

La typographie appliquée à la mise en page et à la composition des textes des traits ou procédés que Jacques Anis a identifiés comme «graphèmes supra-segmentaux»¹ et dont la nature et la fonction générales sont de portée à la fois sémantique et syntaxique: à un premier niveau, ils servent à dénoter et signifier la nature ou la fonction des blocs ou éléments textuels (mots, groupes de mots, paragraphes, etc.); à un second niveau, ils distinguent les uns des autres les éléments textuels que leur nature ou leur fonction impose de distinguer². Ces traits concernent³: soit les caractères et leurs formes (les polices de caractères, le corps, les «faces» — italique, gras, capitales), soit la disposition relative des blocs textuels, sur la page et relativement les uns aux autres, où intervient l'usage du blanc. On peut assimiler le premier ensemble à un axe paradigmatique, le second à un axe syntagmatique. La ponctuation constitue un troisième ensemble de traits, à la fois distinct des deux autres et lié à eux (il s'agit de signes, de caractères, dont la fonction est essentiellement syntaxique).

On partira de l'hypothèse que tout poème, ou tout ensemble de poèmes (séquence, recueil, œuvre complète), peut être décrit selon ces niveaux et ces traits. Les partis pris par un poète dans la forme typographique de son ou ses poème(s) permettent de caractériser sa pratique et de la situer relativement, dans une histoire ou en comparaison avec d'autres. Il est également possible, dépassant le niveau de la pratique individuelle, de décrire celles d'une période poétique, ou d'opposer des champs poétiques définis par une forme fondamentale (le vers classique *versus* le vers libre, la prose et le verset, etc.), ou encore de tracer l'histoire d'un trait ou d'un complexe de traits.

La description typographique doit se fonder sur un élément de

LA TYPOGRAPHIE

- ¹ Anis (1983): «Un graphème supra-segmental est un graphème qui, localisé en un point de la chaîne graphique ou s'étendant sur tout un segment, modifie un énoncé ou une partie d'énoncé. Il ne s'agit pas de signes autonomes (ou pleins), mais d'éléments auxiliaires qui facilitent l'encodage et le décodage de l'information, en tant qu'indicateurs de la structure des énoncés et de leur statut énonciatif».
- ² Anis (1983: 42): «La fonction démarcative est toujours présente quand des graphèmes supra-segmentaux sont utilisés, car ils s'appliquent à une portion délimitée de la chaîne graphique».
- ³ Anis (1983: 41) énumère explicitement le blanc, la ponctuation, les casses, l'italique et le romain, le maigre et le gras.

HYPOTHÈSE DE DÉPART

base: *a*) qui permette de décrire tout type de forme (vers régulier, vers libre, verset, prose, autre); *b*) qui soit plus élémentaire que le vers, et ne s'identifie pas d'emblée à lui; *c*) mais qui puisse éventuellement entrer dans la composition du vers ou se confondre avec lui. Du point de vue typographique, tout texte poétique peut être conçu comme constitué de groupes de mots, c'est-à-dire en séquences ou blocs de mots cohérents sur le plan typographique, inscrits dans la dimension linéaire de l'écriture et de la lecture, visuellement marqués comme homogènes par la typographie (les mots y sont séparés par de simples espaces tels que ceux qui les séparent dans une ligne de prose) et individué et séparés les uns des autres par du blanc. Dans cette perspective, on considérera opératoirement un vers simple, mais aussi une ligne de prose, un verset, ou chacune de ses lignes, comme des groupes de mots — lesquels peuvent s'imbriquer en niveaux multiples (plusieurs groupes peuvent en former un seul à un niveau supérieur).

Pour désigner ces éléments concrets, à savoir les unités que la description typographique identifie, isole et manipule, et afin de traduire leur nature verbale (ce sont des groupes de *mots*) et leur caractère homogène (typographiquement discret), j'ai choisi de parler d'*unités typographiques* (UT), réalité à la fois verbale et physique (imprimée), en écartant les termes de *segment*, *séquence*, *bloc* ou *syntagme*.

Parler de *segments* (mot qui, dérivé de *secare*, implique une coupure) supposerait que le texte en tant que totalité préexiste aux éléments que l'on peut y distinguer et que ceux-ci n'en sont que des portions dont le prélèvement, la coupe, serait justement opéré par les traits typographiques (ainsi du retour à la ligne qui produirait la fin de vers). La question est complexe et mérite d'être débattue (en bref, par exemple: les vers font-ils le poème ou le poème se divise-t-il en vers?). Partir du plus large pour identifier et définir le plus étroit dans un second temps (aller du texte aux segments) constituerait un présupposé qui n'aurait rien de trop concrètement embarrassant dans le cas d'un poème en vers libres, mais il poserait déjà problème dans celui des vers réguliers, où la notion même de vers est justifiée et imposée par le modèle métrique, et plus encore dans celui d'une production spatialisée tel que le *Coup de dés* ou la poésie d'Anne-Marie Albiach, par exemple. En outre, sur le plan de l'écriture, il est évident que, dans la

plupart des cas, le poète écrit des vers qui composent progressivement un poème («La Maison des morts» d'Apollinaire, conte en prose redistribué en vers dans *Alcools*, constitue un contre-exemple). On considérera donc davantage le texte comme constitué de groupes de mots, et l'on renoncera au terme de *segment*, même si celui-ci peut signifier, en linguistique, une unité discrète minimale.

Le mot *séquence* ne convient pas, qu'il désigne une «suite ordonnée de termes» (Petit Robert) — car ce n'est pas l'ordre (de nature syntaxique) qui importe ici, mais le caractère discret du bloc formé par les termes — ou, «dans la poésie moderne en vers libres ou en versets, un ensemble ayant une unité de thème, de ton, une autonomie syntaxique, et séparé d'un autre ensemble semblable par un blanc typographique» (Aquié et Molinié 1996: s.v.), définition qui mobilise une donnée typographique, mais qui réserve plutôt l'appellation *séquence* à l'équivalent d'une strophe.

Le terme de *bloc* paraîtrait convenir, puisqu'il est directement issu du vocabulaire de la typographie, et que sa définition pourrait, à première vue, convenir à nos groupes de mots: «texte présentant une certaine homogénéité quant à son sujet ou à sa forme. Visuellement il se définit: parfois par ses différences, ses oppositions par rapport aux textes qui le suivent et le précèdent; toujours par une rupture par rapport à ces mêmes textes, rupture marquée par une justification différente, un encadré, un blanc important, un à la page...» (Richaudeau 1989: 35). Mais cette définition est trop large pour notre propos et intègre des réalités bien plus étendues que les groupes de mots; en d'autres termes, ceux-ci ne sont que des blocs parmi d'autres. Richaudeau note d'ailleurs que «le blanc ou l'interlignage entre deux paragraphes», que nous serons amenés à prendre en compte, «n'entre pas» dans le cas des ruptures marquées par «un blanc important» (*ibid.*, note).

Le *syntagme* est une réalité d'un autre niveau, la syntaxe, qui entre en interaction étroite avec la typographie, mais ne s'identifie pas à elle; les éléments que manipule la typographie ont une réalité physique (visible, imprimée), les syntagmes une réalité structurale et abstraite (linguistique). Deuxièmement, rien n'implique dans tous les cas la cohérence (la consistance) syntaxique des groupes de mots que distingue la typographie d'un poème; les frontières syntaxiques et les

frontières typographiques (les blancs) ne coïncident pas nécessairement. L'articulation concordante ou conflictuelle de ces deux dimensions ou niveaux est précisément un terrain d'investigation capital, en aval de la description typographique définie ici.

LES TRAITES DE CARACTÈRES

On a distingué deux catégories de traits, ceux qui portent sur la forme des *caractères* et ceux qui mobilisent le *blanc*. Les premiers sont d'un usage très variable selon les époques et les poètes; les formes plus récentes (XXe siècle) s'en servent souvent pour se démarquer des métrique et typographie classiques, soit en les employant là où ils ne l'étaient pas, soit en n'y recourant pas là où on les aurait attendus. On tiendra donc compte des paramètres qui suivent:

⁴ Exemple: le *Coup de dés*.

⁵ Deux exemples: «L'Après-midi d'un faune»; le *Coup de dés*.

⁶ À nouveau les deux mêmes exemples.

⁷ Mallarmé, Apollinaire, etc.

- tout le poème est composé dans la même *police*, ou en combine plusieurs;
- tout le texte du poème, toutes ses UT, sont dans le même *corps*, ou le poème mêle plusieurs corps⁴;
- tout le texte est dans la même *face*, ou certaines UT sont en *italique*, en **gras**, etc.⁵;
- les capitales sont employées (en métrique régulière, en typographie classique) ou évitées (dans des formes modernes ou contemporaines): en début de vers, d'UT, de ligne; en début de phrase; à l'initiale des noms propres; certains groupes de mots sont entièrement composés en capitales⁶; plus rarement, la totalité du poème apparaît en capitales;
- la *punctuation* du poème est complète (comme dans la prose classique), ou au contraire totalement absente⁷, ou partielle ou minimale; elle peut se combiner, *in praesentia* ou *in absentia*, avec l'usage des capitales et des bas de casse.

MARGES, JUSTIFICATIONS, BLANCS

Sur la page, le texte est délimité et environné par des marges plus ou moins grandes, dans les quatre directions. La prose est disposée en paragraphes, ou en un bloc continu, constitués de lignes dont la longueur est déterminée par la justification, c'est-à-dire l'espace imprimable ménagé entre les deux marges latérales. Ces données propres à la prose déterminent l'existence d'un premier type d'UT, de nature

purement contingente: la ligne, et d'un premier trait typographique: l'occupation par une ligne de toute la justification.

À côté de cette ligne de prose existent deux autres entités, plus propres à la poésie: le vers et le verset. L'un et l'autre, à des degrés divers, entretiennent des liens de similarité ou d'opposition avec la justification. Typographiquement, on peut voir dans le vers traditionnel (régulier ou libre) une ligne complétée à sa droite par du blanc, ou une ligne commençant comme une ligne de prose (alignée à gauche) mais s'achevant différemment, et non soumise ou liée à la justification. Ce blanc (ou le retour à la ligne) est un autre trait typographique, fondamental en poésie.

On peut décrire le verset comme une UT de longueur généralement supérieure à la ligne de prose (à la justification), et dont l'individualité distinctive (relativement aux autres versets) se marque, typographiquement, par un trait final comparable à celui du vers (saut à la ligne, achèvement par du blanc) et par un autre trait éventuel qui mobilise également du blanc: soit un renforcement de première ligne (qui le rapproche du paragraphe de prose), soit un retrait en deuxième ligne et suivantes (débord de première ligne), qui éloigne le verset de la prose et le rapproche du vers. Le débord empêche la deuxième ligne d'être perçue comme une simple ligne de prose; il souligne la cohésion des deux lignes du verset et, partant, leur indépendance au moins typographique à l'égard des autres lignes (de versets) — comme le retour à la ligne le fait pour le vers simple.

Les pratiques et les traits décrits ci-dessous, fondés sur l'usage du blanc pour séparer et distinguer les UT d'un poème, mobilisent également les marges et la justification qu'elles définissent. Pour certains usages, les marges sont le point de référence et de contrainte relativement auquel se disposent et se réalisent les UT.

Le blanc sera considéré comme une unité attestée de façon multiple dans le poème et y coexistant avec les autres unités que sont les UT: on peut faire l'hypothèse de travail qu'un poème est fait d'UT et de blancs, et que ces notions de base permettront de décrire des situations simples ou complexes, voire des poèmes éclatés, avec des éléments simples.

On posera d'emblée que la description sera toujours *relative*: la position d'une UT ou d'un vers, l'effet du ou des blancs qui l'affectent,

⁸ Par ailleurs, il semble que la largeur proportionnelle des marges et de la justification soit *a priori* peu probante pour une description typographique: elle est en effet trop souvent tributaire des conditions matérielles de fabrication du livre et des choix de l'éditeur. Si l'on définit les marges comme l'encadrement totalement blanc qui enclôt le texte imprimé, deux situations sont possibles: *a*) soit les marges préexistent au texte et déterminent de façon contraignante sa disposition (et celle des UT); c'est le cas, par exemple, de la prose et des versets (d'une édition à l'autre, un même verset peut se répartir différemment en deux lignes; un vers long peut occuper deux lignes et tendre ainsi vers le verset); *b*) soit l'espace blanc entourant le texte dans les quatre directions (les marges) est *ipso facto* défini par le texte; pour ce faire, il faut une relation directe et étroite entre lignes et UT; c'est le cas des vers, mais aussi de la poésie éclatée. Le blanc massif situé à droite de la page est fonction du texte.

⁹ À ce titre, même les poèmes les plus simples et les moins marqués ou innovateurs sur le plan typographique sont descriptibles: un poème en vers libres (ou en vers réguliers) sans autre trait de blanc que le retour à la ligne, correctement ponctué et marqué de capitales au début de chaque vers, se signale par un refus total d'écart par rapport à une norme héritée de la typographie de la métrique régulière.

sont toujours relatifs aux autres UT, aux autres vers, mais aussi aux marges⁸.

Il existe une combinatoire potentielle et même inévitable des niveaux énumérés ci-dessus: à tout le moins, les traits fondés sur la police, la face ou le corps étant à la fois localisés et relativement rares, les autres (les capitales, la ponctuation et l'usage du blanc) voient leurs différentes modalités se combiner, notamment selon le mode de présence/absence (pour les deux premiers)⁹. On trouvera donc, par exemple, des poèmes sans ponctuation mais avec capitales en début de vers, et mobilisant des traits de blanc particuliers, etc. Cette combinatoire mérite évidemment sa place dans toute description typographique, qu'il s'agisse d'observer l'usage d'un poète ou de le situer dans une histoire ou un contexte.

USAGES DU BLANC

¹⁰ L'usage de ce trait est variable: dans un poème où plusieurs UT (les vers) sont ainsi marquées, la place des décalages peut être régulière (comme dans un poème strophique polymétrique), ou irrégulière; leur valeur (leur largeur) peut être unique ou multiple, voire confiner à une disposition d'un éclatement maximal.

¹¹ Dans tous les cas de décalages horizontaux, pour autant qu'ils soient relativement simples, il est *a priori* pertinent d'identifier les UT, décalées ou non, à des vers. Dans d'autres cas, modernes, le complexe formé par au moins deux UT dont la seconde est décalée par rapport à la première peut tendre à une similarité avec le verset, et est donc susceptible de former une UT de niveau supérieur (UT complexe). À l'inverse, dans le cas du décrochage, on ne peut *a priori* établir, dans tous les cas, si les deux UT sont indépendantes et forment donc deux vers. Lorsque le décrochage frappe des seconds segments de vers réguliers, la mesure prime, et on ne peut parler de deux vers, mais d'un vers sur deux ou plusieurs lignes (en deux ou plusieurs UT). Lorsqu'ils sont appliqués à du vers libre, les liens et similitudes de ces deux traits avec la typographie de la métrique traditionnelle méritent d'être examinés,

On relève trois positions où du blanc est situé par rapport à des UT et, éventuellement, aux marges, déterminant par là même la disposition relative des premières. Six traits dénommables en découlent.

Trait de base n° 1, le décalage horizontal: un blanc, placé entre la marge gauche et une UT, la repousse vers la droite de la même ligne, en une disposition relative: de telles UT sont décalées vers la droite relativement à d'autres UT alignées sur la marge de gauche¹⁰.

Trait secondaire n° 1, le décrochage vertical : une UT est décalée vers la droite à une distance de la marge gauche égale à la longueur de l'UT de la ligne précédente, produisant un effet de «décrochage» qui paraît subordonner la seconde UT à la première¹¹.

Trait de base n° 2, l'espacement interne: un blanc sépare deux UT sur la même ligne, et les délimite clairement. Le trait (appelé *blanchissement* par Morier¹²) peut être attesté plusieurs fois sur la même ligne¹³.

Trait de base n° 3, le blanc horizontal: un blanc horizontal interrompu, plus haut que l'interligne normal, sépare deux lignes, ou deux UT. L'origine de ce trait est également à tirer de la métrique régulière (les strophes), mais aussi de la typographie de la prose (les paragraphes)¹⁴.

Restent deux traits complémentaires, fondés sur la disposition relative des UT par rapport aux marges, et présentant des similitudes

ou des dérivations apparentes avec les traits de base.

Trait secondaire n° 2, le centrage: une UT (une ligne, un vers) est centrée dans l'horizontalité, c'est-à-dire située par deux blancs (antérieur et postérieur) à égale distance des deux marges latérales; ce trait peut frapper tout un poème, ou certains de ses vers seulement.

Trait secondaire n° 3, l'alignement à droite: une UT (ou toutes les UT d'un poème) est (sont) alignée(s) sur la marge de droite ou encore: la dernière de plusieurs UT placées sur une même ligne et séparées par des espacements internes est alignée sur la marge de droite.

Les blancs ont pour fonction de séparer les UT, mais aussi, à un second niveau, de les unir, par exemple en une UT supérieure; exemples: une ligne faite de deux ou trois UT séparées par des blancs, un verset sur deux ou plusieurs lignes, un vers décroché sur deux lignes, une strophe ou une pseudo-strophe, un distique, etc.

Certains traits peuvent s'appliquer à la prose ou donner à la disposition des UT une forme de prose: une succession d'UT et de blancs intercalés, soumise à la justification, fait prose, tout comme, dans une moindre mesure, l'alignement d'UT sur la marge de droite.

Il reste une dimension et un domaine qui méritent investigation: ce sont ceux de la page. Cette réalité a déjà été approchée par le biais des marges et de la justification, mais celles-ci concernent prioritairement la dimension horizontale. Or, on peut observer d'autres traits typographiques, tels que l'alignement vertical du poème sur le bas de la page¹⁵.

Dans un ordre d'idées semblable, maintes pratiques portent sur des séquences de poèmes à forme et traits typographiques identiques. L'interaction entre page et poème, entre page et forme, dans un tel contexte, ouvre un champ supplémentaire à l'investigation.

La description typographique d'un poème (et d'un ensemble de poèmes) pourra comprendre six étapes (qui doivent être soumises à l'expérience, afin de tester l'inventaire des traits):

notamment en termes d'origine analogique. Le décalage, simple ou multiple, renvoie à l'hétérométrie et à la poésie strophique. Le décrochage paraît tirer son origine des dialogues du théâtre versifié. Il est par ailleurs attesté dans la métrique régulière du XIXe siècle (par exemple, Hugo, Mallarmé, etc.); cf. l'appendice.

¹² Morier (1982: s.v.): «Procédé typographique consistant à blanchir la ligne sur un court espace, comme s'il manquait un mot. Cette absence est le symbole d'un silence, d'une durée que ne saurait marquer aucune virgule, aucun signe de ponctuation logique, mais qui est justifiée par des valeurs psychologiques». Cette définition fait problème à plus d'un titre: elle pose la préséance de la ligne sur ses éléments constitutifs, comme si le blanc l'interrompait, alors que, dans notre perspective, le blanc sépare deux unités; bizarrement, elle suppose qu'il manque quelque chose, que le blanc remplace, alors que, selon moi, le blanc a une fonction d'abord syntaxique (sur le plan de la forme): il sert à disposer les unités relativement les unes aux autres; enfin, elle affirme une finalité ou une cause psychologique au blanchissement. Il me paraît que sur ces trois plans la définition pêche par trop de pré-supposés et de pétitions de principe; sans être impossible, elle est loin de pouvoir rendre compte de *tous* les usages attestés du trait concerné.

¹³ Le trait peut s'appliquer à une disposition séquentielle des UT en lignes de prose (justifiées à gauche et à droite); il se produit alors dans les lignes et non dans des vers.

¹⁴ Son occurrence multiple dans un poème sera irrégulière ou régulière (pseudostrophes); la hauteur du blanc peut varier, soit d'un poème à l'autre, soit à l'intérieur d'un même poème.

¹⁵ Les poèmes, de longueur différente, ne commencent donc pas tous au même point — ce trait est assez secondaire et peut relever davantage de choix éditoriaux extérieurs au texte.

- a. Identification du niveau primaire d'unités, fondée sur les données typographiques primaires, alignement et justification:
- | <i>Traits primaires</i> | <i>Type d'unités</i> | <i>Niveau primaire</i> |
|--------------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| Justification | ligne de prose | disposition de <i>prose</i> |
| Alignement à gauche, saut à la ligne | UT plus courtes que la ligne | disposition de <i>vers</i> |
| Justification, saut à la ligne | UT plus longues que la ligne | disposition de <i>verset</i> |
- b. Identification des *traits de caractères généraux* (récurrents) et de leur application aux unités de niveau primaire (point a); essentiellement: l'usage des *capitales* (usage exclu / total / partiel des capitales en tête des: vers, UT, lignes de prose, versets, phrases, syntagmes, paragraphes); usage de la *punctuation*.
- c. Identification des éventuels *traits de caractères secondaires* (face, corps, police).
- d. Identification des *traits de blanc* et de leur application aux unités de niveau primaire.
- e. Identification des *combinatoires* des plans *a, b, (c), et d* (*a* avec *b, a* avec *d*, etc.).
- f. Identification des *fonctions* et *effets*¹⁶.

¹⁶ Quelques suggestions: les capitales soulignent une UT et ponctuent le texte; le décalage produit des effets de subordination, de cascade, de dispersion, de rythme, de régularité; l'espacement interne fragmente ou ponctue (se substitue à la punctuation); le blanc horizontal produit des pauses, des coupures, ou des groupements, un rythme, une régularité; le décrochage vertical fragmente le texte et subordonne les UT les unes aux autres. Cf. Anis (1988: 205): «La disposition des mots sur la page peut provoquer des effets esthétiques abstraits: symétrie vs dissymétrie, régularité vs irrégularité, plein vs vide...».

¹⁷ Ces comparaisons tiendront compte des différents niveaux de description évoqués ci-dessus (typographique, syntaxique, métrique): quand deux poètes (ou deux poèmes) présentent une communauté de pratique pour un ou plusieurs niveaux, comment se situent-ils l'un par rapport à l'autre aux autres niveaux?

La description typographique du poème n'est qu'un axe parmi d'autres, qu'il conviendra souvent de combiner avec une description syntaxique et une description métrique. Elle permet de décrire la typographie du poème régulier, du poème moderne ou contemporain, du vers libre, de la prose et d'autres formes, avec les mêmes notions et les mêmes instruments; d'étudier la parenté historique des traits tirés du premier domaine (la métrique régulière) avec leur application aux autres (le vers libre, les formes libérées, modernes); de comparer ces différents domaines entre eux; de décrire la pratique d'un poète selon sa régularité ou sa variabilité; de comparer les poètes entre eux (parenté, similitudes, évolutions, contrastes, etc.)¹⁷.

Afin d'illustrer un des usages possibles de la description typographique en tant que méthode, je retrace ci-dessous l'histoire sommaire d'un des traits de blanc dégagés plus haut, le décrochage vertical, en partant du vers mesuré pour aboutir aux pratiques contemporaines. Les résultats et les exemples montrés ici n'ont évidemment rien d'exhaustif ni de définitif. Pour décrire l'usage fait de ce trait par les poètes, il faudra distinguer le vers régulier, le vers libre et la prose, observer le contexte syntaxique au point du décrochage et évaluer son poids syntaxique: soit il survient à la fin d'une phrase (après le point final si le poème est ponctué), soit ailleurs.

L'origine du trait est manifeste: c'est, dans le théâtre en vers, le changement de locuteur (de réplique) à l'intérieur d'un vers. Il apparaît ensuite dans le poème en alexandrins en rimes plates. Hugo est de loin, au XIX^e siècle, celui qui en fait le plus grand usage (dès *Les Feuilles d'automne*, 1831)¹⁸.

Les conditions d'emploi du trait sont, chez lui et chez ses contemporains, assez rigoureuses:

- il n'apparaît que dans les poèmes en alexandrins en rimes plates;
- ceci exclut, sauf exception rarissime, les poèmes monométriques en vers plus courts, les poèmes polymétriques et les poèmes à disposition strophique des rimes¹⁹;
- le décrochage intervient toujours après un point final de phrase ou après un deux-points introduisant un discours rapporté.

Ses fonctions sont claires:

- a. il marque une pause visuelle entre deux phrases, dans un récit (fréquent), un discours, etc.;
- b. il sert à introduire et à isoler (conjointement avec le deux-points et parfois les guillemets) un discours rapporté, ou à marquer le retour au récit après une réplique;
- c. il se place entre deux répliques en discours direct, consécutives dans un récit et marquées par un tiret (ceci est partiellement comparable à l'usage du théâtre en vers avec mention des locuteurs);
- d. enfin, maints poèmes sont en fait entièrement constitués d'un dialogue typographiquement disposé comme du théâtre (avec nom des locuteurs entre les répliques).

APPENDICE: HISTOIRE ET ÉTUDE D'UN TRAIT, LE DÉCROCHAGE VERTICAL

¹⁸ Je précise que mon investigation ne commence qu'aux romantiques.

¹⁹ On observe néanmoins un cas dans un poème polymétrique et strophique, *Les Contemplations* (1856), VI, VI, «Pleurs dans la nuit» (Poésie/Gallimard, p. 319); un cas dans un poème octosyllabique dialogué, *Les Chansons des rues et des bois* (1865), II, IV, 4, 4, «Notre ancienne dispute».

Dans la fonction *a*, le décrochage est sémantiquement comparable à l'alinéa qui marque le début d'un nouveau paragraphe en prose, de même qu'au blanc qui sépare localement deux vers (et donc deux groupes de vers) dans un poème, par exemple narratif.

Toutes ces conditions (la forme narrative ou expositive, la restriction à l'alexandrin en rimes plates, la fonction assimilable au paragraphe) indiquent la similitude fonctionnelle et sémantique d'un tel poème (marqué par des blancs horizontaux et des décrochages verticaux) avec de la prose. On rappellera ici deux vers des *Contemplations*: «J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose» et «J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin». Chez Hugo, le décrochage vertical, assez fréquent, contribue à produire ce double effet de prosaïsation et de dislocation.

On notera le lien direct et étroit que l'apparition et la fréquence du phénomène doivent entretenir avec la pratique métrique du poète: plus celui-ci multiplie les fins de phrases à l'intérieur du vers, plus il rend possible le décrochage. À l'inverse, un poète qui évite manifestement une telle pratique métrico-syntaxique (comme Lamartine) s'interdit d'y recourir. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que Hugo en fasse un usage assez fréquent, autorisé par les distorsions qu'il pratique entre les poids syntaxiques de la césure ou des autres points internes du vers et de la fin de celui-ci. Par le décrochage, l'alexandrin est, localement, physiquement disloqué, alors que rien ne l'impose (puisque'il ne s'agit pas de théâtre).

La fortune du trait dans les recueils de Hugo est évidemment fonction de la proportion d'alexandrins en rimes plates qu'on y trouve, mais aussi de l'évolution qui a marqué la pratique métrique du poète. Le trait est de plus en plus fréquent avec le temps, mais les conditions d'emploi ne changent pas. Tout au plus observe-t-on, tardivement, des vers disloqués en trois tronçons par deux décrochages (notamment dans *La Légende des siècles*), ainsi qu'au moins un cas, posthume, d'isolement d'une incise par deux décrochages (qui se manifestent donc pour la première fois ailleurs qu'en fin de phrase, même s'il y a reprise de la phrase après le second décrochage):

²¹ Exemple: «Palpite, Aile, Mais n'arrête», *Vers de circonstance*, Poésie-Gallimard, p. 95.

²² La combinaison des traits est plus grande et plus complexe encore dans un poème comme *Le Cap de Bonne-Espérance* de Cocteau (1918), et le décrochage fait partie de son arsenal formel. Son évolution formelle présente toutefois des contre-exemples; ainsi, il lui arrive d'éviter le trait là où il serait pourtant indiqué: dans un poème en vers réguliers («La Mort de l'amiral» dans *Vocabulaire* (1922), Poésie-Gallimard, p. 33), le premier vers est découpé en trois, ce qui semble annoncer du vers libre et masque donc momentanément la forme métrique du poème: «Les savons, / les neiges, / la rage, / le rire du cheval sauvage, / sortant nu de chez le barbier. [...]». Normalement, la répartition du vers sur trois lignes aurait dû s'accompagner d'un double décrochage, afin de signaler au lecteur l'unicité métrique de l'octosyllabe. Ce procédé (diviser un vers régulier et aligner ses membres à gauche, sans décrochage) est attesté plus tard, notamment chez René-Guy Cadou.

²³ Cf., par exemple, Michel Deguy, *Poèmes 1960-1970*, Poésie-Gallimard, pp. 113-118.

genre, lorsqu'il met en évidence un élément de l'adresse postale ou l'apostrophe au destinataire, alors qu'ailleurs il produit un éclatement parfois quasi maximal du texte²¹.

Sans s'attarder sur Rimbaud ou Laforgue, ou sur la pratique pourtant riche et complexe d'un René Ghil, on passera directement au début de la période moderne et à Reverdy, chez qui, à partir des *Ardoises du toit* (1918), le décrochage paraît attesté, mais mêlé à d'autres traits, essentiellement le décalage horizontal, dont il devient une forme particulière. La conjonction de ces deux traits tend à individuer les unités typographiques et à les répartir sur la page au détriment de l'alignement à gauche. Mais, en même temps, le décrochage conserve une part de sa fonction ancienne, qui est de marquer indirectement l'unité métrique du vers: dans des poèmes où abonde une régularité partielle des mesures (surtout du 8-syllabe), le décrochage continue à signaler, comme auparavant, l'homogénéité métrique des deux ou trois UT détachées²².

Le décrochage paraît peu présent dans le vers libre surréaliste. Ceci concorde bien avec sa consistance syntaxique dominante et la rareté de l'enjambement. Par exemple, le décrochage est totalement absent de la pratique d'Éluard. Il faudrait observer l'histoire du vers libre depuis ses débuts jusqu'après la Deuxième Guerre mondiale, afin de voir quels poètes sont allés jusqu'à pratiquer le décrochage dans du vers libre, c'est-à-dire dans un contexte où il n'est pas justifié par le vers régulier et où un alinéa eût suffi. Les occurrences seraient certainement rares, et n'apparaîtraient vraiment que chez les poètes inventeurs de formes. On notera que le décrochage persiste dans l'usage des poètes qui pratiquent le vers régulier, alexandrin ou autre: Cocteau, Audiberti, Queneau, Réda, etc.

Nous ferons donc un saut jusqu'aux années 60 et suivantes.

Dans *Figurations* de Michel Deguy (1969)²³ — et déjà dans *Biefs* en 1964 — des décrochages sont opérés à l'intérieur d'un continuum de prose. L'absence de ponctuation finale de phrase, et de capitales, donne l'impression d'une interruption interne à la phrase; mais l'usage est en fait conforme à ce que l'on observait chez Hugo. Ici, le décrochage produit une pause comme un alinéa, tout en suggérant visuellement la continuité, l'homogénéité et la compacité du texte. L'intégrité de la ligne de prose est respectée comme l'était celle de l'a-

alexandrin chez Hugo ou Mallarmé. Il y a donc projection d'une forme (le vers régulier) sur une autre, qui lui est naturellement étrangère (la ligne de prose), par le truchement d'un trait particulier. On trouve la même pratique chez Jacques Dupin (*L'Embrasure*, 1969), avec en outre des décrochages à l'intérieur des phrases; de même, Dupin fait un usage remarquable du décrochage dans du vers libre, où le trait sert à souligner des anaphores, marquer des rejets et contre-rejets, réduire l'ambiguïté syntaxique due à l'absence de ponctuation²⁴.

Dans les pratiques contemporaines, le décrochage vertical induit une hésitation sur le statut des deux UT qu'il sépare: s'agit-il d'un vers ou de deux? Conformément à l'usage du décrochage en vers régulier, on pourrait n'y voir qu'un seul vers, où le décrochage marque une frontière syntaxique forte interne au vers et souligne un enjambement, voire une rupture de nature stylistique. Mais, s'agissant de vers libre, rien ne le justifie formellement: aller à la ligne et à la marge eût suffi à produire ces ruptures. On est ici confronté à une réalité rythmique, non seulement verbale (le vers, sa longueur), mais visuelle. Dans bien des cas, la notion de vers cesse d'être pertinente, ou du moins obvie, et le décrochage qui conditionne la disposition de certaines UT les unes par rapport aux autres cesse de les réunir en un vers. Il n'y a plus que des UT que le poète dispose quelquefois selon un mode jusque-là réservé au vers régulier, une forme contaminant la typographie d'une autre.

En général, dans la pratique contemporaine, le décrochage, s'assimilant à l'alinéa, tend à prendre autant de poids, sinon plus, que la fin de vers, dans la fonction de distinguer les groupes verbaux ou de les regrouper. Il en vient à séparer davantage les phrases que ne le fait la fin de vers. Il marque l'enjambement, le souligne, le signale, et en même temps l'atténue partiellement, en donnant un trait spécifique au point syntaxique ou rythmique le plus fort.

Quoi qu'il en soit, on voit qu'il s'agit d'un procédé inspiré de la métrique régulière et éminemment allusif. Il a toujours entretenu un lien étroit avec la ponctuation rythmique et syntaxique du texte, ainsi qu'avec la fonction de pause, mais aussi avec la concurrence entre syntaxe et mètre, entre position interne et fin de vers. Ceci explique qu'il ait pu être rare dans le vers libre pendant plusieurs décennies. On voit aussi que le décrochage se mêle aux autres traits (décalage horizontal,

²⁴ Cf., par exemple, Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant, 1963-1982*, Poésie-Gallimard, pp. 169 et 128. Bernard Noël fournit d'autres exemples, dès 1967 (*La Face du silence*), ou dans son recueil *La Chute des temps* (1983) où le décrochage, en position ponctuante ou prosodique, rythme les anaphores grammaticales.

espace interne) et s'y perd: c'est le cas chez Reverdy, Cocteau, et dans les exemples plus récents.

Le décrochage est devenu de nos jours un trait de poéticité, une valeur formelle ajoutée au poème (contre le vers libre standard), alors qu'à l'origine (chez Hugo), il avait plutôt pour fonction ou effet de prosifier le poème, de l'aligner sur la prose du récit: la double fonction qu'il avait alors (produire l'équivalent d'un alinéa et maintenir une marque d'unité métrique) s'est dissociée et transformée en un moyen supplémentaire de rupture rythmique et un trait de surcodage poétique.

RÉFÉRENCES

- Anis, Jacques, 1988, *L'Écriture, théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck.
- Anis, Jacques, 1983, «Pour une graphématique autonome», dans J. Anis, éd., «Le signifiant graphique», *Langue française*, n° 59 (septembre 1983), 31-44.
- Aquien, Michèle, et Molinié, Georges, 1996, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, «Pochothèque».
- Morier, Henri, 1982, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
- Richaudeau, François, 1989, *Manuel de typographie et de mise en page*, Paris, Retz.