

ILDIKÓ SZILÁGYI

Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne

Dans le présent article, je me propose d'étudier le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne. Je commencerai par évoquer brièvement les différents types de marquage ayant trait à la spatialisation et à la forme matérielle de l'écrit. Parmi les paramètres formels des poèmes, je me concentrerai sur les problèmes soulevés par la répartition des blancs sur la page. Les choix typographiques des poètes ne sont pas dépourvus d'enjeux esthétiques et symboliques. En effet, dès la fin du XIX^e siècle, on constate chez les critiques et les poètes une valorisation symbolique du blanc, considéré comme l'équivalent visuel du silence. Je citerai à ce propos les prises de position de Stéphane Mallarmé et de Paul Claudel, tirées tout aussi bien de leurs écrits théoriques que de leurs œuvres poétiques. Il s'agira de montrer en quoi les ressources typographiques participent à la construction du sens et à la production d'effets de style. Dans une perspective pragmatique, je m'intéresserai en particulier au rôle des blancs typographiques dans la conduite de la lecture, mais aussi dans la perception générique. Les procédés typographiques et la disposition donnent une première vision des textes, ils orientent le lecteur vers l'écriture prosaïque ou poétique. Dans la poésie contemporaine, les blancs sont parfois introduits à l'intérieur même des lignes (l'espacement interne). Pour finir, j'évoquerai l'écriture du blanc chez André du Bouchet (1924-2001), analysée souvent en termes de discontinuité.

La mise en page de la poésie traditionnelle suit des règles bien définies concernant les marges verticales à gauche et à droite du poème, ainsi que les lignes de blanc qui isolent les strophes les unes des autres. D'une manière générale, pendant des siècles, on n'a vu dans le blanc final de vers qu'un simple procédé typographique, sans aucune signification particulière. Contrairement aux poètes de la Renaissance, ceux de la période classique ne semblent pas s'intéresser aux jeux typographiques. La tentative de Victor Hugo voulant établir un rapport entre l'aspect visuel et la thématique de son poème *Les Djinns* reste isolée. Il faut attendre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1897) pour que l'espace

de la page soit réellement pris en charge. Les procédés qui font varier les caractères d'imprimerie sont également peu fréquents jusqu'à la fin du XIX^e siècle. On peut citer l'alternance de l'italique et de la romaine dans *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, les mots mis en italiques ou les majuscules des poèmes de Nerval ou de Baudelaire. La typographie traditionnelle n'est pas mise en cause par ces procédés. Le travail sur la typographie consiste aussi en un emploi particulier de la ponctuation. Tandis que l'emploi très fréquent des points d'exclamation et d'interrogation est « *l'arme antimétrique* » (Roubaud, 1988 : 25) de Tristan Corbière (suivi dans ce domaine par Rimbaud ou Laforgue), dans les vers libres du XX^e siècle on constate la raréfaction ou la suppression des signes de ponctuation.

Dans ce qui suit, je passerai en revue les diverses approches et théories quant à la mise en page des formes poétiques modernes. Il se dégage de ce parcours rapide une conception provisoire concernant le rôle du blanc dans la poésie moderne et contemporaine, illustrée et précisée ensuite par des exemples concrets.

- Le blanc de fin de vers suggère une pause orale qu'elle soit prise en compte ou non par la diction.
- Le blanc final signale l'accent principal du vers : « [...] *la ligne crée un accent là où il n'y en a pas dans le discours ordinaire. La ligne est la visualisation de l'accentuable...* » (Meschonnic, 1982 : 606-607).
- Ayant une fonction démarcative, il participe à la structuration rythmique du poème : « *le vers offre à celui qui écrit la possibilité d'actualiser pour le lecteur les structures rythmiques de son énoncé* » (Filliolet, 1974 : 67).
- Le blanc peut créer des effets de rythme visuel « *susceptibles d'être interprétés analogiquement comme des variations de vitesse, de densité ou d'intensité* » (Murat, 2008 : 181).
- La disposition des blancs sur la page rend visible la mise en espace du mouvement de la parole, permet « *l'inscription du rythme énonciatif propre au sujet* » (Dessons, 1991 : 48), participe à l'énonciation.
- C'est le blanc final qui rend possible l'enjambement. La possibilité de l'enjambement est un trait commun des vers libres et des versets, pour le différencier du poème en prose.
- La présence du blanc est un « *critère définitoire de la poésie* » (Murat, 2008 : 176), elle a une valeur d'indication générique.

- Le passage à la ligne, signalée par le blanc final, est porteur de sens : attirant l'attention sur le mot qui se trouve en position finale, il en augmente l'intensité et l'expressivité.
- La mise en page a pour fonction dans la poésie moderne de guider la lecture. Elle invite à parcourir le texte en tous sens. Il s'agit de conditions de lecture très exigeantes, empêchant le lecteur de retomber dans son attitude de consommateur passif.
- Dans la poésie moderne et contemporaine, les blancs envahissent souvent la page remettant en question « *l'utilitarisme dominant par un gâchis de papier, une revendication de la poésie comme luxe !* » (Anis, 1988 : 206). Grâce aux blancs horizontaux et verticaux, un poème court, mais suffisamment aéré peut occuper la page dans toute sa dimension.
- Lorsque le blanc s'ajoute au blanc, ils peuvent former « *des plages plus ou moins vastes, à la géométrie variable* » (Murat, 2008 : 204), voire de véritables dessins. La dimension picturale du poème sera mise en avant par les futuristes italiens ou les calligrammes d'Apollinaire, entre autres.
- Les blancs peuvent avoir un pouvoir de suggestion. Ils « *créent des zones de silence, comme si le poète ne disait pas tout* » (Sandras, 1995 : 40). Annette De la Motte (2004 : 171) parle de « *silence créateur* » qui suggère « *la véritable richesse du texte, sa dimension profonde, ce qui est indicible* ». Le blanc est donc souvent interprété dans la poésie contemporaine comme la figure de ce qui ne peut pas être dit.

Les pratiques formelles des poètes modernes et contemporains sont très diversifiées. À côté du vers régulier dont la tradition (bien que marginalisée) se maintient tout au long du XX^e siècle, ce sont essentiellement les nouvelles formes poétiques (le poème en prose, le vers libre et le verset) qui représentent les principaux modèles d'écriture.

Il est habituel de dire, comme le fait par exemple Meschonnic (1982 : 596), que « *le poème en prose ne travaille pas la visualité* ». On ne doit pourtant pas oublier que les premiers poètes en prose utilisent déjà l'interligne comme un signal poétique. De même, ce sont les espaces laissés blancs autour des morceaux de prose relativement brefs qui permettent de les poser en objets spécifiques : des poèmes, en prose. Les instructions d'Aloysius Bertrand mettent sur le même plan l'alinéa de la prose (ou du poème en prose), le couplet de la chanson et la strophe de la poésie

traditionnelle : « *Blanchir comme si le texte était de la poésie. [...] M. le Metteur en pages [...] jettera de "larges blancs" entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers* » (Bertrand, 1980 : 301).

Dès le début de sa carrière poétique, Mallarmé se préoccupe de questions typographiques. Les commentateurs s'accordent à dire que « *la blancheur du papier est chez Mallarmé un symbole du silence, du vide, qui suggère pour lui une horreur métaphysique* » (Kesting, 1972 : 34). « *L'homme poursuit noir sur blanc* ». Le noir, c'est « *l'encrier, [...] avec sa goutte* ». Tandis que « *le blanc du papier* », au lieu de n'être que le support du texte, devient « *significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers* ». Ces dernières citations viennent des *Notes en vue du Livre* de Mallarmé (1988 : 623).

Dans son « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* destinée à l'éditeur de la revue *Cosmopolis*, lieu de la première édition du poème en 1897, Mallarmé attribue aux blancs la valeur d'une composante essentielle.

Les "blancs" assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres (Mallarmé, 1998 : 391).

Quantitativement, l'emploi des blancs reste conforme à la tradition (un tiers d'imprimé pour deux tiers de blanc), la nouveauté réside dans leur « *dispersion* », dans « *l'espacement de la lecture* » (*ibid.*). « *L'avantage, [...] de cette distance [...] semblent d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement* » (*ibid.*), imposant un rythme au poème. Mallarmé propose au lecteur « *une vision simultanée de la Page* » (*ibid.*, 392), voire de la double page (dans l'édition de 1914).

Paul Claudel (1965 : 78), dans sa conférence donnée à Florence (en 1925) sous le titre *La philosophie du livre*, explique ainsi *Le Coup de dés* de Mallarmé : « *C'est cette importance de la page, c'est cette idée du rapport nécessaire entre le contenu poétique et son contenant matériel, entre ce plein et ce vide, qui avait inspiré à Stéphane Mallarmé l'idée de sa dernière œuvre [...]* ». Claudel revient à maintes reprises sur l'importance du blanc, non seulement dans ses écrits théoriques, mais dans sa poésie aussi :

Ô mon âme! le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier (Claudel, 1957 : 224).

Ce verset est tiré des *Muses*, la première de ses *Cinq grandes Odes*. On cite souvent sa définition du vers, donnée dans ses *Réflexions et propositions sur le vers français* (1925) : « une idée isolée par du blanc » (Claudel 1965 : 3). Suivant cette formule d'inspiration mallarméenne, le vers est un découpage dans la langue, visualisé par le blanc. « L'idée » est un objet mental, une opération de pensée, et « la pensée bat comme la cervelle et le cœur » (*ibid.*, 3). Entre chaque battement, tout comme dans la respiration, intervient le silence, le vide que traduit le blanc sur le papier.

La possibilité de l'enjambement due à la présence du blanc final (dont Claudel fait un usage fréquent) est un indice important qui permet d'apparenter le verset en tant qu'unité typographique au vers et de le différencier du paragraphe. En commentant sa propre technique de couper ses versets à des endroits inattendus, Claudel (*ibid.*, 6) insiste sur le rôle du lecteur qui est « obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer [lui]-même le mot qui manque ».

Influencés certainement par les expériences mallarméennes et celles des poètes du XX^e siècle, les critiques comme Dessons (1991), Filliolet (1974), Meschonnic (1982) ou Murat (2008), entre autres, proposent de voir le trait distinctif du vers libre dans le blanc typographique. Ils découvrent l'essence même de ce nouveau type de poème dans sa linéation. La définition du vers est liée étymologiquement à l'idée de retour régulier, de répétition identique. Ce qui se répète dans le vers libre, c'est la limite du vers.

Dans la poésie contemporaine (on peut citer l'œuvre d'André du Bouchet ou de celle de Jacques Dupin), les blancs rompent souvent la continuité du texte prosaïque sans que l'on puisse parler de vers. Dans son « *essai sur quelques états récents du vers français* », Roubaud définit la poésie de du Bouchet comme l'une des variétés des « atteintes à l'identité typographique » (1988 : 167) qui « s'orient[e] réellement vers le dépassement de la contradiction traditionnelle » (*ibid.*, 169) entre poésie en prose et poésie versifiée. En effet, ses textes apparaissent souvent inclassables et ne peuvent être décrits que par le biais d'une analyse typographique.

Lucie Bourassa (1993 : 278) distingue dans les recueils de du Bouchet plusieurs types de disposition, principalement « les poèmes versifiés », « écrits en "colonnes" de courts vers ».

elle tremble
comme une lampe

j'éclaire

je vois

des lettres

sur cette table
sauvage. (Du Bouchet, 1991 : 41)

Dans ce type de poème, de brefs vers sont séparés par des interlignes larges. De cette manière, entre chaque vers s'installe une longue pause, suivie d'une reprise. Le maintien ou l'abandon de la majuscule initiale (comme dans cet exemple) dépend du choix personnel du poète. Il est à noter que la plupart des vers-libristes utilisent la majuscule au début de chaque ligne (et non seulement au début des phrases) comme un marquage générique.

Le deuxième grand type de disposition, repéré dans les recueils de du Bouchet par Bourassa (1993 : 278) sont les « *poèmes en prose "ajourée"* », c'est-à-dire aérée de blanc, « *écrits en blocs de phrases ou de segments phrastiques qui sont tantôt cadrés à gauche, à droite ou justifiés* ». Pour désigner un groupe de vers ou de phrases rapprochés typographiquement, elle a recours au mot « îlot » qui convient bien à « *ces morceaux de langage inégalement répartis dans une marée de blanc* » (*ibid.*).

Il est habituel de rattacher cette pratique d'écriture à l'acte initiateur du *Coup de dés* de Mallarmé. Chez du Bouchet, les blancs dominent, prenant souvent une importance visuelle démesurée (occupant bien plus que les deux tiers de la page). Les poèmes sont « *aérés, dispersés, séparés* » (Du Bouchet, 1991 : 52). Il arrive souvent qu'un seul vers, verset, alinéa occupe toute une page, concentrée en haut (exemple 1) ou en bas (exemple 2) :

Une grande page blanche palpitante dans la lumière dévastée dure jusqu'à ce que nous nous rapprochions. (p. 70)

L'absence qui me tient lieu de souffle recommence à tomber sur les papiers comme de la neige. La nuit apparaît. J'écris aussi loin que possible de moi. (p. 8)

Le blanc n'est pas seulement un support matériel pour l'écriture, mais offre un espace à contempler. L'espace du dehors est vide et angoissant dans le recueil *Dans la chaleur vacante* (1991), tout comme l'espace de la page.

Les nuées volant bas, au ras de la route,
illuminant le papier.

Je ne parle pas avant ce ciel,

la déchirure,

comme

une maison rendue au souffle. (p. 12)

D'un point de vue syntaxique, le mot « la déchirure » est ambigu, il peut être interprété comme une apposition (« ce ciel ») ou bien comme le sujet nominal de la comparaison qui suit. Il est décalé, commençant après le centre de la page. L'appui à l'extrémité droite du mot « comme » permet de dégager un blanc central. La différence d'alignement entre les syntagmes produit visuellement un effet de séparation, « une déchirure ».

Tout au long de mon article, j'ai essayé de montrer que le blanc se manifeste dans la poésie moderne et contemporaine de différentes manières et il peut revêtir des significations extrêmement variées. Suivant l'époque, le genre et l'auteur, tel ou tel aspect est mis en avant. Il appartient en dernier ressort au lecteur de prendre en charge les blancs du texte.

Références bibliographiques

Œuvres poétiques citées :

BERTRAND, Aloysius (1980), *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

BOUCHET DU, André (1991), *Dans la chaleur vacante*, suivi de *Ou le soleil*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

CLAUDEL, Paul (1957), *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

CLAUDEL, Paul (1965), *Œuvre en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

MALLARME, Stéphane (1998), *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Ouvrages cités :

ANIS, Jacques (1988), *L'écriture : théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck Université, Éditions universitaires.

BOURASSA, Lucie (1993), « "Dans la voix qui s'altère" : le rythme de la poésie d'André du Bouchet », *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac.

DESSONS, Gérard (1991), *Introduction à l'analyse du Poème*, Paris, Bordas.

FILLIOLET, Jacques (1974), « Problématique du vers libre », *Langue Française* vol. 23, Paris, Larousse, p. 63-71.

KESTING, Marianne (1972), « L'horreur du vide. La métaphore du blanc chez Poe, Melville et Mallarmé », *Romantisme*, vol. 2, n° 4, p. 20-36.

MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

MOTTE DE LA, Anette (2004), *Au-delà du mot. Une "écriture du silence" dans la littérature au vingtième siècle*, Kiel, Ars Rhetorica 14.

MURAT, Michel (2005), *"Le Coup de dés" de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Éditions Belin.

- (2008), *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion.

ROUBAUD, Jacques ([1978] 1988), *La vieillesse d'Alexandre. Essais sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay.

SANDRAS, Michel (1995), *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod.

ILDIKÓ SZILÁGYI

Université Eötvös Loránd de Budapest
Courriel : szilagyiildiko@hotmail.com