le jour où je me suis couché sous le lit  
de la belle madame Étard pour **épier**  
son **privé** elle ne se déparant de **plus**  
**en plus** belle **en** les miroirs une fois  
ses bas ses cheveux tombés je vis là tout  
près ses pieds aller bouger de mes mains a-  
vides du trésor qu'ils portaient l'eussent-  
elles exploré reconnue statue vive  
sous mes doigts remontants d'aveugle. Mais  
**transi** restai d'un silence de sanctuaire  
à sa mort uni ensommeillée **enfui**  
le matin qu'on m'eût pris (Chastelard) par  
la fenêtre

La composante narrative est une fois encore présente : il y a bien un début à ce micro-récit, signalé par le premier vers (« le jour où [...] ») qui circonstancie la scène d'indiscrétion grivoise, et une fin, introduite par la conjonction adversative après le point. Sur les 13 vers, 8 comportent onze syllabes, respectant ainsi la promesse du titre; cette syntaxe de prose apparaît ainsi désorganisée par le recours au vers, qui brouille la lisibilité en perturbant l'ordre traditionnel des mots, d'autant

- 
1. Propos prononcés à l'occasion d'un entretien filmé avec Pascale Bouhénic en 1995 (dans le cadre des *Revuees parlées* organisées par le Centre Pompidou).  
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GvWMewXQxZU>
  2. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/prose>

plus que la contrainte métrique autour de laquelle il « oscille<sup>1</sup> » l'oblige à procéder à des coupes parfois violentes.

Par ailleurs, on remarque que certains traits traditionnellement chargés de poéticité apparaissent neutralisés par ce maniement de la syntaxe. C'est par exemple le cas des assonances en [â] et en [ɛ] des vers 9 à 11; l'omission des pronoms personnels ou encore la collision entre plusieurs participe passé (« uni ensommeillée enfui ») mènent à une opacification du sens. « Mon intention est plutôt d'écrire des poèmes qui ne veulent rien dire, où chaque vers détruit le précédent<sup>2</sup> » : cette dynamique engendre l'*estrangement* de la prose et même du récit, Stéfán refusant les « beaux vers » tout comme il évite toute possibilité d'harmonie à la fin de ses poèmes.

Rendant hommage au onze-syllabes de son maître Catulle, Stéfán nourrit également cette évocation d'un intertexte renaissant, puisqu'il fait référence au poète Pierre de Chastelard, qui fut arrêté après avoir été retrouvé dans la chambre de Marie Stuart. Ainsi ce poème écrit à partir d'un évènement prosaïque, est tout à la fois traversé par l'érudition caractéristique de l'auteur. En grand latiniste, Stéfán travaille à partir de la syntaxe de cette langue pour pallier à la « pauvreté analytique » du français qui va pour lui de pair avec la persistance, « même après les ruptures, [...] d'un lyrisme décati<sup>3</sup> ». Contre cette poésie-là, il se montre capable de *repandre* des formes du passé (le poème long avec sa dimension narrative ou le poème bref, la poésie versifiée) en les soumettant à l'emblème de nos vies contemporaine : la Prose.

### ***Un vers projectif? La forme comme moteur***

Malgré un discours récurrent fustigeant une certaine façon de pratiquer la poésie, force est de constater que l'usage du vers est prépondérant et omniprésent dans l'œuvre stéfánienne. En effet ce dernier ne s'adonnera ni au poème *en* prose, ni même au verset qui permet d'étendre la longueur du vers dans un mouvement proche de la phrase de prose. Stéfán préserve le vers avant tout par « par fascination visuelle ou typographique<sup>4</sup> », et il faudrait ajouter : par fidélité à une tradition ancienne, qui le rattache à ses pairs Catulle, Horace, Scève, mais aussi Verlaine et Rimbaud. De fait, la singularité de l'écriture de notre auteur se fonde sur l'usage intempestif des enjambements qui sont à la source d'une inventivité rythmique permise par le passage à la ligne. D'ailleurs, comme l'analyse très justement Laurent Jenny, du vers Stéfán conserve avant tout « l'autonomie formelle, [...] c'est lui et non la grammaire qui régit la configuration verbale<sup>5</sup> ». Suivant cette perspective

1. Voir Laurent JENNY, « Vers païens », dans *Cahier Stéfán*, Le Temps qu'il fait, 1993, p. 172.

2. Jude STÉFAN, entretien avec P. Bouhénic, *op. cit.*

3. Jude STÉFAN, *Variété VI*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995, p. 48-49.

4. *Ibid.*

5. Laurent JENNY, *Vers païens*, *op. cit.*, p. 171.

c'est donc le vers en tant que forme qui fait avancer la prose que l'auteur prend pour étalon.

Dans le recueil *Suites Slaves* (1983), on retrouve une hétérométrie davantage prononcée que dans *Idylles* qui présentait moins d'alternance entre vers longs et courts. De fait, la référence à la forme musicale qu'est la suite prend sens lorsque l'on est attentif à la variété des mètres, mais aussi à la qualité mélodique de certains vers. Autre particularité eu égard aux précédents livres publiés, *Suite Slaves* se distingue par une disposition typographique au sein de laquelle les vers apparaissent centrés sur la page et non alignés à gauche. La lecture qu'on fait de ces poèmes en est modifiée, puisqu'en fonction de leur longueur, les vers se trouvent plus ou moins entourés de blancs typographiques. Si Stéfan a en partage ce trait formel avec certains de ses contemporains (Deguy, Rossi, Faye, entre autres<sup>1</sup>), on peut affirmer que cette expérimentation marque un tournant dans la façon dont il conçoit l'inscription du poème sur la page. Comme on le verra dans un exemple ci-dessous, la verticalité permet de mettre en évidence les vers brefs, qui se détachent visuellement et font apparaître les ruptures rythmiques qui s'opèrent d'un vers à l'autre. Commentant cette disposition, Henri Deluy l'assimilait à « un effacement de la frontière du vers et de l'entame, car le poème n'a qu'un commencement et une fin<sup>2</sup> ». Ainsi la dimension typographique participe-t-elle à l'indistinction souhaitée par Stéfan : « Faut pas que ça finisse, faut pas que ça commence, faut que ça parte comme ça<sup>3</sup>. » La huitième suite intitulée « Forsythia » illustre cette tendance qui consiste à introduire librement des détails, à lister des actions provenant de souvenirs précis, sans toutefois s'embarrasser de suivre un ordre logique :

Forsythia d'avant-printemps jaune gai  
le 4 mars à 16 heures 30 précisément  
l'une était tout un **ruché** de guimpes  
**puis s'offusqua le soleil**  
vous échangeiez vos chapeaux comme des **russules**  
(mouchoir saigneux)  
ses deux jambes m'accusaient couché de **dulie**  
restées debout comme le froid d'avril  
un Shelley sur l'herbe  
**la terre angulaire** au loin dans sa voix  
la gouvernante aux mains de jonquilles  
des jacinthes se levaient

- 
1. Michel DEGUY, *Figurations*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1969; Paul-Louis ROSSI, *Le Voyage de Sainte Ursule*, Paris, Gallimard, 1973; Jean-Pierre FAYE, *Verres*, Paris, Laffont, 1977. Je dois l'identification de ces occurrences à Gérald Purnelle.
  2. Henri DELUY, *Poésie en France. 1983-1988, une anthologie critique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 276.
  3. Entretien avec P. Bouhénic, *op.cit.*

**le soleil revint**  
 en leurs six yeux  
 sous l'accent mélodieux des r et des l  
 où *Please* implorant, des crocus des ombres  
 d'ailes en la rivière  
 [...]

la **terre d'Angle** incarnée en Miss Hardwick  
 qui m'enseignerait la métonymie du sang  
 en Véracité une pêche à la main  
 moi riant et fin<sup>1</sup>

L'entame du poème donne le ton : nous avons — une fois encore — affaire à un poème narratif, qui rejoue l'un des motifs du *mentir-vrai* auquel s'est abondamment adonné notre poète, à savoir celui de la gouvernante anglaise, présentée ici au milieu des trois sœurs que s'est inventé l'auteur. De manière intéressante, la reconstitution fragmentée de ce tableau quasi bucolique ne verse jamais dans un lyrisme sentimental; à examiner le texte de près, il est de fait possible d'isoler un certain nombre de traits formels mis en place pour éviter cette complaisance lyrique tant redoutée.

Tout d'abord, notons qu'au sein de ce poème la présence très aléatoire de ponctuation favorise un brouillage syntaxique (*de facto* sémantique) qui donne souvent lieu à des suites de vers que l'on croirait composés sur le modèle de la liste. Or la plupart du temps ce n'est qu'une illusion, Stéfán insistant sur le fait que même si un vers semble n'avoir pas de rapport avec les précédent ou les suivants, il y en a constamment un, repérable soit à travers l'identification de reprises et jeux d'échos, soit par une « mise en ordre » syntaxique. En outre, au sein de ce qui s'apparente à une esthétique mosaïcale<sup>2</sup>, certains vers introduisent des détails prosaïques (« le 4 mars à 16 heures 30 précisément »; « (mouchoir saigneux) »; « un Shelley sur l'herbe »; « une pêche à la main »), qui surviennent, dans deux des exemples mentionnés, immédiatement à la suite de termes de comparaison (« comme des russules »; « comme le froid d'avril »). Traditionnellement vecteurs de poéticité, ces outils sont pour Stéfán des « faux comme, [...] un comme qu'on attend pas, opposé à celui qu'on apprend à l'école », avant que ce dernier ne les assimile à des moteurs, « à la façon du shifter, qui fait avancer<sup>3</sup> ». Au lieu de figer une image

- 
1. Jude STÉFAN, *Suites slaves*, Ryôan-Ji, Marseille, 1983, p. 41–42.
  2. Pour reformuler le titre de du volume d'actes dirigé par L. Belloï et M. Delville, *op. cit.*
  3. Jude STÉFAN, entretien avec P. Bouhénic, *op. cit.* Concernant cette métaphore empruntée au vocabulaire de la machine à écrire, il est frappant de relire les développements de Charles OLSON, « Le vers projectif », traduction d'Auxéméry, 2004.  
 URL : <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article3804>. « L'ironie est que, de la machine, nous est venu un bénéfice qui n'a pas encore été suffisamment observé ni utilisé, mais qui nous mène directement au vers projectif et à ses conséquences. C'est l'avantage de la machine à écrire, qui, grâce à sa rigidité et à la précision de ses espacements, peut fournir au poète des indications

poétique, le *comme* stéfanien s'apparente à un embrayeur ; il alimente la dynamique dextrogyre précédemment décrite<sup>1</sup>. On pourrait par ailleurs signaler d'autres aspects qui y participent : la tendance à la dérivation, aux jeux de mots, qui forment un contre-point ironique à l'utilisation de la rime que l'auteur récuse farouchement<sup>2</sup>. L'intrication de cet ensemble de traits prouve à quel point Stéfan déjoue les normes et les attentes poétiques traditionnelles en proposant un travail formel qui redéfinit le lyrisme.

En définitive, le vers de Stéfan pourrait sous certains aspects être rapproché du vers projectif de Charles Olson. Rappelons ce que le poète américain disait à son propos : « UNE PERCEPTION DOIT IMMÉDIATEMENT ET DIRECTEMENT MENER À UNE NOUVELLE PERCEPTION<sup>3</sup>. » Si la poétique olsonnienne diffère considérablement de celle que déploie l'auteur des *Suites Slaves*, il me semble important d'insister sur le fait qu'une telle dimension projective se trouve au cœur de l'écriture stéfanienne. Le passage à la ligne est de fait souvent synonyme pour lui d'un recommencement, d'un départ à zéro. C'est la possibilité dans certains cas de laisser libre cours au flux de conscience qu'il souhaite mettre en lumière à travers le poème. Là encore c'est le spectre de la prose, de surcroît romanesque, qui traverse et informe l'écriture des vers<sup>4</sup>. Composer des vers ne constitue donc pas un paradoxe mais bien ce qui permet à Stéfan de contrer la poésie « Ron-Ron ». Projeter en avant, en malmenant la rhétorique classique ou l'ordre des mots habituels, revenait de fait pour Jean-Claude Pinson à « couper court à la coagulation du sens, c'est d'abord pour Stéfan, non seulement abrégé le vers et en démembrer le mètre [...], mais le soumettre tout entier au double régime de l'ellipse et de l'incise<sup>5</sup> ».

Après avoir eu recours à des poèmes longs, Stéfan réaffirmera au fil des livres publiés sa préférence pour les formes brèves. À partir du recueil *À la Vieille Parque*

---

exactes de souffle, de pauses, de suspensions même de syllabes, de juxtapositions même de parties de phrases, comme il l'entend. Pour la première fois, le poète dispose de la portée et de la mesure que possède le musicien depuis longtemps. Pour la première fois, il peut, sans la convention de la rime et du mètre, enregistrer ce qu'il a entendu de son propre discours et indiquer par cet acte précis de quelle manière il veut que lecture, silencieuse ou non, soit faite de son œuvre. [...] / en insistant sur le rôle de la machine à écrire comme appareil d'enregistrement personnel et immédiat du travail poétique. »

1. Voir le poème « Haine » dans *Cyprès* qui compte treize occurrences de « comme », *op. cit.*, p. 33.
2. Voir le début de la « Suite n° 5 » qui commence par ces vers : « Je ne suis pas né dans la chambre de pourpre / par extasiante veillée de brume novembreuse / non dépravé mais dépravant ».
3. Charles OLSON, *op. cit.*
4. On peut se reporter là encore aux propos recueillis par P. Bouhénic : « Comme tout le monde s'en doute, je me suis aperçu qu'on avait des pensées continues qui s'enchaînent qui se déséquilibrent, qui se contredisent constamment, toute la journée. Donc j'aurais voulu moi écrire un roman comme ça. Comme disait Flaubert, qui ne tienne par la seule force du style. »
5. Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 2002, p. 155.

(1989), la tendance hétérométrique se radicalise; à côté de vers de deux ou de quatre syllabes peuvent ainsi figurer des quatorze syllabes. La syntaxe s'y délite en même temps que le sens, devenu parcellaire, au point que la présence de la prose s'identifie avec de moins en moins d'évidence. On la retrouve désormais comme incrustée au cœur des lignes typographiques : thématiquement, car l'œuvre entière continue sur la voie prosaïque (voir dans *Génitifs* « p. de chien »; « p. d'hémorroïdes »; « p. du bourg »), mais aussi de manière réflexive, comme dans ce « p. de fatrasie » :

Ici billard  
Cendres et doutes  
**ni fer à gauche ni fer à droite**  
sans savoir pourquoi l'on n'est mort  
j'ai acheté un costume  
ainsi que des lacets  
sous l'azur bête ô  
narcissisme de leurs dédicaces  
sans émission  
mais avec sueur  
et tous ces livres évidés  
les cent amours  
la date de naissance-mort qui  
condamne à la prétentieuse poésie  
sa sœur fausse modeste la prose<sup>1</sup>

Ici, pas de centrage typographique, mais une fluctuation de retraits à gauche ou à droite, originalité d'ailleurs soulignée au sein du poème. De même qu'il régit le désordre des mots, le vers en tant que forme typographique nie cette fois toute possibilité d'alignement et de stabilité. Le poème se rapproche ainsi du « corrélat objectif » eliotien auquel Stéfán se rapporte lorsqu'il insiste sur la consistance matérielle qu'il veut insuffler à ses « p. de [...] ».

P comme « poésie » ou comme « prose », puisque, comme nous avons pu le voir, le jeu sur les formes aboutit à une hybridation véritablement inventive. En dépassant les contradictions auxquelles sa pratique du vers pouvait en théorie se heurter, Stéfán prouve que l'inventivité formelle permet de perpétuer tout en renouvelant, et cela grâce à un savant mélange de retour à la tradition couplé à un sens de l'« extrême contemporain ».

#### **Annexe :**

après la nouvelle, notre père dit (il revenait chaque année aux Rameaux et à la Toussaint et nou emmenait sur la tombe maternelle, auprès de laquelle il avait déjà fait préparer la sienne, inscrite de son nom et déjà des dates, ne manquant

---

1. Jude STÉFAN, *Génitifs*, Paris, Gallimard, 2001, p. 54.

plus que deux chiffres : sans illusion en tout cas) cette parole dérisoire et vraie : c'était *quelqu'un*,

aimerait-il forcément ce que j'écris là de lui? Mais je n'aime pas spécialement ses faux vers. Tout à coup ce scrupule me prend — car du reste je m'insoucie —, la gouvernante me disait : vous, Gertrude, rester sèche, avec de pareils yeux pourtant! Mais *sa* voix : « Allez Gertrude, continue », lors des tournois de tennis sur la côte venant au grillage, tandis que je rajustais mon bandeau : [...] »

Jude Stéfan, *Vie de mon frère*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 20.