

Gérald Purnelle

## Structuration de l'ambiguïté chez Gérard Titus-Carmel

**O**N TROUVE DANS le recueil *Ici rien n'est présent* de Gérard Titus-Carmel<sup>1</sup>, paru en 2003, une séquence de même titre qui comprend vingt-quatre poèmes se signalant tous par une même forme (la même structure) que l'on peut qualifier de « fixe » : chaque poème est constitué, dans l'ordre horizontal, de cinq vers (libres) à gauche, cinq vers à droite, tous alignés par rapport au centre de la page (les vers gauches alignés sur leur droite et butant sur ce centre, les vers droits alignés à gauche à partir du même centre) ; dans l'ordre vertical, les deux séries sont décalées : les vers de droite sont situés entre les vers de gauche (ils figurent chaque fois sur la ligne suivante), selon une disposition générale en quinconce ; enfin les vers pairs, à droite, sont composés en italiques. Prenons pour exemple le 1<sup>er</sup> poème (p. 89) :

---

<sup>1</sup> Gérard Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, Champ Vallon, Coll. « Recueil », 2003.



l'italique réduit quelque peu cet effet potentiel de continuité d'un vers gauche à un vers droit et accentue la disruption<sup>4</sup>.

Au premier abord, chaque poème consiste donc, selon la perception que l'on en a, soit en deux ensembles de cinq éléments (deux « colonnes »), soit en cinq ensembles de deux éléments (cinq distiques ou cinq vers disjoints).

S'ensuit la question du sens dans lequel ces poèmes doivent respectivement se lire. L'ordre de lecture conventionnel va de haut en bas et de gauche à droite, mais la structure formelle complexe (typographique) de ces poèmes est telle que, théoriquement, on peut envisager plusieurs voies :

a. Lire la « colonne » de gauche puis celle de droite, c'est-à-dire les vers romains puis les italiques ; cela revient à lire de gauche à droite pour les colonnes (1<sup>er</sup> niveau), puis de haut en bas pour les vers (2<sup>e</sup> niveau) ;

b. Lire les vers les uns après les autres dans l'ordre des lignes, c'est-à-dire de haut en bas pour les vers, puis de gauche à droite pour chaque vers.

Toutefois une question préalable se pose : a-t-on affaire à un seul poème (quel que soit l'ordre et le sens dans lesquels on le lit) ou à deux ?

Le premier type de lecture, une colonne puis l'autre, pourrait en effet, en théorie, s'effectuer séparément, comme si chaque colonne était à ce point autonome qu'elle puisse être perçue comme un poème indépendant (après tout, la différence de forme des deux « colonnes », l'une en romain et l'autre en italique, invite fortement à les distinguer). À l'inverse, l'autre mode de lecture, selon les lignes, impose de percevoir le texte comme un seul poème.

De ce qui précède découle quatre possibilités théoriques quant aux façons de lire ces poèmes :

- un poème en deux colonnes parallèles, à lire successivement ;
- un poème en dix vers disposés verticalement ;
- deux poèmes juxtaposés ;
- la coexistence potentielle de deux ou trois des trois solutions précédentes.

Il convient donc de voir comment le matériau linguistique des poèmes (sur les plans syntaxique et sémantique) fonctionne pour induire ou autoriser l'un ou l'autre de ces modes de lecture. Mais on notera que, de

<sup>4</sup> En outre, le nombre égal de vers (5 et 5) et l'alignement au centre produisent un effet partiel de symétrie, tandis que le changement régulier de caractères et le décalage vertical répété cinq fois suggèrent un effet léger mais sensible d'asymétrie et de glissement vers la droite.

## ÉTUDES

toute manière, la concurrence contradictoire des traits relevés plus haut laisse le lecteur indécis, devant chacun de ces poèmes, quant à la façon d'en aborder la lecture.

De ce point de vue, un double relevé témoigne d'emblée de la grande ambivalence de la plupart des 24 poèmes. Pour chacune des 48 colonnes produites par la forme décrite ci-dessus, on peut établir si l'enchaînement des cinq vers qui la forment présente un sens achevé, c'est-à-dire, du point de vue qui nous occupe, une syntaxe complète et close, que nous dirons « consistante ». Certaines colonnes, en effet, sont constituées d'une ou plusieurs phrases complètes, tandis que d'autres, dépourvues de verbe principal, ne peuvent se lire indépendamment de celle qui les joute. Ainsi, pour reprendre l'exemple du premier poème, la première colonne présente une telle consistance, tandis que la seconde, commençant par un adverbe relatif, ne peut offrir aucune proposition principale qui puisse assurer sa consistance syntaxique et son indépendance (à moins d'en faire, en l'absence de toute ponctuation, une interrogative).

Le relevé complet livre les chiffres suivants : sur 24 poèmes, 17 colonnes de gauche et 16 de droite sont consistantes, ce qui est remarquablement équilibré. La combinaison des unes et des autres donne 6 poèmes dont la première colonne est consistante pour le sens mais non la seconde (qui, dans l'hypothèse d'une lecture en colonnes, ne peut se lire qu'en prolongement de la première) ; 5 poèmes ont la disposition inverse (première colonne non consistante) ; dans une majorité des poèmes (11 sur 24), les deux colonnes sont consistantes (et donc syntaxiquement indépendantes l'une de l'autre) ; enfin on trouve, étrangement, deux poèmes dont aucune colonne n'est consistante (pp. 91 et 108), poèmes sans phrase principale à verbe fléchi (qu'il s'agisse de phrases nominales, ou à l'infinitif, ou frappées d'une ellipse du verbe) et qui présentent donc une certaine agrammaticalité (les deux poèmes sont cités en annexe).

On conclura surtout de ce premier relevé que les poèmes à deux colonnes consistantes sont trop peu nombreux pour autoriser, à l'échelle globale de la séquence de poèmes, une lecture de chaque page comme deux poèmes indépendants et juxtaposés. Cette hypothèse, toute théorique, n'est pas exclue localement, pour tel poème particulier, mais on peut d'ores et déjà poser qu'elle ne serait pas nécessairement la plus riche ni la plus productive sur le plan sémantique et donc poétique.

En revanche, à deux exceptions près, tous les poèmes peuvent aisément se lire selon le premier mode envisagé, une colonne après l'autre. Et ces deux exceptions n'affaiblissent en rien cette conclusion, puisque leur

agrammaticalité reste entière si on les lit selon l'autre mode de lecture (verticalement vers après vers).

La contre-épreuve confirme le haut degré d'ambivalence des 24 poèmes : abstraction faite des deux cas déjà cités, on ne trouve que trois poèmes où l'enchaînement vertical des 10 vers (l'alternance des gauches et des droits) achoppe sur une agrammaticalité qui semble exclure cette lecture verticale (pp. 92, 98 et 100), ou qui du moins la rend malaisée : aux pages 92 et 98, ce sont les trois derniers vers qui s'insèrent mal dans une syntaxe globale et continue du poème dans sa version verticale ; en 100, c'est la fonction du syntagme « la trace de ses pas » qui fait problème, dès lors que l'on attend à la fois un objet au verbe « découvre » du 4<sup>e</sup> vers et un sujet au verbe « est » du 7<sup>e</sup> vers.

Au vu de ces deux relevés, on ne peut donc poser que les deux lectures sont autorisées dans tous les cas par la syntaxe même de chaque poème, mais on constate qu'elles sont possibles et concurrentes dans la majorité des poèmes.

L'examen du matériau syntaxique de ceux-ci (les vers et la nature des syntagmes qui les constituent) va permettre d'approcher la façon dont ces deux lectures se réalisent<sup>5</sup>.

La « nature » morphosyntaxique des vers est très variée : on trouve des syntagmes prépositionnels, notamment en « de » (potentiellement compléments déterminatifs ou de lieu, etc.), des adjectifs ou des participes à vocation d'épithètes (suivis de leurs compléments), des relatives (à même fonction d'épithètes), y compris quelques-unes en « où », des comparaisons en « comme » (12 vers), des finales en « pour » + infinitif, des syntagmes nominaux, des subordonnées, des verbes isolés, etc. Ces quelques catégories, dont la liste n'est pas exhaustive, ont un double point commun : ces vers ne peuvent se suffire à eux-mêmes sur le plan sémantico-syntaxique (ils ne peuvent former une phrase à eux seuls et, dépourvus de verbe non subordonné, ils n'ont aucun moyen d'être le nœud principal d'une phrase), mais, à leur niveau syntaxique, ils sont néanmoins « consistants », en ce sens qu'ils forment chacun un syntagme complet. Il convient donc de leur opposer deux autres cas, par ailleurs diamétralement différents l'un de l'autre : d'une part des syntagmes-phrases complets, de type sujet-verbe(-complément) (exemples : *ici rien n'est présent*, p. 89,

<sup>5</sup> Les 240 vers des 24 poèmes comptent de 1 à 7 mots, selon une répartition symétrique autour d'une moyenne de 4 mots ; les vers d'un mot sont très rares (6 sur 240), comme ceux de 7 (9 vers) ; les vers de 3, 4 et 5 mots ne représentent pas moins de 80 % de l'ensemble.

## ÉTUDES

*l'air résonne de nos désordres*, p. 92), qui serviront de nœud et de base aux phrases plus larges qui, leur agglutinant les syntagmes décrits plus haut, constituent la charpente syntaxique fondamentale des poèmes (lus en colonnes ou verticalement) ; d'autre part, des vers « incomplets » sur le plan syntaxique, qui s'achèvent par l'amorce manifeste d'un enjambement tout entier dû au manque d'un élément syntaxique ; quelques exemples : *quand on découvre dans* (p. 100), *d'un seul coup asséné et* (p. 107), *quand seul le besoin de fraîcheur* (p. 94).

La double lecture potentielle de chacun des 24 poèmes, qui constitue l'objet de notre interrogation, se fonde sur la façon dont le poète agence les éléments de sa construction, c'est-à-dire ces vers-syntagmes, consistants ou inachevés, à base verbale ou fatalement subordonnés, dans les deux dimensions qu'il se ménage, à savoir la double disposition des dix vers de chaque poème.

Un des exemples les plus probants est sans doute le poème de la page 97. On peut y observer de façon particulièrement claire comment cette disposition autorise deux lectures, et comment l'absence totale de ponctuation en est la condition indispensable. La lecture en deux colonnes fait apparaître trois phrases, une interrogative (première colonne), suivie de deux déclaratives (deuxième colonne : *nous opposons / nous fermons*). Par-delà la forme quasi forcément elliptique du texte, les motifs sémantiques s'enchaînent et s'allient parfaitement : à gauche la dépossession et le doute qu'elle entraîne, à droite le découragement et le renoncement (fût-ce à la colère que provoque cette dépossession et cette obligation d'abandonner le *secret du monde*). Quant à l'autre lecture, elle tire toute sa richesse et tout l'écart qu'elle peut offrir, par rapport à la première, de la succession de trois syntagmes prépositionnels en *à*, et des fonctions syntaxiques qu'ils peuvent remplir. L'incipit *croyons-nous aussi fort* change d'objet : non plus *l'immortalité de l'âme*, mais le *secret du monde*. Du coup, le déplacement de l'axe de lecture produit, en cascade, une ambiguïté (tout entière liée à l'absence de ponctuation) qui touche les verbes et les compléments des quatre vers suivants. *À l'immortalité de l'âme* est-il juxtaposé au deuxième vers, ou complément de *nous opposons* ? Dans cette seconde hypothèse, c'est à *l'illusion du jour* que *nous fermons les paupières*, et ce n'est plus nous qui décourageons notre propre colère, mais la dépossession qui est colère décourageante. Un même paradigme unit syntaxiquement le secret du monde, l'immortalité de l'âme et l'illusion du jour, les deux premiers étant réduits au troisième. D'une lecture à l'autre, le sens global qui peut émerger du texte ne change pas radicalement, mais il subit des glissements

subtils. Le ton désabusé, sceptique, autocritique du poème demeure, mais, dans un cas, il faut qu'une dépossession *s'avance* pour que le doute sur notre foi se manifeste, tandis que, dans l'autre cas, ce constat s'exprime d'emblée et de façon rapidement affirmative, par le biais de trois phrases sémantiquement parallèles. Dans les deux cas, le découragement est au bout du doute, mais la variation que subit l'attribution de la colère change toute la perspective : tantôt ce qui enflé en nous n'est pas nommé, comme s'il y était définitivement renoncé, alors que, si c'est justement cette colère qui enflé en nous, celui qui dit *nous* peut au moins l'identifier comme réaction au doute et au renoncement, et désigner les responsables du découragement : nous-mêmes.

Deux exemples encore, où l'on peut voir la même bivalence assumée par certains syntagmes, telle la métaphore *râpant le regard* dans le poème de la page 89 (cf. *supra*), dans laquelle convergent deux isotopies amorcées par les deux régissants potentiels du syntagme : le *sable* râpe, l'horizon râpe le *regard*. En première lecture, c'est le désert (là où *la terre n'est plus qu'absence*) qui brûle le regard ; en seconde, c'est l'horizon au bout de cette terre. La fréquence des syntagmes à fonction d'épithètes est d'ailleurs un des ressorts les plus efficaces du mécanisme de production de l'ambiguïté dans les poèmes : appelés par définition à changer de régissant selon le mode de lecture, ces adjectifs et ces participes sont de puissants déclencheurs de ces glissements de sens, d'abord localisés, mais dont les répercussions en cascade se prolongent parfois jusqu'au bout du poème.

Quant au poème de la page 99, il illustre mieux encore l'imprécision sémantique, mais aussi syntaxique, que la forme double engendre. La lecture en colonnes est assez cohérente jusqu'au début de la deuxième colonne : une première phrase simple s'achevant par deux subordonnées temporelles en asyndète (*quand on blanchit la ligne / quand on déserte*) dont le sens doit être proche (juxtaposition et même sujet), et le texte s'achève par une proposition simple dont le sens est fortement référentiel (*ne demandons pas pour qui sonne le glas*). Mais à quelle phrase attribuer les deux syntagmes prépositionnels restants (*à la lumière* et *dans la trahison d'être*) ? Dans l'autre sens de lecture, d'autres évidences mais aussi d'autres obscurités se manifestent : il s'agit de se recomposer *à la lumière* un corps et un destin, et qu'est-ce que cette ligne qui sonne le glas ?

D'autres exemples montreraient ce type d'achoppements dans l'expérience d'une double lecture de *tous* les poèmes de la séquence. Parfois, les vers italiques viennent s'enchâsser, s'intercaler avec limpidité dans la phrase relativement simple qu'offre la colonne de droite, et le poème

## ÉTUDES

se présente alors, jusqu'à un certain point, comme une ligne unique en deux versions concurrentes (l'un plus dépouillée, l'autre enrichie) — ce qui constitue un nouveau mode de lecture, à ajouter aux deux autres (en colonnes ou vers par vers) ; et l'on notera à nouveau le rôle prépondérant que jouent certains types de syntagmes à régissants « interchangeables », tels que les épithètes.

Mais d'autres cas paraissent souligner localement l'indépendance, l'isolement originel de chaque vers (après tout, la forme même des poèmes l'autorise : chaque vers est littéralement bordé de blanc dans les quatre directions, et l'alternance du romain et de l'italique l'isole visuellement de ceux qui lui sont, obliquement, les plus proches). On ne peut donc poser que *tous* les poèmes se prêtent de la même façon à la virtualité d'une double lecture. Mais, rappelons-le, la forme même qu'adopte le poète, dans sa matérialité typographique, dans son dispositif fixe, récurrent et sophistiqué, impose d'emblée cette virtualité : le lecteur est *obligé* d'hésiter à l'abord de chaque poème, et de tester chacune des deux lectures possibles, en s'abandonnant au risque de l'ambiguïté, de l'hermétisme, de l'aporie. En d'autres termes, il n'est certainement pas possible, au terme d'une expérience de double lecture de la séquence complète, de trancher de façon définitive et unilatérale en faveur d'*un* mode de lecture. Les 24 poèmes d'« Ici rien n'est présent » sont autant d'œuvres non pas ouvertes, mais entrouvertes : loin d'être clos, fermés sur eux-mêmes tels des cailloux parfaits, le sens ne s'y fige pas, il vibre, palpite d'une double dimension, d'une double couleur.

Pour que s'instaure et fonctionne le dispositif particulièrement régulier que constitue cette forme, le poète paraît se fonder sur plusieurs choix situés à deux niveaux différents, et sur leurs conséquences : au premier chef, la tendance moderne à composer le poème de groupes de mots, syntagmes ou simples segments textuels, et à les disposer sur l'espace de la page, en usant du blanc pour les isoler, les individualiser ; partant, les effets sémantiques d'ambiguïté et de polysémie qui en découlent, soutenus voire assurés par l'absence de toute ponctuation ; en second lieu, une tendance contemporaine à la régularité, numérique et visuelle, qui est loin d'être inhabituelle dans la pratique récente de Gérard Titus-Carmel<sup>6</sup> (on peut en effet voir dans chacun de ces poèmes une régularisation à l'extrême d'un procédé de disposition spatiale des mots sur la page). Ce

<sup>6</sup> Par exemple les séquences de poèmes de quatre quatrains dans *La Rive en effet* (Obsidiane, 2000) ou de poèmes de 8 ou de 14 vers dans *Demeurant* (Obsidiane, 2001).

qui, en revanche, est plus neuf dans « Ici rien n'est présent », c'est la façon dont cette régularité du dispositif formel déploie l'ambiguïté et la polysémie modernes, les ouvre, en exploite toute la potentialité, mais aussi les systématise, et finalement les détourne de leurs conditions habituelles de manifestation (dans certaine poésie contemporaine tout aussi « ouverte » mais moins « régulière ») : la forme fixe vise constamment, dans ces 24 poèmes, à structurer le sens multiple (et d'abord à le créer), à en organiser la perception.

On aura noté la similarité à la fois fonctionnelle et formelle de ces poèmes avec un calligramme d'Apollinaire, « La colombe poignardée et le jet d'eau », où la disposition de 14 octosyllabes en deux volets (deux volées de jets jaillissant puis retombant) entraîne la même ambiguïté : faut-il lire à la suite chaque paire de vers se faisant face, ou selon un double registre vertical ? Plusieurs faits induisent plutôt la seconde option, mais Jean-Pierre Bobillot a pu noter que la première, loin d'être totalement exclue, s'avère au contraire riche de sens<sup>7</sup>. À ce propos, il conclut (p. 44) :

Ainsi, même dans les cas où la disposition visible du signifiant graphique d'un calligramme semble obéir, le plus exactement, aux modes traditionnels de « représentation écrite du signifiant phonique », — en l'occurrence : à la versification —, implique-t-elle, dans l'inscription même de ce signifiant, tout autre chose — en l'occurrence : une inédite *complexité des stratégies de lecture*, mettant en jeu la question, qui est celle même que pose tout texte moderne : *Comment lire ?* En d'autres termes : dans le calligramme, le signifiant graphique échappe à la *détermination* du signifiant phonique ; mieux encore : *le signifiant graphique est le lieu par où le poème échappe à la détermination par le signifiant phonique* (lui-même déterminé selon les contraintes traditionnelles de la langue des vers).

L'intégration d'une régularité assez stricte (numérique et typographique) mais résolument éloignée du vers classique<sup>8</sup> dans une pratique de la poésie qui présente maints traits de modernité permet de situer les formes forgées par Gérard Titus-Carmel parmi d'autres expériences

<sup>7</sup> Cf. Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, Al Dante / Léo Scheer, 2003, pp. 41-44.

<sup>8</sup> À noter que le dernier recueil de Gérard Titus-Carmel, *Manière de sombre* (Obsidiane, 2004), contient deux longues séquences en alexandrins modernes qui mériteraient à leur tour une étude détaillée.

## ÉTUDES

personnelles dont j'ai déjà pu dresser l'inventaire<sup>9</sup>. En l'occurrence, son écriture peut très bien se ranger sous l'adage bref et radical que constitue le dernier poème du tout récent recueil de Florence Pazzottu<sup>10</sup> : « ni le chaos, ni la source tarie » — ni le chaos du non-formel, ni la source tarie de la versification classique.

### (p. 91)

et la chute impossible	<i>le territoire du vent l'espace</i>
seule renonciation miroir	<i>des rêves ardents</i>
qu'on dévoile en silence	<i>et sans mesure</i>
dans la lumière	<i>où se joue l'utopie</i>
du dernier refuge	<i>au seuil de l'effraction</i>

### (p. 92)

où fuir devant soi	<i>l'air résonne de nos désordres</i>
jusqu'à nos corps	<i>nous qui devenons aveugles</i>
reniés dans l'alliance	<i>et dans cette image d'effacement</i>
que macèrent vide	<i>vains sommeils hérissés</i>
et solitude	<i>comme poignée de clous</i>

### (p. 97)

croyons-nous aussi fort	<i>au secret du monde</i>
à l'immortalité de l'âme	<i>nous opposons des royaumes</i>
à l'illusion du jour	<i>nous fermons les paupières</i>
quand la dépossession	<i>décourageant ce qui enfle en nous</i>
s'avance	<i>comme une colère</i>

<sup>9</sup> Gérard Purnelle, « Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90 », dans *Formes poétiques contemporaines*, n° 1, 2003, pp. 13-24.

<sup>10</sup> Florence Pazzottu, *L'Inadéquat*, Flammarion, 2005, p. 107.

(p. 98)

thrène ou élégie autrement dit  
*mort insaisissable*  
douleur de l'angle tenace  
*ce que Shelley nomme ainsi*  
nous n'en retenons  
*la vaste duperie*  
au bout de nos bras  
*s'il est encore possible*  
qu'un peu de profondeur  
*d'en être étranger*

(p. 99)

où nous rejoindre  
*lorsqu'on déserte*  
pour se recomposer  
*à la lumière*  
un corps un destin  
*dans la trahison d'être*  
quand on blanchit  
*ne demandons pas pour qui*  
la ligne  
*sonne le glas*

(p. 100)

partout la terre  
*où se racine l'ombre*  
n'est que brûlure et surface  
*quand on découvre dans*  
le travail de l'oubli  
*la trace de ses pas*  
est ce qui nous reste à tordre  
*l'image de soi chauffée*  
comme métal  
*gorge-de-pigeon*

(p. 108)

balayés par le vent  
*ces fragments découpés dans le sol pur*  
au sein de quoi est la menace  
*à l'aplomb des corps*  
pour ensuite se rassembler  
*ainsi les mots arrachés*  
comme doigts croisés  
*à la tombée du jour*  
et décroisés  
*quand déjà gronde la nuit*