



HAL
open science

L'espace du poème chez Jacques Roubaud : mouvance, mémoire, méditation

Margaux Coquelle-Roëhm

► **To cite this version:**

Margaux Coquelle-Roëhm. L'espace du poème chez Jacques Roubaud : mouvance, mémoire, méditation. Littératures. Université de Poitiers, 2022. Français. NNT : . tel-04850144

HAL Id: tel-04850144

<https://hal.science/tel-04850144v1>

Submitted on 19 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**L'espace du poème chez Jacques Roubaud :
mouvance, mémoire, méditation**

THESE

Présentée et soutenue par

Margaux COQUELLE-ROËHM

Le 13 décembre 2022

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS

Discipline : **Littérature et langue française**

Directeur de thèse : Dominique MONCOND'HUY

JURY :

Stéphane BAQUEY, Maître de conférences, Aix-Marseille Université

Agnès DISSON, Professeure émérite, Université d'Osaka

Alison JAMES, Professeure, University of Chicago

Dominique MONCOND'HUY, Professeur, Université de Poitiers, directeur

Christelle REGGIANI, Professeure, Sorbonne Université

Jean-François PUFF, Professeur, Cergy Paris Université

Université de Poitiers – UFR Lettres et Langues

Laboratoire *FoReLLIS* (UR 15076)

École Doctorale Humanités (ED 612)

VOLUME I

« Je comble une page : de silence »

**L'espace du poème chez Jacques Roubaud :
mouvance, mémoire, méditation**

THESE

Présentée et soutenue par

Margaux COUELLE-ROËHM

Le 13 décembre 2022

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS

Discipline : **Littérature et langue française**

Directeur de thèse : Dominique MONCOND'HUY

VOLUME I

« Je comble une page : de silence »

SOMMAIRE

Sommaire	3
Note préambulaire	7
Cent mille milliards de remerciements	9
Introduction	13
Partie I : L'espace graphique, lieu de la mouvance	31
Chapitre 1 : Mouvance, variation et mémoire des formes	31
1.1. « Change de forme » et « formes-mémoires » : la mémoire dans l'histoire des formes	31
1.1.1. Tradition et mémoire : une modernité à contre-temps	32
1.1.2. « Change de forme » et mise en mémoire	42
1.1.3. Vie des formes et formes-mémoire	47
1.2. « Un poème bouge avec le temps » : mouvance et variation	50
1.2.1. Œil-oreille : les formes externes comme « partition »	52
1.2.2. Formes internes et passation mémorielle : un « effecteur de mémoire » ?	59
1.2.3. Mouvance et variabilité des formes	64
1.3. « Théorie du nuage » et forme en mouvement	74
1.3.1. Une « histoire naturelle du temps ».....	76
1.3.2. « Forme-poésie : nuages »	83
1.3.3. Un « ciel de mémoire »	91
Conclusion partielle	101
Chapitre 2 : Les variantes de l'espace graphique	103
2.1. De la « Crise de vers » à l'émergence d'une « poésie dans la page »	106
2.1.1. L'héritage assumé de la « Crise de vers »	107
2.1.2. « Le silence, seul luxe après les rimes » : une poésie blanche ?	114
2.1.3. La stratégie de l'annexion : explorer un espace interstitiel entre poésie et prose	117
2.1.4. « Du vers au dispositif » : la forme-poème comme « objet global »	121
2.2. Agencer l'espace graphique	126
2.2.1. Approches théoriques de la notion d'espace graphique	127
2.2.2. La vectorisation de l'espace graphique : axes de lecture et axes positionnels	136
2.2.3. Les « formats des lieux géométriques des “dépôts de langue” ».....	152
2.3. « Transposer/traduire » : traduction et mise en espace	160
2.3.1. Vers une théorie de la traduction généralisée.....	160
2.3.2. Disposition et traduction rythmique	166
2.3.3. Stratégies et compensations graphiques et spatiales	170
Conclusion partielle	176
Partie II : Les facteurs déterminants des variations graphiques : le blanc, la couleur	179
Chapitre 3 : « J'arrange le blanc dans le noir ». Poétique du blanc	179
3.1. Introduction à la notion de blanc	179
3.1.1. Blanc, déponctuation, syntaxe visuelle	181
3.1.2. Blanc, souffle et accentuation	184
3.1.3. Le blanc, entre vide et plein	185
3.2. Topographie et forme de l'espace graphique : les blancs chez Roubaud	187
3.2.1. Approche linguistique du blanc	187
3.2.2. Blanc et ponctuation blanche	190
3.2.3. Blancs typographiques / blancs topographiques	194
3.2.4. Propriétés du blanc	207
3.3. Blanc et « icono-graphie »	220
3.3.1. Le blanc comme marqueur générique	222
3.3.2. Le poème comme installation	231
3.3.3. Iconicité et sémantisme visuel	234
3.3.4. Noir sur blanc, blanc sur noir : vers un blanc pur ?	243

3.4. Espacement et rythme graphique : suspendre le temps, agencer l'espace.....	247
3.4.1. Blanc et rythme graphique	248
3.4.2. Espacement et effet de lecture.....	251
3.4.3. Blanc et suspension	255
Conclusion partielle.....	258
Chapitre 4 : Le livre polychromique	261
4.1. Poésie et couleur : du lisible au visible.....	262
4.1.1. Un texte visible et variant : l'influence médiévale.....	262
4.1.2. Couleurs et variations typographiques : les plagiaires par anticipation	266
4.1.3. Insertions, parenthèses concaténées et couleur dans la prose de mémoire	274
4.1.4. Vers le livre polychromique : le rôle de l'énonciation éditoriale.....	280
4.1.5. Circulation, embranchement, correspondance : le transport comme matrice et métaphore..	301
4.2. Les « détours de la langue » : digression, parenthèse et recours à la couleur.....	303
4.2.1. Un « goût immodéré pour la parenthèse »	304
4.2.2. Vers une ponctuation colorée ?	323
4.3. Variance, mémoire de la langue, mémoire de la poésie	330
4.3.1. Une polyphonie graphique	330
4.3.2. Un manifeste en acte pour le vers	332
4.3.3. Une entreprise mémorielle	338
Conclusion partielle.....	342
Partie III : L'œuvre comme hyperspace.....	347
Chapitre 5 : L'espace de l'œuvre comme « anthologie de la forme-poésie »	349
5.1. Prélever, emprunter, compiler	355
5.1.1. Sur le Shinkokinshū : le modèle des grandes anthologies impériales médiévales	356
Suite, séquence / association, progression	357
5.1.2. Une mise en regard des traditions	359
5.2. Monter, réagencer, « construire des livres » : la forme poétique comme architecture.....	365
5.2.1. Une composition multidimensionnelle de sonnets : ε	365
5.2.2. Une mise à la puissance de la forme poétique : le poème de poèmes.....	379
5.2.3. De la forme au volume : les dimensions de l'espace	383
5.3. Sauvegarder, défendre les possibles du vers	387
5.3.1. Anthologie, chapitre dix.....	388
5.3.2. Le « tournant oral » : traduire la poésie américaine	390
5.3.3. Se fabriquer des contemporains : la « fibre d'un présent du passé »	397
5.4. « L'horizon qui avance vers le futur » : anthologie, inachèvement et stratégie globale de l'œuvre-vie.....	399
5.4.1. Des achèvements du Projet et de l'œuvre ?	401
5.4.2. Un art du montage.....	405
Conclusion : la bibliothèque roubaldienne ou le livre des livres	410
Chapitre 6 : Un hypertexte de papier	413
6.1. Définir l'hypertexte	416
6.1.1. Non-linéarité, non-séquentialité, discontinuité	419
6.1.2. Une nouvelle expérience de la pensée et de l'espace	425
6.2. L'Oulipo et hypertexte : récit en arborescence, rêves cybernétiques, poésie combinatoire	429
6.2.1. Machines et création littéraire à l'Oulipo.....	430
6.2.2. L'ALAMO et la création assistée par ordinateur	434
6.2.3. Une satire de l'hypertexte naissant	437
6.3. Modèle et limites de l'hypertexte roubaldien : un hypertexte de papier ?.....	440
6.3.1. Ligne, parcours, carrefours : un modèle multilinéaire	442
6.3.2. Quelle lecture ?	450
6.3.3. Un imaginaire mélancolique de l'écrit numérique	456
6.4. De l'hypertexte au théâtre de mémoire	458
Conclusion : l'hypertexte comme hypermétaphore de l'œuvre	463
Chapitre 7 : l'espace de l'œuvre comme lieu d'une topologie mémorielle	467
7.1. La poésie comme art de mémoire.....	470

7.1.1. Principes généraux des arts de mémoire	470
7.1.2. De l'invention de la mémoire à la poésie comme « troisième mémoire »	472
7.1.3. L'art de la vue : rôle de la page comme support mnésique	476
7.2. Les modèles spatiaux de la mémoire.....	481
7.2.1. Le modèle topologique en réseau.....	482
7.2.2. De la sphère au théâtre de mémoire	485
7.2.3. Hypothèse d'une extension du champ mnémonique.....	487
7.3. L'œuvre comme topologie mémorielle.....	491
7.3.1. L'architecture du Projet : un double traité de mémoire	492
7.3.2. L'œuvre de mémoire après la destruction du Projet : du côté de Zazetski	499
7.3.3. De la salle aux images à la Grande Feuille mentale : un déplacement du modèle des arts de mémoire	502
7.3.4. Poésie ouverte, poésie fermée	507
7.3.5. L'organisation de parcours de mémoire.....	513
Conclusion partielle.....	521
Partie IV : Un espace méditatif.....	525
Chapitre 8 : « Écrire sous la méditation ».....	527
8.1. Une « contemplation de la mémoire dans la langue »	531
8.1.1. Une mémoire vivante de la tradition	532
8.1.2. Un exercice spirituel : l'influence de la mystique chrétienne	535
8.2. Méditer en poème	551
8.2.1. Le poème comme compte-rendu d'une opération intérieure : préparation, scénario, protocole	551
8.2.2. Un mode de composition dans et par la forme.....	557
8.3.3. L'usage méditatif du poème.....	561
8.3. Mezura, éthique de la forme et forme de vie	563
8.3.1. L'éros mélancolique.....	565
8.3.2. Apophasisme et théologie négative : une stratégie de l'entrelacement	570
8.3.3. Thérapeutique des passions et appartenance au monde	583
Conclusion partielle.....	590
Chapitre 9 : La chambre du poème	593
9.1. La tentation érémitique.....	594
9.1.1. Ermite lecteur, « ermite littéral »	597
9.1.2. Ermite ornemental.....	602
9.2. Chambre textuelle	609
9.2.1. Le cube, la sphère.....	610
9.2.2. La stanza	615
9.3. Chambre d'écho	620
9.3.1. La rumination et le murmure.....	621
9.3.2. Méditation et « formes du temps »	625
9.4. De la chambre au tombeau	630
9.4.1. Un tombeau intime.....	632
9.4.2. Un tombeau de la poésie	637
9.4.3. Un dispositif mélancolique : Octogone, ⊂ et Je suis un crabe ponctuel comme tombeaux de l'œuvre ?	639
Conclusion (définitivement provisoire...)	647
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITEES	655
Résumé	697
Abstract.....	699
Table des figures.....	701
Index des œuvres principales citées	705
Table des matières	709

NOTE PREAMBULATOIRE

Les écrits de Jacques Roubaud témoignent d'un goût pour certaines particularités typographiques (guillemets simples, soulignement, gras) mais aussi d'irrégularités dans le choix de ces marques ou dans la manière d'orthographier certaines notions régulatrices (forme mémoire, image-mémoire). Nous avons tâché, autant que possible, de respecter ces irrégularités dans leur contexte d'occurrence. Il se peut néanmoins que nous ayons incidemment corrigé et homogénéisé « l'orthographique idiotisyncrati' [sic] de [ses] écrits lyriques » ou les couleurs employées. Si de pareils écarts subsistent, nous prions le *pwèt* et « l'lecteur indigné » de bien vouloir nous en excuser.

[...] les mots qu'ainsi l'on sème
Trop précipitamment sur la page, souvent
Sans pré-méditation parfois même en rêvant
Ont le triste penchant d'introduire des bourdes
Minuscules, des fois mais des fois pas mal lourdes
Je me repens, je me repens, je me repens
Et bientôt, repenti beaucoup mieux je me sens

« Amende honorable », *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, édition de janvier 2013, p. 127.

CENT MILLE MILLIARDS DE REMERCIEMENTS

@ Dominique MONCOND'HUY qui a dirigé mes recherches avec autant d'exigence qu'une profonde empathie, pour son érudition généreuse, pour le goût de la recherche qu'il a contribué à me transmettre et les horizons qu'il m'a ouverts. Cette thèse n'aurait pas le même visage sans la fermeté des orientations qu'il m'a suggérées, ni sans l'écoute qu'il m'a accordée dans les moments de doute.

@ Christelle REGGIANI qui a cru en ce projet et l'a accompagné dès le début. Le mémoire de master qu'elle a dirigé en 2016 à l'Université Paris Sorbonne a permis d'affermir les premières hypothèses de ce travail et d'en dessiner les orientations décisives. Je suis extrêmement reconnaissante de sa confiance et des efforts déployés pour permettre à cette thèse de trouver un financement.

@ Au laboratoire FoReLLIS pour son soutien scientifique, matériel, financier et humain – grâce auquel j'ai pu bénéficier d'un contrat doctoral et mener ce travail dans des conditions optimales. Ma reconnaissance va tout particulièrement à Sylvie HANOTE, directrice, qui a veillé à faire du laboratoire un lieu chaleureux, d'épanouissement intellectuel. À Charlotte KRAUSS, à sa suite.

@ Au département de Lettres de l'Université de Poitiers au sein duquel j'ai le plaisir d'enseigner depuis quatre ans. À Stéphane BIKIALO, Béatrice BLOCH, Anne-Cécile GUILBARD, Myriam MARRACHE-GOURAUD, Catherine RANNOUX, Julien RAULT, pour leur confiance et leur soutien renouvelé et pour les échanges stimulants que nous avons eus. À Hugo SEMILLY pour ses compétences techniques et son aide indispensable dans la finalisation matérielle de ce volume. À Laurence Caillaud et Jane Demai du service de PEB de la bibliothèque universitaire, sans qui rien n'aurait été possible en temps de pandémie.

@ Aux Oulipotes : Alison JAMES présente à ce jury, Marc LAPPRAND, Christophe REIG, Peter CONSENSTEIN, Hermès SALCEDA, Virginie TAHAR, Chris ANDREWS, Eleonore HAMAIDE...

@ Aux chercheurs qui m'ont entourée de leurs connaissances et de leurs conseils : Jean-François PUFF, Stéphane BAQUEY et Agnès DISSON qui ont accepté de siéger à ce jury, Claire PLACIAL, Mathieu GOUX, Odile CHATIRICHVILI, Marion LATA.

@ Aux poètes : Jacques ROUBAUD, Frédéric FORTE, Marie-Louise CHAPELLE, Jacques JOUET pour la générosité avec laquelle ils ont répondu à mes questions

@ Aux éditeurs, Benoît CASAS et Frédéric MARTIN.

@ L'armée de lutte anti-coquilles : Agnès ROLLAND-WERDEFROY (aka Jiminy Cricket) pour son professionnalisme, sa disponibilité et son surligneur bleu, Magali FABRE pour la finesse de ses remarques et nos conversations aussi apaisantes que stimulantes, Thérèse, Mathilde, Marie, Elina, Raphaëlle et Anne LACAMBRE, sans qui mes citations n'auraient aucun style.

@ Marielle LIGNEREUX qui a fait germer très tôt l'idée de « faire une thèse », à Frédéric SIMON et Jean-Luc JOLY qui m'ont fait découvrir la poésie de Roubaud. À Michèle ROSELLINI.

@ Marie-Laure GALLAND « coach », pilier lyonnais et complice artistique. À Florent CHEVALIER pour ses précieux encouragements, Fanny Constance, Aloïse, Clémence, Caro, Cécile MARUEJOULS, Amicie PELISSIE DU RAUSAS, mais aussi Camille BELLENGER et Gonzague DE LONGCAMP pour notre engouement commun pour les formes mouvantes de la mémoire.

@ Ma mère qui m'a inculqué la curiosité intellectuelle (hop, hop, hop) et mon frère Julien pour notre amour des mots. À eux deux pour notre complicité hors-pair, pour leur écoute, leur présence à mes côtés, bref, pour la part essentielle et indispensable.

@ Fortuna et Eustache (ém.), majestés pluchées, pour blocage de thèse, gardiennage de bibliothèque, archivage fantaisiste, félins et loyaux services.

À la mémoire de ma grand-mère Janine, qui a joué un rôle fondamental dans mon amour des livres et ma vocation d'enseignante.

À celle de mon père, disparu brutalement durant le cours de cette thèse, qui m'aura appris à goûter la dimension essentielle de la lecture orale.

« S'obstiner à vouloir chasser ces ombres serait bête. Il faut faire avec. Il faut s'en servir pour éloigner l'idée qu'il n'y a plus rien à faire, qu'il n'y a plus de temps. Ou, au contraire, de l'idée qu'il n'y a presque plus de temps, tirer l'énergie de son emploi 'productif', même s'il est dérisoire au regard de la disparition »,

Poésie ;, p. 48 ; 'le grand incendie de Londres', p. 1345

INTRODUCTION

Des configurations de langue, voilà ce qu'il y a sur la page, dans la voix, ce qui vous entre dans la tête, effectue votre mémoire. Rien d'autre.

La première lecture d'un poème est une avant-lecture : anticipation de sa forme encore vide. [...] Mis en présence d'un poème, en tenant compte de ses dimensions et de sa présentation spatiale, on possède déjà immédiatement beaucoup de lui¹.

Lorsqu'il formule ses hypothèses concernant la lecture de poésie, Jacques Roubaud invite à penser l'appréhension du poème par le lecteur-auditeur comme un objet à plusieurs dimensions, existant tant sur la page que dans la voix – destiné à un « “œil-oreille” flottant ». Le poète insiste sur la fonction essentielle du poème dans son existence graphique et sonore : celle d'entrer dans la mémoire pour y « effectuer » des images-souvenirs intimes, c'est-à-dire pour les rejoindre et les remettre en mouvement. Le poème est tout d'abord saisi par sa présentation visuo-spatiale. Néanmoins, celle-ci ne saurait être exclusive, ni être dissociée dimension orale et du déploiement du poème dans ses états pluriels, écrits, oraux et internes à la mémoire. Cette remarque manifeste également une attention à la forme, en lien avec sa disposition dans l'espace et le format qu'elle occupe. Elle offre une saisie privilégiée par la mémoire. La toute première lecture ne serait qu'une « pré-méditation² » faisant de la lecture de poésie un acte de relecture. Le poète articule étroitement l'existence écrite-orale de l'objet-poème à sa prégnance mnésique et sa capacité à mettre en mouvement les images du souvenir.

Depuis *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1897), la création poétique est marquée par un renouvellement des formes s'accompagnant de nouvelles manières d'investir l'espace de la page et du livre. D'Apollinaire à du Bouchet en passant par Reverdy, de nombreux poètes sont partis à la « conquête de l'espace » pour explorer une « poésie du troisième type³ », qui confère au blanc une importance nouvelle. Dès les années 1950, Raymond Queneau, co-fondateur de l'Oulipo et « maître » de Roubaud, est sensibilisé à la typographie grâce à Robert Massin, chargé de la maquette de *Cent mille milliards de poèmes*⁴. Ses « Délires typographiques », repris dans *Bâtons, chiffres et lettres*⁵, témoignent de cet intérêt nouveau et,

¹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1995, p. 130.

² *Ibid.* p. 129.

³ M. COLLOT, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », S. LINARES, B. MATHIOS et I. CHOL (dir.), *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 71-90.

⁴ R. QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

⁵ R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, Édition revue et Augmentée., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 285 sq.

en retour, de la participation des typographes à la singularité d'une œuvre¹ – pouvant être pensée en termes d'énonciation éditoriale².

La question de l'espace est donc au centre des préoccupations des poètes modernes et contemporains. Pour Yves Di Manno et Isabelle Garron, l'année 1967 constitue une étape décisive dans la prise en compte de la « scène graphique de l'écriture³ », avec la parution conjointe de *Cyprès* de Jude Stéfan⁴, *Décimale blanche* de Jean Daive, *La Face du silence* de Bernard Noël et de *ε*⁵ de Jacques Roubaud, ce dernier proposant une sorte de « *canzoniere* moderne⁶ » adossé à l'exploration de la forme-sonnet. Il mentionnera plus tard Jean Daive dans *La Vieillesse d'Alexandre*⁷, montrant ainsi le lien entre les expériences spatiales, l'inscription du poème visible « noir sur blanc » et le devenir du vers.

Membre de l'Oulipo depuis 1966, se présentant comme « compositeur de mathématiques et de poésie », Jacques Roubaud confronte la langue à l'espace lisible et visible de l'écriture, dans un rapport dynamique au temps des formes et à la mémoire. Son œuvre, récompensée en 2021 du Goncourt de poésie, peut être considérée comme celle d'un classique contemporain. Elle frappe par sa singularité et sa diversité. Le choix formel va dans deux directions : d'une part l'exploration de formes traditionnelles (médiévales et extrême-orientales), et d'autre part l'expérimentation de contraintes arithmétiques pour guider la composition de poésie. Le recours à une telle méthode de composition est intimement lié à la double formation de Roubaud, titulaire d'un double doctorat d'État en mathématiques⁸ et en littérature française⁹, et enseignant dans les deux disciplines.

L'élaboration de ce Projet débute en 1961, à la suite du suicide de Jean-René Roubaud,

¹ O. BESSARD-BANQUY, « L'architecture graphique de la littérature contemporaine », O. BESSARD-BANQUY et C. KECHROUD-GIBASSIER (dir.), *La Typographie du livre français*, Pressac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 189-200.

² E. SOUCHIER, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & Langages*, n° 154, 2007, p. 23-38.

³ G. DESSONS, « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture », *La Licorne*, n° 23, 1992, En ligne : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=336>.

⁴ Roubaud écrira un poème d'hommage à Stéfan : « Aux fleurs d'Obermann », *Octogone livre de poésie, quelquefois prose*, Paris, Gallimard, 2014, p. 227.

⁵ J. ROUBAUD, *ε*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967.

⁶ Y. DI MANNO et I. GARRON, *Un nouveau monde. Poésies en France, 1960-2010 : un passage anthologique*, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2017, p. 153.

⁷ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ivrea, 2007 [1978].

⁸ J. ROUBAUD, « Morphismes rationnels et algébriques dans les types d'A-algèbres discrètes à une dimension », (thèse, Université de Rennes, 1967), *Publications de l'Institut de Statistique de l'Université de Paris*, vol. XVII, n° 4, 1968, pp. 1-77.

⁹ J. ROUBAUD, « La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde rhétorique » (thèse de doctorat d'État, Université de Paris IV-Sorbonne), *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 17-18-19, 1990, 2 vol.

frère cadet du poète. Il est notamment pensé comme un « isolant contre les insinuations de la douleur¹ », montrant l'intrication entre les enjeux poétiques et éthiques. En réponse à la tentation de « l'à-quoi-bon » et de la disparition volontaire, il engage une « décision d'existence » engageant une triple détermination formelle et une œuvre polygraphique, pensée comme un *Le rêve* qui en est à l'origine est raconté en ces termes sur la quatrième de couverture du '*grand incendie de londres*' :

Rêve du 5 décembre de 1961. Dans ce rêve, je sortais du métro londonien. J'étais extrêmement pressé, sous la pluie grise. Je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et je devais pénétrer le mystère, après de longues recherches. Je me souviens d'un autobus à deux étages, et d'une demoiselle (rousse ?) sous un parapluie. En m'éveillant, j'ai pensé que j'écrirais un roman, dont le titre serait *Le Grand Incendie de Londres*, et que je conserverais ce rêve, le plus longtemps possible intact².

Ce Projet avait pour but de créer une œuvre d'ambition totalisante qui prendrait une triple forme : mathématique, poétique, romanesque. Celui de poésie vise à une expérimentation autour de la forme-sonnet et ses parentes, notamment le *tanka*. Celui de mathématique réside dans le fait de mener à bien sa thèse et d'enseigner cette discipline. Le troisième volet prévoyait la composition d'une prose romanesque intitulée *Le Grand incendie de Londres*, le titre comportant des majuscules, là où le récit de sa double destruction est en minuscule et accompagné de guillemets simples.

En 1978, la première destruction du projet a lieu. Ce coup d'arrêt prend la forme paradoxale d'une « Description du projet³ » en partie prospective. En 1981, sous l'impulsion de son mariage avec la photographe Alix Cléo Roubaud, le projet poétique et le roman sont repris sous une autre forme. Celle-ci sera qualifiée par le poète de « biipsisme⁴ » : il s'agissait de construire le projet de poésie en binôme avec son épouse, dans un entrelacement entre photographie et poésie. Cela explique que '*le grand incendie de londres*' soit présenté comme une double destruction : la précédente avait pour but de bâtir à nouveau, mais cette deuxième version ne sera qu'ébauchée. Ce deuxième projet était le projet de deux créateurs :

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de londres*', Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 1385.

² Quatrième de couverture.

³ J. ROUBAUD, « Description du projet », *Mezura*, n° 9, 1979 ; document de travail consultable sous forme de fascicules, il connaît une édition sous forme de livre en 2014, à laquelle nous nous référerons désormais : J. ROUBAUD, *Description du projet*, Caen, Nous, 2014.

⁴ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de londres*', *op. cit.*, p. 193.

La relation biipsiste est clairement de l'ordre de l'amour. Son idée, la relation d'appartenance à un double, un signe si l'on veut, l'être-deux au monde, je l'avais empruntée aux troubadours. Empruntée est le mot qui convient à un détournement aux fins propres de mon projet. Je voulais vivre un projet de poésie, et sa fiction ; et ils devaient répondre à l'idée d'une vie qui en serait entièrement saisie¹.

Les deux langues entrelacées du projet reproduisent le motif médiéval de l'*entrebescar*, entrelacement des langues dans le baiser, qui prend une dimension charnelle, et engage également le motif artistique du double. En 1983 intervient une rupture fondamentale : Alix Cléo décède brutalement d'une embolie pulmonaire. La composition de poésie est donc devenue doublement impossible, le Projet étant bordé « en amont par la mort du plus jeune frère » et « en aval, par une autre mort, celle de sa deuxième épouse² », ce nouveau deuil condamnant définitivement le Projet élaboré à la suite du premier : « Or ce qui est devenu nul, pour moi, depuis janvier de l'année 1983, ce que je ne peux plus même penser, c'est la *poésie*. La poésie, parce que j'avais pris l'habitude de la dire à haute voix, de lire en public, et pour elle, avec qui je vivais, s'est arrêtée pour moi³ ». Il plonge le poète dans un état d'aphasie, ayant pour corollaire le repli dans l'écriture du '*grand incendie de Londres*'. Cette « prose de mémoire » arborescente, composée de six branches⁴, retrace les étapes d'élaboration, de destruction et de reconfiguration du Projet et de l'œuvre. Elle « accueille un double fantôme : celui du Projet et du roman initiaux, mais aussi celui d'une première version du '*grand incendie de Londres*' pensée à deux⁵ ». Elle se donne dès lors comme un « double échec⁶ », celui du roman du *Grand incendie de Londres* (avec majuscule) et celui du Projet de poésie et de mathématique qui n'aura existé qu'au futur antérieur.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la composition de *Quelque chose noir*⁷, publié en 1986, soit trois ans après la mort d'Alix Cléo. Cette impossibilité d'écrire en poésie s'explique

¹ *Ibid.*, p. 196.

² M. SEGUY, *Trois gouttes de sang sur la neige. Sur notre mémoire littéraire (Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Mémoire du Moyen âge », 2021, p. 231.

³ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 54.

⁴ Les cinq premières branches ont été publiées aux éditions du Seuil. La première, intitulée, *Le grand incendie de Londres* a été publiée en 1989. Elle est suivie *La Boucle* (1993), deuxième branche. La première partie de la troisième branche est intitulée *Mathématique* : (1997), la seconde partie étant *Impératif catégorique. Récit* (2008). *Poésie* :, quatrième branche, sera publiée avant cette dernière (2000) ainsi que *La Bibliothèque de Warburg*, version mixte de la cinquième branche, en 2002. Dans l'ensemble de cette étude, nous nous reportons à l'édition cathédrale de 2009, composée de 2000 pages, qui reprend l'ensemble des volumes accompagnée d'une préface et de tables (J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*). La première branche y est rebaptisée *La Destruction et Impératif catégorique* y est replacé à la suite de la première partie de la troisième branche. La première partie de la sixième branche, publiée en couleurs chez Nous, n'y figure pas (J. ROUBAUD, *La Dissolution*, Caen, Nous, 2008.).

⁵ M. SEGUY, *Trois gouttes de sang sur la neige*, *op. cit.*, p. 231.

⁶ *Ibid.*

⁷ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, coll. « *Poésie/Gallimard* », 2001.

par le fait que la violence de l'image du corps mort découvert au petit matin est perçue comme une violence faite au langage poétique : « S'attacher à la mort comme telle, y reconnaître l'avidité d'un réel, c'était s'avouer qu'il est dans la langue, et dans toutes ses constructions, quelque chose dont je n'étais plus responsable¹ ».

Il faut donc regarder l'œuvre ultérieure à *Quelque chose noir* comme un tombeau de ce Projet aboli, une description de ce dernier et une réécriture de ce « futur antérieur » projeté : une œuvre-vie qui aura été et continue de se reconfigurer. Le poète amplifie la pratique du prélèvement, de la remise en jeu et de la migration textuelle pour prolonger, en poésie comme en prose, le projet commun au couple. Il maintient dans l'espace de l'œuvre une « tension constante entre achèvement et inachèvement », « entre la logique expansive qui l'habite, et la visée englobante qu'il poursuit² ».

Le retour à la poésie explicite une méthode d'écriture déjà à l'œuvre implicitement dès la composition mentale des sonnets de ϵ : la « poésie de la méditation³ ». Fondée sur la circulation entre l'oral et le visuel, elle s'affirme dans *Quelque chose noir* et *La Pluralité des mondes de Lewis*⁴ et convoque des influences multiformes qui vont des pratiques dévotionnelles chrétiennes à la réception et traduction des poètes américains. Prenant appui sur le poème dans la page pour amorcer une méditation qui se vit avant de s'écrire, elle passe par l'entrelacement des deux polarités contraires de l'écriture : la détermination formelle et son néant, son silence.

PRESENTATION DU CORPUS

Nous traitons l'ensemble du corpus poétique publié. L'objectif est d'offrir une vision d'ensemble du projet roubaudien, dans ses inflexions, ses influences, ses projections, abandons et reformulations successives. Embrasser près de soixante ans de composition poétique, de prose de mémoire, d'écrits théoriques et d'études de poétique formelle est un défi. L'œuvre de Roubaud est difficile en raison de son importance quantitative et de sa diversité formelle— sans compter qu'il convient de se défendre de l'illusion rétrospective qui confirmerait par des publications récentes des projets antérieurs, tant le discours d'escorte a varié avec le temps. De fait, Roubaud a fréquemment réinventé ses figures tutélaires et ses modèles au gré de ses intérêts et de ses lectures. L'abondant paratexte offre un observatoire privilégié de la fabrique de

¹ *Ibid.*, p. 93.

² M. SEGUY, *Trois gouttes de sang sur la neige*, *op. cit.*

³ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique (suite) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 11, 1985, p. 9-96 ; J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 81.

⁴ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis : poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991.

l'œuvre et des liens – visibles ou invisibles – qui se tissent entre les livres et avec la tradition. Il constitue cependant pour le chercheur le risque d'un biais de confirmation qui conduirait à expliquer « Roubaud par Roubaud » sans prendre acte des possibles contradictions ou reformulations théoriques que l'on peut y déceler. Il importe par conséquent donc de renoncer à établir une absolue cohérence reconstruite *a posteriori* et, au contraire, d'être attentive à l'épaisseur du temps qui reconfigure sans cesse l'espace de l'œuvre en mouvement.

Notre analyse du corpus procède donc par cercles concentriques. Nous abordons les œuvres publiées chez Gallimard comme un ensemble cohérent, découlant dans un premier temps de la chaîne formelle du Projet, puis à la suite de sa double destruction, tâchant de ressaisir son espace composite. Nous intéressant à l'ensemble des variations (typo)graphiques, nous proposons en outre une analyse fouillée de l'ensemble des ouvrages en couleur, témoignant d'une mutation des supports d'écritures et d'une énonciation éditoriale polyphonique.

Une attention particulière est apportée à *Octogone*¹, *⊂ et autre poésie (1962-2012)*² et *Je suis un crabe ponctuel*³. Réinvestissant la forme de l'anthologie, ces ouvrages se présentent comme autant d'achèvements potentiels de l'œuvre, de compléments possibles, de livres contenant tous les autres. Ils manifestent une attention accrue du poète à l'image de sa propre œuvre et légitiment de la penser comme un espace cohérent quoiqu'en perpétuelle muance. Dans cette perspective, nous intégrons également l'ensemble des anthologies assemblées par Roubaud, qui constituent un observatoire privilégié de la mouvance et de la pratique de la compilation et du réagencement.

Le projet roubaldien est véritablement, selon les termes de Dominique Moncond'huy, « un projet de vie [...] et un espace mental où circuler, un immense chantier dont tel ou tel soubassement restera obscur pour le lecteur, amené s'il le souhaite à tenter de suivre à la trace l'entreprise de recherche et de création⁴ ». À partir de ce noyau central, la pratique fréquente de l'autocitation, de la variation et de la remise en jeu des énoncés invite à élargir notre lecture à d'autres objets-satellites de cette constellation. Notre lecture engage enfin un rapport étroit à la prose de mémoire qui escorte l'œuvre poétique tout en constituant la description autant que la destruction d'un Projet sans cesse rejoué et réécrit – augurant les réflexions sur l'arborescence

¹ J. ROUBAUD, *Octogone : livre de poésie, quelquefois de prose*, Paris, Gallimard, 2014.

² J. ROUBAUD, *⊂ et autre poésie (1962-2012)*, Caen, Nous, 2015.

³ *Je suis un crabe ponctuel : anthologie personnelle 1967-2014*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2016.

⁴ D. MONCOND'HUY, « Jacques Roubaud, ermite érudit, professeur de cristallographie mathématique : une quête de savoirs sans vrai lecteur possible ? », *Formules*, n° 21, 2017, « L'Oulipo et les savoirs », p. 247.

et le modèle de l’hypertexte. Nous adoptons différentes échelles d’analyse pour envisager l’objet-poème dans un emboîtement d’espaces : celui de la page, de la section et du livre conçus comme un poème de poèmes, celui de l’œuvre rejoignant le modèle mythique du « Livre des livres » qui formerait aussi son tombeau.

*

Dès *ε* (1967), le choix du jeu asiatique du *go* – comme matrice et métaphore d’un des modes de lecture du livre – engage l’agencement d’une surface au format déterminé et permet des rapports multiples entre les poèmes. Agnès Disson a souligné combien peu la critique avait « relevé que cette stratégie de lecture, complexe et souvent malaisée, induisait l’abandon de la linéarité, la nécessité d’apprendre à lire littéralement dans l’espace : pions disséminés dans l’aire du jeu, anticipation d’une lecture à venir sur l’écran de l’ordinateur, poèmes déjà déployés en arborescence, selon un mode qu’explicitera plus tard l’œuvre en prose¹ ». Dans la *Description du projet* (1979), regrettant ne pas avoir poussé plus loin la mise en rapport entre la stratégie du jeu et celle du livre, Roubaud constate que « ce qui a été obtenu est surtout la discipline métaphorique d’un geste et d’une organisation de surface² ». Cependant, le livre entrelace plusieurs modes d’engendrement (disposition en paragraphes, organisation en groupements figurés par des diagrammes) et autant de modes de lecture décrits dans un « Mode d’emploi ». La prise en compte de l’espace de la page, transposant la surface du plateau appelé *goban*, est indissociable de l’architecture multidimensionnelle du livre, conçu comme un « sonnet de sonnets ». Celle-ci est néanmoins pliée à l’inévitable séquentialité de l’objet-livre traditionnel. Roubaud déplore ainsi que « la disposition choisie pour le livre (partie) éloigne évidemment de la compréhension de sa signification poétique³ ». Par la suite, la découverte des grandes anthologies japonaises et de la forme du *tanka* investie dans *Mono no Aware*⁴ (1970) et *Trente et un au cube*⁵ (1973) manifeste la prise en compte des « problèmes posés par la spatialisation différente de la poésie japonaise, rouleau et non page, lecture verticale et disposition autre⁶ ».

Dès ces premiers livres se dessinent trois orientations fondamentales pour l’observation

¹ A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », dans C. POLIVANOV, *Formes & mesure : pour Jacques Roubaud, mélanges*, Paris, INALCO, 1990, p. 164.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, *Mono no Aware : le sentiment des choses. Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.

⁵ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973.

⁶ A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », *op. cit.*, p. 164.

de l'espace du poème : tout d'abord, il engage un rapport à l'histoire des formes dites fixes, soumises à la variation, notamment dans la disposition du poème. Par ailleurs, il est toujours lié à l'espace mental multidimensionnel suscité par l'écriture et à l'architecture du livre, reprenant les propriétés des formes investies. Enfin, il témoigne d'une attention aux itinéraires de lecture et à la manière de restituer dans un système d'écriture européen les propriétés graphico-visuelles de l'idéogramme.

*Autobiographie, chapitre dix*¹ (1977) est également situé dans la chaîne formelle du Projet. Manifestant une grande diversité d'effets typographiques (grasses, capitales, retours *ad lineam* multiples, blancs), il est indissociable de la réflexion théorique menée dans *La Vieillesse d'Alexandre* et de la critique du vers libre. Se situant dans l'après-coup de la « Crise de vers » diagnostiquée par Mallarmé, Roubaud n'a eu de cesse d'analyser sa réplique contemporaine et de chercher à refonder les possibles du vers, du point de vue de la forme. Dans des « Notes sur l'évolution récente de la prosodie (1960-1974) », Roubaud publie des recherches préparatoires à cet ouvrage et y déplore une « dénégation du formel ». Il met au centre la question du vers et de sa « distinction typographique² » par rapport à la prose. Il ajoutera dans une publication ultérieure :

J'ai mis l'accent sur la disposition du vers dans la page imprimée comme caractéristique du vers libre commun ; cette manifestation matérielle de l'unité métrique, qui n'est pratiquement plus dans notre tradition poétique (au moins jusqu'à date très récente) purement orale de conception ni de transmission, est devenue il me semble indispensable à son existence même ; en l'absence d'un décompte et de la rime il n'est plus sans une marque écrite d'identifier une frontière de vers³.

L'agencement graphique manifeste une tentative de reformulation du vers au sein du dispositif dans la page. La typographie n'est cependant pas « à elle seule la réalité du vers ». Pour lui, cette dernière est étroitement liée à l'oralité et au rythme permettant de réaliser une forme-sens.

MATERIALITE ET ESPACE GRAPHIQUE

Dans son article « Des espaces autres⁴ », Michel Foucault décrit le XIX^e siècle comme celui de l'Histoire. Il lui oppose l'époque actuelle comme « l'époque de l'espace », celle du

¹ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix : poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1977.

² J. ROUBAUD, « Notes sur l'évolution récente de la prosodie, I : état du vers », *Action poétique*, n° 62, 1975, p. 50-60.

³ J. ROUBAUD, « Notes sur l'évolution récente de la prosodie (1960-1974) (1 bis) », *Action poétique*, n° 69, 1977, p. 23.

⁴ M. FOUCAULT, « Des espaces autres », *Dits et écrits. II*, Paris, Gallimard, 2012, p. 1571-1581.

« simultané », de la « juxtaposition », « du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé¹ ». Dans les années 1960-1970, la spatialité devient en effet une problématique spécifique du champ littéraire. Le deuxième volet de *La Galaxie Gutenberg* de McLuhan intitulé « La genèse de l'homme typographique² », témoigne – dans la perspective plus large d'une réflexion sur les nouveaux *media* – d'un tournant qu'il appelle « âge visuel de l'écriture ». Celui-ci est lié au développement de la typographie, qui transformera en profondeur les attitudes mentales et le rapport à la mémoire. Comme le souligne Michel Foucault dans son article, « il ne s'agit pas par-là de nier le temps ; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire ». Ainsi, l'enjeu spatial ne peut être séparé du mémoriel, et l'on peut à bon droit appliquer cette observation à la poésie : à la lisière entre mémoire collective de poésie et mémoire intime, l'espace du poème devient une écriture de soi envisagée de manière oblique.

La spatialité textuelle engage également un rapport avec l'espace réel et le rapport du sujet avec l'espace vécu³. C'est ce dont témoigne à sa manière *Espèces d'espaces*⁴ de Georges Perec. Écrit dans la même période que *Trente et un au cube* de Roubaud, cet ouvrage se présente comme le « journal d'un usager de l'espace ». Tâchant de définir l'inhabitable – en quête d'un habitable possible –, Perec procède par emboîtement pour circonscrire les espaces du quotidien. Par des jeux typographiques mettant en scène l'acte d'écrire, il revient à l'espace matriciel de la page pour ressaisir un lieu où le sujet pourrait s'inscrire et figurer de manière oblique les conditions d'un discours sur soi.

L'espace du poème

Nous empruntons cette expression à Bernard Noël, qui la prend pour titre de l'entretien accordé à Dominique Sampiero. Sans chercher à araser les spécificités de la poétique de chacun des auteurs, la définition offerte au gré de ces entretiens nous permet de définir en creux la pratique de l'espace de Roubaud. Cette expression nous permet en particulier d'articuler les différents niveaux d'analyse de cette étude : l'espace graphique, dans son rapport aux formes poétiques, l'architecture du livre, celle de l'œuvre-cathédrale.

L'espace du poème pose la question du rapport du langage à sa représentation visuelle : là où l'oralité est du côté de la successivité et de la linéarité, la mise en espace permet la

¹ *Ibid.* p. 1571.

² M. MCLUHAN, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, traduit par Jean PARE, Montréal, Hurtubise, 1971.

³ M. A. BROUILLETTE, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine. Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach*, Québec, Editions Nota bene, 2010, p. 42-43.

⁴ G. PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974].

vectorisation des axes de lecture, la simultanéité et la multiplicité des rapports non-linéaires. L'expression articule l'espace graphique à celui mental de composition par lequel le poème existe préalablement à sa fixation sur la page. Nous souhaitons en effet ne pas nous limiter à l'espace matériel du poème dans la page, mais bien plus l'observer dans sa circulation entre ses états écrits, oraux et internes à la mémoire du poète et de l'auditeur lecteur – tant on sait que Roubaud pense le poème à l'aune d'un « quatuor de formes » intriquant de manière indissociable ces différentes composantes.

Bernard Noël souligne que l'expression renvoie au sentiment que quelque chose « préexiste » à un poème et un livre : « une forme vide », « des formes virtuelles que le poème vient réaliser quand il a lieu¹ ». Reformulé en termes oulipiens, l'espace du poème permettrait de matérialiser et conférer une forme à ce qui existe à l'état de potentiel, par la composition mentale et par la lecture, « anticipation de la forme encore vide ». Chez Bernard Noël comme chez Roubaud autrement, la réflexion sur l'espace du poème engage un « retour à la forme », telle que le sonnet et la sextine² – déterminant « un espace dont on peut décrire les dimensions³ », mais que l'on peut chercher à desserrer, défiger, mettre en variation.

La notion, telle que nous l'entendons, permet enfin de saisir l'espace multidimensionnel de chaque livre conçu comme un « poème de poèmes » empruntant les propriétés d'une forme poétique. Chez Roubaud, le poème se passe non seulement dans les deux dimensions de la page, horizontale et verticale, mais aussi « dans le volume⁴ ». En son sein, « espace et temps sont inséparables⁵ », la pratique de l'un engageant la reconfiguration de l'autre à la manière d'un « exercice spirituel⁶ » créant des « corrélations » entre les deux. L'espace de l'écriture engage un lien à celui réel⁷ : il devient le lieu d'un questionnement quant à l'appartenance de l'être au monde – enjeu essentiel soulevé dès ϵ .

Le rapport à l'espace participe enfin d'une réflexion plus vaste sur les possibles du vers engagée par Mallarmé à travers « Crise de vers » et l'expérience spatiale inédite du *Coup de*

¹ B. NOËL, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L., 1998, p. 69.

² « Une sextine est un poème de six strophes. Chaque strophe a six vers. Les mots qui terminent les vers de la première strophe sont repris dans les autres strophes mais dans un ordre différent. Si 123456 est l'ordre des mots-rimes à la première strophe, ils se retrouvent, à la seconde strophe, dans l'ordre 615243. La même « permutation spirale » définit l'ordre des mots-rimes à la troisième strophe (364125) ; et ainsi pour les strophes suivantes. La permutation de la sextine étant d'ordres 6, une septième strophe les ramènerait dans leur disposition de départ. » OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*. Paris, Gallimard, 1988, p. 243.

³ *Ibid.* p. 160.

⁴ *Ibid.* p. 34.

⁵ *Ibid.* p. 37.

⁶ *Ibid.* p. 40.

⁷ M. COLLOT, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », *op. cit.*

dés. Il permet de ménager des zones de frayage entre poésie et prose et de reformuler le vers au sein du dispositif du « poème dans la page ». Il engage donc véritablement la question de la survie de la poésie formelle à une époque où elle est déclarée, selon les termes de Denis Roche, inadmissible. Elle passe par le choix de figures tutélaires révélant un rapport intempestif au temps de la littérature et à celui des formes.

Composer de la poésie dans les conditions contemporaines est un exercice difficile. S'obstiner dans cette voie suppose le choix d'un modèle, la référence à une époque favorisée où la poésie fut, et brilla. J'ai choisi la Provence du XII^e siècle. On peut penser la poésie à travers les Troubadours par exemple. La poésie la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision par le choix d'un archaïsme. L'archaïsme du *trobar* est le mien¹.

Le patronage formel du *trobar* permet également de saisir la singularité des expériences spatiales menées par Roubaud par rapport à ses contemporains : le poème est destiné à un « œil-oreille ». Son existence et sa persistance mémorielle reposent sur une intrication étroite entre les formes écrites et orales, dont l'asymétrie assure la composante rythmique et mnésique de la poésie.

Comment définir plus précisément le rapport entre poésie et espace ? Isabelle Chol constate que « l'acte poétique est empreint de la composante spatiale² ». Le terme d'espace peut endosser une valeur référentielle (soit l'espace « mis en scène dans le texte³ ») « signifié par le poème », engageant également le rapport de l'être au monde. Il comporte également un sens métaphorique (« l'espace littéraire »), et même parfois concret (l'espace physique de la page, du livre). Si l'on examine les titres des œuvres, on saisit rapidement combien ces trois sens sont étroitement intriqués dans l'œuvre de Roubaud. Certains font référence au parcours d'un espace réel : *La Forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*⁴, *Tokyo infra-ordinaire*⁵, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage*⁶, *L'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*⁷. D'autres renvoient à une forme géométrique qui évoque métaphoriquement l'espace multidimensionnel du poème, pour *Trente et un au cube*, celui de l'œuvre pour *Octogone*.

Dans le sillage de recherches récentes concernant la mise en espace du poème et les

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse. Essai formel sur l'art des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, p. 17.

² I. CHOL, « Espace d'observation, espace d'écriture : questions de théorie et de méthode », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017370ar/>.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2008 [2006].

⁵ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention, 2005.

⁶ J. ROUBAUD, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage : 2000-2003*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2004.

⁷ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Attila, 2013.

métissages entre lisible et visible¹, notre étude se confronte d’abord à « l’espace physique occupé par le poème », la page, espace vectorisé et contraint par un format d’inscription. Celui-ci engage la question de l’agencement matériel, y compris celui du livre et de l’anthologie, dont la revalorisation a pour corollaire un refus de la « théorie du texte » comme objet clos². Ce travail envisage plus largement les différents modes de confrontation au support. Le passage progressif à l’écriture informatique dans le tournant des années 2000 engage une réflexion sur la mutation des supports d’écriture et de lecture, dans leur relation à l’hypertexte. Roubaud n’a de cesse de proposer une saisie plurielle, multidimensionnelle, de l’espace graphique. Cependant, la matérialité de l’écrit revêt pour le poète une importance centrale : éprouvant de la méfiance pour le caractère évanescent de l’écrit d’écran, il utilise la page et la variété des moyens graphiques comme autant d’auxiliaires mnésiques.

Le poète projette l’organisation d’une surface dans un volume³ pensé comme un « poème de poèmes ». Il transpose un espace mental en plusieurs dimensions à parcourir pour organiser une recollection mémorielle. Il propose autant de nouvelles modalités de confrontation à l’espace graphique qu’une organisation et un mode de circulation entre les éléments de l’ensemble, à travers des protocoles de méditation passant par la répétition.

L’objet-poème est pensé comme un faisceau en partie insaisissable et irréprésentable d’états écrits et oraux, selon un modèle de textualité fluide. Il prend également en compte ses traductions, ses variations et ses reprises d’un livre à l’autre, faisant de chaque occurrence un « nœud dans un réseau⁴ », interne à l’œuvre et externe dans le rapport à la tradition. La forme poétique est pensée comme un organisme vivant qui s’actualise dans la multiplicité des manifestations graphiques. L’œuvre, qui lui offre un lieu de déploiement et de mise en circulation, est le lieu de la mouvance : elle doit être envisagée comme un hyperespace organisé selon une topologie mémorielle. L’espace du poème est indissociable de la pensée du livre et, par emboîtement, de celui de l’œuvre. Nous souhaitons l’examiner sous l’angle de la mouvance – s’actualisant dans le devenir temporel du poème et dans celui de l’œuvre – pour en examiner

¹ Le programme ANR « Livre Espace de Création » (2010-2014) s’y est attaché, en étudiant notamment les pratiques de spatialisation du texte poétique dans l’espace du livre de la fin du XIX^e siècle à nos jours, en Occident. Les journées d’études menées ont conduit à la publication d’un ouvrage collectif de synthèse : I. CHOL, B. MATHIOS, et S. LINARES (dir.), *LiVres de pOésie, Jeux d’eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016.

² Voir E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 12-13.

³ Michel Collot a forgé le concept de « poésie dans l’espace » en montrant que comme la « géométrie dans l’espace », l’espacement sur la page ouvre également un espace dans la profondeur.

⁴ M. FOUCAULT, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 34.

les enjeux formels, poétiques et éthiques.

La prise en compte de la matérialité graphique

Si Michel Foucault notait l'existence d'un tournant spatial, on ne peut qu'être frappé par l'écart temporel entre la prise en compte, à la suite de Mallarmé, de l'espace du poème et des potentialités de la typographie – et le retard avec lequel la critique littéraire et les études linguistiques s'en sont saisies. En 1982, dans un article séminal, Marthe Gonneville constate « l'intérêt particulier et de plus en plus actif » des poètes « à la conception et à la réalisation plastique de leurs écrits, à la mise en forme et en page(s) de leurs œuvres, à la présentation visuelle », en somme à la « matérialité du texte et du livre¹ ». Dans un parcours initié par le *Coup de dés* de Mallarmé, passant par Apollinaire, Claudel et Reverdy, la critique fait apparaître un fil conducteur malgré la diversité des approches, « celui de la conscience typographique² ». Stéphane Bikialo et Julien Rault ont eux aussi noté la « prise en compte tardive de la matérialité graphique³ » par la critique littéraire et les études linguistiques. La fin des années 1980 marque le développement d'une attention à la dimension graphique, se traduisant par « l'émergence de nouvelles unités d'analyse, autour de la notion d'espace graphique⁴ » initiée par Jacques Anis et de celle de « vilisibilité⁵ » faisant des « formes graphiques » du poème un « corps signifiant intégré aux isotopies textuelles⁶ ».

L'attention à la typographie et à la mise en page est au carrefour de plusieurs champs d'investigation : elles sont l'objet de la linguistique de l'écrit, prenant la suite des travaux philosophiques de Derrida⁷ et de ceux anthropologiques de Goody⁸ qui a examiné le rôle des systèmes d'écriture dans les changements culturels. Au moment même où Roubaud entre en poésie, plusieurs travaux fondateurs témoignent dans différentes disciplines d'une attention nouvelle à la « substance graphique ».

Pour Stéphane Bikialo et Julien Rault « tout l'enjeu de ces années 1970-1990 est de faire apparaître le blanc dans la réflexion sur la ponctuation, et plus généralement ce qui relève de

¹ M. GONNEVILLE, « Poésie et typographie(s) », *Études françaises*, n° 3, 1982, vol. 18, p. 21.

² *Ibid.* p. 28.

³ S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », S. PETILLON, F. RINCK et A. GAUTIER (dir.), *La Ponctuation à l'aube du XXI^e siècle. Perspectives historiques et usages contemporains*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 185.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 88-102.

⁶ *Ibid.* p. 89.

⁷ J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

⁸ J. GOODY, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduit par Jean BAZIN et Alban BENSA, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1978.

l'espace graphique (ponctuation de page et de texte) ». Un tel élargissement notamment été permis par les travaux de Roger Laufer avec en particulier « Texte et typographie¹ » (1978), puis « Du ponctuel au scriptural² » (1980). Il articule les signes de ponctuations au dispositif graphique pour formuler pour la première fois la notion d'espace graphique : « le texte moderne [...] n'a pu se développer que par son inscription dans un espace graphique, espace resté implicite parce qu'il était visuel et non verbal³ ». Il ouvre ainsi la voie l'apport décisif de Jacques Anis : la prise en compte du « signifiant graphique⁴ », du poème paginal⁵ et d'une possible ponctuation de page⁶. Anne-Marie Christin s'en saisira à l'occasion de ses recherches sur l'écriture et le blanc⁷, ouvrant à la prise en compte de sa fonction iconique⁸.

Les travaux récents de Sibylle Krämer permettent de circonscrire plus précisément les différents aspects de la question qui nous occupe⁹. Tout d'abord, il s'agit de prendre en compte de la matérialité de l'écriture, transférant le « dicible vers le visible ». Dans *Orality and literacy* publié initialement en 1982, Walter Ong a quant à lui révélé la créativité propre de la *literacy*¹⁰, considérée avec l'oralité comme une « forme relativement autonome de la langue », présentant des « performances propres ». Nous observerons donc le lien étroit entre les formes orales et écrites du « quatuor de formes » conçu par Roubaud, tout en intégrant leur asymétrie et les variations créatives qu'elles impliquent.

Par ailleurs, une telle conception attire l'attention sur « l'importance des fonctions *cognitives* des écritures ». La « bi-dimensionnalité de la surface » de l'écrit instaure ainsi des vecteurs et des itinéraires de lecture. Les « diagrammes », notamment visibles dans ϵ , ouvrent une interaction entre la surface et les « points » qu'ils incluent et permettent une multiplicité de

¹ R. LAUFER, « Texte et typographie », *Littérature*, n° 31, 1978, p. 99-106.

² R. LAUFER, « Du Ponctuel au Scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, n° 1, 1980, vol. 45, p. 77-87.

³ Cité par N. CATACH, « Présentation », *Langue française*, 1980, p. 16.

⁴ J. ANIS, « Pour une graphématique autonome », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 31-44. En ligne : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5164.

⁵ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, Paris ; Bruxelles, Éditions Universitaires ; De Boeck, coll. « Prisme 10 », 1988.

⁶ G. DESSONS, « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La Licorne*, n° 52, 2000, p. 235-243.

⁷ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

⁸ Voir *infra*, chapitre 3.

⁹ Nous suivons les différentes étapes de S. KRÄMER, « Entre discursivité et iconicité, un nouveau regard sur les écritures », *Actes Sémiotiques*, traduit par Isabelle KLOCK-FONTANILLE, 2016, vol. 119, En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/index.php?id=5628>. L'article en ligne n'étant pas paginé, les citations qui suivent y renvoient toutes.

¹⁰ W. J. ONG, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduit par Hélène HIESSLER, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Graphê », 2014.

rappports entre les éléments qui y sont disposés.

Parmi les différents « débats » des dernières décennies mis en relief par S. Krämer, nous pouvons retenir le « rôle des écritures non alphabétiques et non-européennes » dans l'appréhension multidimensionnelle de l'espace graphique, en lien avec les « éléments idéographiques ». Ceux-ci comportent des « marqueurs graphiques » spécifiques ne trouvant aucune correspondance stricte dans la représentation orale de la langue. Il faudra donc tenir compte de « l'égalité entre linguistique et iconicité » : il y aurait une intrication étroite entre langue et image graphique du texte, « entre “dire” et “montrer” dans les écritures », ouvrant à la mise en valeur d'effets de sens permis par l'agencement spatial. Le concept de « visualité » (*Schriftbildlichkeit*) fait de la représentation de la langue un « hybride de langue *et* d'image ». Il est fondamental de distinguer le caractère visuel du spatial : ce dernier invite à prendre en compte non seulement la « spatialité à deux dimensions » de la page mais aussi « l'espace en trois dimensions qui nous entoure » et celui de la chambre du poème. C'est pourquoi étudier l'espace du poème ne se limite pas à observer sa composante visuelle, mais à passer de la « surface » à la « profondeur » de l'espace mental de composition et de l'architecture du livre.

Notre démarche prend pour cadre théorique la notion d'espace graphique¹ afin de rendre compte de l'ensemble des variations dans l'inscription typographique – y compris le recours au blanc et à la couleur. Le concept nous est également utile pour envisager l'enchâssement de différents niveaux d'analyse, de la page à la section et au livre vers l'hyperespace de l'œuvre². Forte de cet ancrage sémiolinguistique, nous mettons ensuite en œuvre une analyse littéraire pour penser l'espace de l'œuvre de mémoire et la manière dont les protocoles de composition témoignent d'un travail éthique, c'est-à-dire d'une pratique de soi³ passant par la forme et engageant une lutte contre la mélancolie.

*

La première partie propose d'observer la forme écrite du poème à l'aune d'un phénomène de « mouvance⁴ ». Ce principe agit extérieurement dans l'histoire des formes, et par la mise en circulation d'énoncés dans l'espace de l'œuvre, mais aussi intérieurement au sein

¹ Voir *infra*, chapitre 2.

² J. ANIS, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *LINX*, n° 40, 1999, p. 237-256.

³ M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité (II). L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

⁴ Le concept de « mouvance » a été proposé par Paul Zumthor, dans *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 507 ; N. KOBLE et M. SEGUY, « Introduction. Trésor, trace, trouvaille : Jacques Roubaud dans la mémoire du Moyen Âge », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 7-9.

de ce que Roubaud décrit comme un quatuor de formes au sein duquel les formes écrites, orales et celles intérieures à la mémoire (écrite et aurale) sont envisagées comme un tout unifié. Il s'agit d'articuler la « mouvance » du poème à sa circulation au sein de ce quatuor de formes et à son devenir mémoriel. Son inscription matérielle manifeste un état potentiel et provisoirement arrêté de l'objet-poème. Le second chapitre décrit à partir des vecteurs de lecture l'ensemble des variantes de l'espace graphique¹ – des bandes horizontales disposées sur des pages qui se déplient de *Trente et un au cube*, en passant par les poèmes en colonne ou diagonale, aux récents recueils en couleur². Ce chapitre établit un lien direct entre le diagnostic mallarméen de la « Crise de vers », sa réplique dans le champ contemporain et la manière dont le poète va tenter d'apporter des réponses à ce constat *du côté de la forme* et de la « poésie dans la page ». Cette réflexion sur une reformulation du vers est nourrie par les expériences traductives, conduisant à élaborer des stratégies graphiques et spatiales pour rendre visibles certaines composantes linguistiques, syntaxiques, sémantiques, rythmiques ou métriques des textes traduits.

Le deuxième temps de cette étude observe à la loupe deux facteurs déterminants des variantes graphiques dans leur relation avec la mouvance : le blanc, et les dispositifs parenthétiques en couleur. Ils sont comparables à des marques de ponctuation, selon la conception élargie et le plurisystème décrit par Michel Favriaud. Cependant, ils ne sont guère réductibles à leur fonction de ponctuant, dans la mesure où Roubaud cherche à éviter que l'objet-poème ne soit restreint à un état écrit unique ou à une profération orale entièrement déterminée par l'inscription graphique. On décrit une catégorie de blanc topographiques, qui se distinguent de ceux typographiques par leur dimension et leur rôle dans la disposition de l'espace graphique. Tant visuel que sonore et dynamique, le blanc permet la *suspension* d'un état éphémère du poème dans la page, dans l'attente d'être remis en jeu par la lecture ou l'acte de mémoire. Détenant une fonction iconique, il ouvre également à la prise en compte d'une sémantique plurielle, essentiellement visuelle. Les récents dispositifs en couleur cumulent les traits de variantes graphiques décrits dans les chapitres 2 et 3. Présentant certaines affinités avec le signe double de la parenthèse³, ils manifestent un espace graphique en profondeur qui traduit les méandres de la mémoire.

Dans une troisième partie, changeant de focale pour mieux réenvisager l'œuvre dans

¹ R. LAUFER, *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, coll. « L », 1972 ; J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 174.

² J. ROUBAUD, *Grande Kyrielle du Sentiment des choses*, Paris, Nous, 2003 ; J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.* ; J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*

³ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 2003.

son ensemble, nous montrons que le modèle de l'hypertexte offre une hypermétaphore¹ pour penser l'espace de l'œuvre de mémoire. Le remploi de poèmes crée une structure en réseau, où chaque poème appartient à une séquence d'images-mémoire susceptibles d'être réagencées pour produire un nouveau montage, selon un mouvement d'intertextualité lié à la variance². La mise au jour de ces dynamiques d'emprunt et de migration textuelle nécessitera l'étude des anthologies assemblées par Roubaud. Les gestes de découpage, montage et collage offrent une définition en acte de la poésie comme mémoire et un mode de circulation dans l'espace de l'œuvre, selon une topologie inspirée des arts de mémoire et de modèles spatiaux permettant des parcours multidimensionnels et réversibles³.

La quatrième partie affronte enfin le lien étroit entre mémoire et méditation. Le huitième chapitre décrit les enjeux d'une méthode de composition pensée comme un exercice de méditation et fondée sur la circulation entre l'oral et le visuel⁴. La forme est conçue comme un espace mémoratif, la trace d'un « exercice spirituel⁵ » qui se vit avant de s'écrire et vise à une action de soi sur soi⁶. Prolongeant les perspectives ouvertes par Jean-François Puff quant à l'usage méditatif⁷ du poème et sa fonction éthique⁸, la thèse entend montrer que la composition de poésie, prenant place dans une chambre du poème constituant aussi un tombeau, est tout entière une méditation par les formes, visant à résister à l'entropie et à donner forme au temps.

¹ J. ANIS, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *op. cit.*

² B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989 ; C. REGGIANI, « Le Grand Incendie de Londres : un hypertexte de papier ? », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 7, 2003, p. 256-264.

³ Jacques Roubaud a consacré un ouvrage aux arts de mémoire et à leurs différentes techniques et supports : *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993 ; Voir aussi J. ROUBAUD et M. BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997. On se reportera aux travaux anglo-saxons de référence : F. YATES, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004 ; M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

⁴ Voir I. ILLICH, *Du lisible au visible : la naissance du texte un commentaire du « Didascalicon » de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « L'histoire à vif », 1991.

⁵ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1981.

⁶ M. FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Gallimard, 2001.

⁷ J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?jacques-roubaud-et-l-usage.html>.

⁸ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2020.

PARTIE I : L'ESPACE GRAPHIQUE, LIEU DE LA MOUVANCE

Chapitre 1 : Mouvance, variation et mémoire des formes

« La forme n'est que le mouvement dont elle est la forme ; qu'elle ne retient pas mais qu'elle donne en commun pour être poésie¹ »

S'intéresser à l'espace du poème chez Roubaud est tout sauf appréhender un phénomène figé. C'est aussi renoncer à s'en tenir à la seule forme écrite arrêtée dans l'espace du livre tant on sait que le poète pense chaque poème comme un objet fluant, en particulier entre ses états écrits et oraux, mais aussi dans sa circulation mémorielle. En effet, Roubaud appréhende la forme sous l'aspect du mouvement, de la variation et du changement. Il l'articule à la question du temps et de la mémoire. Pour mieux saisir le rapport entre espace du poème, temps et mémoire formelle, nous souhaitons aborder le mouvement des formes selon un triple point de vue. Tout d'abord, il s'agit de regarder le rapport entre changement et mémoire dans l'histoire des formes, dessinant une « vie des formes² » façonnée par la mémoire. Ensuite, nous observerons la variabilité des formes – tant externes (écrite ou orale) qu'internes à la mémoire – à travers la notion de « mouvance » forgée par le médiéviste Paul Zumthor. Enfin, nous proposerons une « théorie du nuage », envisageant le nuage comme un motif métapoétique apte à rendre compte de la mouvance des formes et de la permanence de leurs métamorphoses. Cette forme évanescence, aux contours instables, devient le principe de migrations textuelles incessantes dans l'espace d'une œuvre elle-même prise par ce principe de mouvance.

1.1. « CHANGE DE FORME » ET « FORMES-MEMOIRES » : LA MEMOIRE DANS L'HISTOIRE DES FORMES

Dans « Obstination de la poésie³ », Jacques Roubaud fait le constat d'une perte de terrain de la poésie dans le champ littéraire contemporain et dans l'espace public, conduisant à sa relative invisibilité. Sur un ton polémique⁴, il en impute la responsabilité à la chute du vers

¹ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis : poésie, op. cit.*, p. 72.

² H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, E. Leroux, 1934.

³ J. ROUBAUD, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, 1 janvier 2010, En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717> consulté le 31 décembre 2020.

⁴ La réception de cet article a suscité de vives réactions. Dans l'article « Rénovation de la VP » publié dans « l'Atelier » du site POL, Sébastien Smirou reprend la « contestation » exprimée par Roubaud de la « dilution ou l'élargissement du signifiant poésie à des activités qui n'ont rien à voir avec 'le tête-à-tête du poète avec la langue' ». Accentuant certains traits polémiques de l'article qu'il estime salutaire, il dénonce la « promotion généralisée du "spectacle vivant" » et l'utilisation abusive du terme de performance, qui serait devenu « le courant

compté-rimé accélérée par la « démolition des avant-gardes des années 60 ». Denis Roche aurait lui-même précipité une décomposition du vers conduisant à la généralisation de ce que Roubaud nomme par un acronyme éloquent le VIL (Vers International Libre) – ni compté, ni rimé, ni attentif à la tradition. Le poète s'inscrit en faux contre une certaine poésie sonore privilégiant le « vroum-vroum » et dénonce une « décomposition formelle » contre laquelle il a lutté tant par ses travaux théoriques que par sa propre pratique de la poésie. Il renverse les reproches formulés à l'encontre des poètes pour défendre cette « obstination de la poésie ». Refusant la posture du renoncement, celui-ci revendique à rebours que « la poésie, la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision, par le choix d'un archaïsme¹ », qui sera pour lui celui du *trobar* – voie d'une modernité intempestive tout à fait originale dans le paysage poétique contemporain. La « survie » de la poésie passe par une traversée active des formes poétiques empruntées à la tradition.

1.1.1. Tradition et mémoire : une modernité à contre-temps

« Du côté de la forme »

Dans *Description du projet* (1979) Roubaud récapitulait un projet d'écriture polygraphe, mode d'emploi du travail accompli et propose une analyse prospective de quelques ouvrages potentiels. Lorsqu'il relatait *a posteriori* la genèse de ϵ (1967), Roubaud revendiquait une façon paradoxale de s'inscrire *contre* une certaine conception de la poésie. La décision d'écrire des sonnets au début des années 1960 était fondée sur un triple *contre* : le vers-libre, la poésie engagée, l'idée d'une poésie nationale². Cet archaïsme choisi vise à l'affranchir du « nuage surréaliste » et de la tutelle d'Aragon³. Dans *Poésie* : (2000), il retrace en des termes

de la poésie française ». Il défend à rebours ce qu'il nomme avec Pierre Alferi la « rénovation de la vp » [vraie poésie], évoquant parmi les rénovateurs Royet-Journoud, Hocquard, Cadiot, Alferi, Prigent ou Gleize, et le mode de diction élaboré par Roubaud dans *Dire la poésie* qui manifeste le souhait « de dire ce qui s'écrit en même temps que d'écrire ce qui se dit au moment où ça se dit », S. SMIROU, « Rénovation de la VP », *Editions P.O.L - Atelier*, 2010, En ligne : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88> consulté le 3 mars 2021. Dénonçant l'angle polémique adopté par « Smiroubaud », Christian Prigent réagit avec véhémence à cette exclusion du champ poétique des « faux poètes » du « vroum-vroum », refusant du même coup d'être associé aux tenants de la VP. Rappelant le rôle de la voix et du corps dans lesquels s'incarneraient la langue, il désigne de l'onomatopée de « flip-flap » les lectures jugées « ânonnées, bredouillées, prosodiquement massacrées » de ces « VP d'obédience smiroubaldienne », C. PRIGENT, « Vroum-vroum et flip-flap », *Editions P.O.L - Atelier*, 2010, En ligne : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=91> consulté le 3 mars 2021. Cette dernière position, bien que reprenant le registre pamphlétaire, manifeste l'enjeu d'une opposition tournant autour de la question de la diction et du rapport du sujet à la langue.

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 17.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 1434.

³ J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud : un "enfant perdu" d'Aragon », C. GRENOUILLET (dir.), *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°12, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2009, p. 39-51.

particulièrement dépréciatifs sa qualité d'épigone des surréalistes et sa décision de rupture :

-i- Je vais me servir de la mathématique, disons comme garantie technique et mentor moral.

-ii- Mon exercice de la poésie jusqu'à ce jour [...] se caractérise par un manque total de rigueur. J'écris comme cela me vient et ce qui me vient me vient d'ailleurs, d'autres poètes, principalement de surréalistes et post-surréalistes, de Breton, Tzara, Aragon, Éluard ; d'Éluard surtout, ce qui est particulièrement débilant).

J'écris comme un épigone minuscule de ces poètes que je lis depuis mon adolescence [...] je n'arriverai à rien ainsi¹.

Dans la *Description du projet*, Roubaud constatait sa propre « incapacité » à proposer une réponse personnelle permettant « d'échapper à la dichotomie vers libre / vers compté », ne pouvant « créer [lui]-même un troisième type de vers² ». Il a choisi de répondre à cette insatisfaction poétique « du côté de la forme³ » et précisément de formes archaïques comme le sonnet puis le *tanka*. Il s'agit là d'une manière strictement formelle de répliquer à un pan de l'histoire de la poésie, autant que d'une volonté de se sortir de sa propre impasse poétique par ce qu'il nomme, en référence à Dante, une *vita nova*⁴. Le poète ne prétend pas résoudre la question de la crise du vers mais tient compte de « l'inadmissibilité de la poésie » pour proposer une voie de la double négation et de l'entrelacement entre vers et prose.

Le poète présente le modèle d'une refondation : « l'épuisement de la tradition, représentée par les règles, est le point de départ de la recherche d'une *seconde fondation* : celle des mathématiques⁵ ». La référence à Bourbaki⁶, pour les mathématiques, valant comme modèle opposé au surréalisme, a en effet permis à l'Oulipo de mettre en œuvre cette « refondation axiomatique de la littérature⁷ ». La mathématique est envisagée comme une « voie de salut poétique, pour fuir les marécages du vers-librisme ou de la "poésie nationale",

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1380.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 30.

³ *Ibid.* p. 31.

⁴ *Ibid.* p. 30.

⁵ J. ROUBAUD, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1995, p. 47.

⁶ Le groupe Bourbaki a été fondé en 1935 par Henri Cartan, Claude Chevalley, Jean Coulomb, Jean Delsarte, Jean Dieudonné, Charles Ehresmann, René de Possel, Szolem Mandelbrojt et André Weil, avant de se constituer en association en 1952. Son nom emprunte celui d'un mathématicien imaginaire, canular de normaliens, Nicolas Bourbaki. Sous ce patronyme, plusieurs ouvrages de mathématiques seront publiés (*Éléments de mathématique*). Ils exerceront une influence sur l'enseignement de la discipline, en mettant au centre la notion de structure et la théorie des ensembles dont on sait l'importance décisive sur les travaux mathématiques et poétiques de Roubaud. Concernant l'influence de Bourbaki sur Roubaud, voir E. M. LASKOWSKI-CAUJOLLE, « *Roubaud's Destruction : A Mathematician's Prose* », P. CONSENSTEIN (dir.), *The Great Fire of London by Jacques Roubaud. A Casebook*, Elmwood Pk, Dalkey Archive, 2003. En ligne : http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/Roubaud_GreatFire_Casebook/LaskowskiRoubaud.pdf ; V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 303.

⁷ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, Genève, Droz, 2014, p. 27.

de la poésie mal “engagée¹ ». L’axiomatique va donc jouer un rôle dans la recherche de formes en mouvement et dans la refondation des possibles du vers, qui touche à la question du dispositif².

Dès lors, Roubaud a adopté une démarche intempestive fondée sur un *parti pris de la forme* qui manifestait une volonté d’aller à contre-temps et « nettement à contre-courant ». Selon lui, écrire des sonnets dans le contexte des années 1960 était et demeure une « incongruité monumentale », une « intention formelle » jugée « inadmissible³ ». Parmi les raisons expliquant le choix du sonnet, il affirme avoir souhaité « retrouver un fil formel très ancien, très archaïque ; quelque chose capable d’une longue durée poétique⁴ ». Il s’agit de saisir une forme poétique dans sa longévité autant que dans « sa capacité de multiplication effervescente ». Dans un entretien publié dans le *Magazine littéraire*, Roubaud affirmait qu’il avait voulu par cette démarche s’inscrire dans une tradition formelle pluriséculaire, couvrant toute la poésie occidentale – européenne comme américaine (à travers la mention de Cummings). Il entendait éprouver la plasticité de la forme en intégrant au livre « toutes les formes possibles de sonnets », attestées ou « supposables ». Ce faisant, le poète revendique un rapport paradoxal à l’histoire des formes : s’il reconnaît qu’« il est à peu près admis qu’il est impossible aujourd’hui d’écrire un sonnet », interroger le sonnet signifie cependant pour lui « interroger une certaine possibilité de la poésie aujourd’hui, la recherche d’une voie nouvelle à partir d’une histoire, d’une tradition⁵ ». Il s’agit de lui redonner sa capacité de passation mémorielle par un travail qui tient autant de la « destruction par épuisement des possibles⁶ ». Par cette posture paradoxale, le poète se montre attentif à observer d’autres temporalités que le seul présent de la poésie, en se mettant à distance du « flip-flop » des avant-gardes⁷ pour prendre en compte l’historicité spécifique propre à la tradition formelle.

Modernité archaïque, modernité apophatique ?

Dans la deuxième partie de *Partage du sensible*, Rancière dénonce la notion même de modernité⁸. Les définitions de la modernité et de l’avant-garde ne seraient pas pertinentes pour

¹ J. ROUBAUD, ‘le grand incendie de Londres’, *op. cit.*, p. 1697.

² Voir *infra*, chapitre 2.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibid.* p. 31.

⁵ J. ROUBAUD, « J’ai choisi le sonnet », *Le Magazine littéraire*, n° 42, 1968, p. 6-7.

⁶ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie Michel Deguy*, Denis Roche, Jacques Roubaud, Université Paris VIII, Paris, 2006, p. 629.

⁷ M. YU, « Contre l’avant-garde, loin de l’arrière-garde. Conscience historique et mise en œuvre », *Formules*, n° 21, 2017, « L’Oulipo et les savoirs », p. 35-45.

⁸ J. RANCIERE, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 25.

penser la relation entre esthétique et poétique. Elles entretiendraient un brouillage entre la question de l'historicité des arts et les « décisions d'anticipation ou de rupture » opérées au sein d'un régime politique déterminé. Rancière récuse une définition de la modernité qui tracerait « une ligne de passage ou de rupture entre l'ancien et le moderne¹ ». La modernité de l'avant-garde « voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes² ». C'est précisément cet entrelacs de temporalités au sein d'une forme esthétique qui explique que le « modèle téléologique » soit considéré par Rancière comme « intenable³ ».

La poétique de Roubaud se fonde sur un mouvement double de rupture et de réaffiliation symbolique à un archaïsme. Le poète déplace ainsi la question de l'originalité :

J'essaie de ne pas être exagérément nouveau. [...] À la fois par réaction contre les surréalistes, réaction aussi contre l'avant-garde qui est venue après les surréalistes et qui à leur exemple avait tendance à déclarer que rien n'était intéressant, et que tout ce qui était intéressant venait d'eux. Mon idée est au contraire celle de travailler pour réussir le mieux possible ce que l'on tente de faire en poésie, et en même temps d'essayer de continuer ce qui a été fait antérieurement⁴.

Le poète se pose en « passeur » et continuateur d'une mémoire de la tradition. Si le renouveau de la modernité semble vouloir se désarrimer de toute tradition formelle, Jacques Roubaud se propose de dépasser les apories de ce qu'il nomme le « geste avant-gardiste ». La nouveauté de l'avant-garde constituerait avant tout une destruction de « la vieillesse poétique » afin de « libérer » la poésie de ses entraves. Ce geste est fermement critiqué dans *Poésie, etcetera : ménage* (1995) : « le geste avant-gardiste est condamné à se répéter. Il devient très vite psittaciste. Il ne peut pas éviter de se répéter. Ou de disparaître⁵ ». Il s'agirait d'un mouvement violent de destruction, s'épuisant dans le même temps. Sa pauvreté réside dans le traitement parodique qu'il fait de la tradition :

Le geste avant-gardiste traite la tradition avec dérision, avec violence. Cette dérision, cette violence sont nécessaires pour que la destruction soit efficace ; mais ce faisant, la tradition se trouve caricaturée. Elle n'est pas prise au sérieux⁶.

Roubaud remet en cause la vision téléologique de l'histoire des formes, qui reviendrait à opposer un « avant » à un « après ». Néanmoins, il souligne que ce désir de rupture avec la tradition constitue une sorte d'invariant, puisque Du Bellay lui-même dans la *Défense et*

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ J. ROUBAUD et J.-F. PUFF, *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, Paris, Argol, 2008, p. 44.

⁵ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 170.

⁶ *Ibid.*

illustration de la langue française « dit qu'il faut jeter tout ce qui précède en guise de poésie française, que ce sont des "épicerie"¹ ! », tout comme « la Pléiade, mais aussi des classiques et des romantiques ont essayé [...] de se séparer de la tradition² ». Ce commentaire fait émerger une contradiction sous-jacente ; la destruction violente de la tradition affaiblit l'avant-garde au lieu d'assurer sa victoire :

De cette contradiction, le geste avant-gardiste ne sort pas [...] parce que la tradition, en fait, n'est pas détruite. Il n'y a pas de fusillade possible pour une tradition poétique. Il n'y a pas d'éradication possible. Les « vieilleries poétiques », les formes traditionnelles dépassées, épuisées et surannées survivent en dessous, dès que le geste avant-gardiste est confronté à la durée³.

Selon le poète, la « vieillerie poétique » se maintiendrait de manière souterraine, comme à l'état latent. L'oubli total promis par le geste de *tabula rasa* est dès lors impossible :

L'amnésie n'a jamais été une bonne chose, même et surtout celle des révolutionnaires. La table rase n'est pas une arme efficace contre le poids du passé. Elle est pratiquement impossible à moins d'une tentative très radicale, dont la réussite n'est jamais assurée (il reste des fantômes, au moins)⁴.

Alors même que l'avant-garde entreprend une véritable rupture vis-à-vis de son passé, ce passé fait retour dans l'écriture, sous formes de traces et de survivances. Le problème se situe au niveau du rapport entretenu avec le passé des formes. Par une sorte d'ironie de la mémoire formelle, le passé poétique fait retour à la manière du refoulé au sein même du vers libre :

Or les formes prétendument détruites survivent, en particulier dans la mémoire de poésie de l'avant-gardiste lui-même. La stratégie de la table rase, en poésie, a ainsi des effets ironiques de retour, dont le « vers libre français standard » des surréalistes fut un cas typique⁵.

Le vers libre se trouverait par exemple « hanté » par l'*effet-fantôme*⁶ du vers traditionnel. Cette possibilité d'une survivance de ce que l'on croyait détruire montre que la conception du temps qui prévaut est celle de la mémoire, comprenant des effets de retour et d'après-coup. Roubaud pointe la stérilité du « modernitarisme », tel que le définit Rancière⁷. Partant, le poète s'affranchit des contradictions du « modèle téléologique » en proposant une

¹ J. ROUBAUD et J.-F. PUFF, *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, op. cit., p. 45.

² *Ibid.* p. 45-46.

³ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 170-171.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. ROUBAUD, « Poésie et oralité », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 315.

⁷ « J'entends par là l'identification des formes du régime esthétique des arts aux formes d'accomplissement d'une tâche ou d'un destin propre à la modernité. [...] Sur ce point on peut dire que la "révolution esthétique" a produit une idée nouvelle de la révolution politique, comme accomplissement sensible d'une humanité commune existant seulement encore en idée », J. RANCIERE, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 39-40.

vision non-linéaire du temps des formes. La rupture s'accompagne d'un retour à la source de la tradition pour y déceler les conditions d'un changement : « commencer c'est rompre ; pas pour faire table rase de la poésie du passé (illusion avant-gardiste), mais pour un retour en arrière, jusqu'au nœud de l'erreur pour prendre un autre chemin¹ ». Paradoxalement, saisir l'essence d'un archaïsme offrirait une manière de conjurer la répétition stérile des formes et leur épuisement. Le rapport actif aux formes traditionnelles constitue ainsi « l'occasion de mettre en œuvre cet héritage du passé² ».

Une telle position tisse certaines affinités avec une modernité apophasique³. Prise dans son acception générale, la méthode apophasique⁴ désigne « une démarche de l'esprit visant une transcendance à travers une série de propositions négatives » (Déf. Encyclopedia Universalis). Pascal Mougin y voit « le principe définitoire de la modernité esthétique » – dans sa « démarche soustractive » comme dans le « rejet de la transitivité de l'écriture » – trouvant son origine dans un « modèle spiritualiste » présent depuis le Romantisme. Au XX^e siècle, l'apophasisme prend une tournure « radicale⁵ » qui se manifeste par un doute porté à l'encontre du langage et une tentation du silence. Ainsi, Wittgenstein clôt son *Tractatus* sur ce septième aphorisme : « ce dont on ne peut parler, il faut le taire⁶ », pointant l'existence d'un indicible qu'il s'agit de montrer. Comme l'écrit Jean-Pierre Commetti, il s'agit de « tracer les limites du langage *de l'intérieur du langage*, manifeste négativement l'“élément mystique” qui ne peut s'y exprimer comme tel⁷ ». Le terme se retrouve chez Emmanuel Hocquard dans « la Bibliothèque de Trieste », réédité dans *Ma haie*. Le poète oppose à « la *modernité triomphante* de l'avant-guerre, celle des avant-gardes de tous bords », le versant de « la *modernité négative* (apophasique) de l'après-guerre », « celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même⁸ », qu'il place dans les années 60-70. Le terme d'apophasisme, mis entre parenthèses, définit un modèle à partir duquel repréciser la modernité négative, fondée sur un refus de la représentation, de la métaphore – une poésie sur le mode mineur, « sans accent

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1381.

² V. MONTEMONT, « Racines et floraisons : tradition poétique, poétique des traditions dans l'œuvre de Jacques Roubaud », M. CONSTANTINESCU, A. MONTANDON et I.H. BIRLEANU (dir.), *Poétique de la tradition*, Clermont-Ferrand, Cahiers du CRMLC, 2006, p. 91-101.

³ Voir P. MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Figures », 2019, p. 82-83.

⁴ Voir *infra*, chapitre 8.

⁵ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 191.

⁶ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, traduit par Pierre KLOSSOWSKI, Paris, Gallimard, 1997, p. 107.

⁷ J.-P. COMETTI, *L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999, p. 37, souligné par l'auteur.

⁸ E. HOCQUARD, « La bibliothèque de Trieste », *Ma haie. Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L., 2001, p. 25.

poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre¹ ».

La démarche de Roubaud est cependant bien différente de la réponse apportée par la modernité négative. Telle que nous l'entendons, il s'agit précisément d'offrir une sortie de l'impasse en dénonçant « la pauvreté du geste de la table rase » par une « œuvre qui s'affranchit d'une poétique de l'informe et de la présentation négative de l'imprésentable qui caractérise le point extrême de la modernité² ». Nous ne rejoignons donc pas le point de vue de Pascal Mougin lorsqu'il affirme que « l'apophatisme voue la modernité à l'impasse³ ». Ainsi, cette méthode « ne conduit pas nécessairement à l'aphasie, au "silence"⁴ ». Roubaud en récuse précisément cette idée :

Au moment d'une décision de *vita nova* poétique, je ne m'avisai que de ma propre incapacité à fonctionner valablement (à mes propres yeux) selon l'un des deux modèles antagonistes qui m'étaient proposés et que j'avais alternativement tenté de faire miens. Et comme « je m'étais voulu poète », je n'envisageai pas la prose comme troisième voie. Ni le silence⁵.

Par une série de propositions négatives, il s'agit de proposer une stratégie de la « double négation », du geste de table rase avant-gardiste et du silence qui en découlerait. Fonder sa poétique sur une série de négations n'aboutit ni à la prose ni au silence, mais plutôt à l'entrelacement de polarités antagonistes – notamment le vers et la prose⁶ – sur le modèle du *trobar clus*.

Roubaud a travaillé à dépasser à la fois le geste de *tabula rasa* de l'avant-garde, et la tentative de retour à la tradition d'Aragon⁷. Aux yeux du poète, ce rapport à la tradition ne serait pas pleinement fécond, faute d'avoir apporté un renouvellement des formes. Jean-François Puff décèle dans l'œuvre de Roubaud trois types de relations avec la tradition qui permettent de poser une démarche véritablement novatrice. Le premier repose sur une relecture de la tradition en quête de formes potentielles. Il manifeste le champ de recherche de l'anoulipisme. L'oulipisme analytique sonde la tradition littéraire pour y discerner des formes contraintes préfiguratrices de l'Oulipo, telles que le sonnet ou la sextine, et en proposer de nouvelles actualisations. Le deuxième mode de relation avec la tradition, hérité de la pratique de la

¹ *Ibid.* p. 26.

² J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 49.

³ P. MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, *op. cit.*, p. 83.

⁴ L. PANIER, « Quelques notes sur la "théologie négative" – Incidences sémiotiques », *Actes Sémiotiques*, 2012, vol. 117, En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/index.php?id=5170>.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 30.

⁶ Voir *infra*, chapitre 2.

⁷ J.-F. PUFF, « Un héritier singulier : Jacques Roubaud et la tradition poétique », A. MONTANDON, I.H. BIRLEANU et M. CONSTANTINESCU (dir.), *Poétique de la tradition*, Clermont-Ferrand, CERLMC, 2006, p. 81.

variation dans la *canço* des troubadours : il repose sur une pensée de la forme en mouvement, produisant inlassablement de « nouvelles versions de la forme, dans une exploration de ses limites¹ ». Enfin, le troisième vise à établir des correspondances entre différentes traditions poétiques, en montrant des liens de parenté formelle : « il s'agit d'établir entre différentes traditions poétiques des relations qui n'ont jamais eu lieu historiquement mais qui sont probantes et productives d'un point de vue formel² ». Pour mieux saisir les contours de cette modernité archaïque, il nous faudra donc regarder la manière dont le poète n'a eu de cesse d'éprouver les potentialités du sonnet et du *tanka* pour en proposer de nouvelles actualisations. Deux pans de cette exploration retiendront particulièrement notre attention : d'une part, nous observerons celle des variantes dans l'inscription de ces formes dans l'espace graphique, manière de maintenir entière leur potentialité. D'autre part, à travers le modèle de l'anthologie qui résulte en partie de la mise en regard des deux traditions, Roubaud fait intervenir ces formes dans l'architecture du livre. Il résulte de ce rapport actif à la tradition une manière de se façonner des contemporanéités en vertu d'un principe de proximité formel et non plus seulement temporel.

Redéfinir la contemporanéité

« J'aime lire une œuvre ancienne pour sa nouveauté³ »

Il résulte de ce rapport aux figures passées une manière de redéfinir le contemporain qui récuse l'approche périodisante. Un poète est considéré comme contemporain non pas en vertu d'une proximité dans le temps ou l'espace mais « par l'effet d'une relation choisie et vécue [...] avec les contemporains qui lui conviennent et avec lesquels il peut faire l'expérience d'un présent⁴ ». Roubaud a pris part aux débats sur « l'extrême-contemporain » – notion née à l'occasion d'un colloque qui en portait le titre, organisée en 1987 à l'Université Paris 7 par l'Association pour la défense et l'illustration de la littérature contemporaine. Pascal Mougin, qui s'est intéressé au devenir de cette expression⁵, montre que les contributeurs ne s'accordent pas sur son sens, qui prit d'abord une « acception qualifiante sans valeur chronologique⁶ ».

Roubaud renvoie dos-à-dos les postures antagonistes de la modernité (modernisme/post-modernisme, avant-garde/tradition), pour poser la question de l'inscription

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 82.

³ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 162.

⁴ P. MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours, op. cit.*, p. 156.

⁵ « La tentation de l'extrême », *Ibid.* p. 155 sq.

⁶ *Ibid.* p. 156.

de la poésie dans « l'univers matériel ». Il souligne que « l'anachronisme de la poésie est radical¹ ». Ainsi, il n'y aurait « nulle contemporanéité » entre la poésie et l'univers. Cette notion rendrait « tout découpage de la littérature actuelle, toute hiérarchie, aporétique² ». La question soulevée par le poète est bien celle de la disparition : « la poésie est l'extrême contemporain parce qu'elle pose le plus extrêmement aujourd'hui la question de sa survie³ ». Concevoir le contemporain comme un phénomène coupé d'une « origine non accessible⁴ » conduirait à la catastrophe. Il s'agirait de redéfinir le présent de la poésie pour marquer une triple déclaration : « de sa légitimité dans l'univers réel », « du refus du non-dire » et celui de « l'indifférence à dire⁵ ». Prendre acte de l'hétérochronie constitutive de tout poème et de la poésie dans son ensemble s'avère nécessaire pour lutter contre sa disparition annoncée. Le mouvement de négation évoqué plus haut a pour corollaire un rapport actif aux origines pour y déceler les linéaments du nouveau.

L'extrême-contemporain accentue les apories inhérentes à toute l'histoire littéraire, en particulier la question du présent d'une œuvre. Dans une perspective analogue, Henri Garric propose de manière volontairement provocatrice un geste de refondation épistémologique fondé sur une pratique volontaire de l'anachronisme : il affirme que « toute littérature est contemporaine » ou que « toute la littérature est contemporaine⁶ ». Puisque nous lisons toujours à partir d'un présent, il faudrait assumer cette inscription subjective comme une manière de désorganiser l'histoire littéraire, prenant acte de temporalités hétérogènes. Le critique montre que l'anachronisme est une pratique qui doit se défaire des contextes, toujours précaires et mobiles. Il reviendrait au lecteur ou critique de le réinventer à partir de contiguités choisies. À partir de la lecture de Walter Benjamin et de Giorgio Agamben, le critique s'attache à extraire l'œuvre littéraire de sa « ligne temporelle » pour proposer de « la lire *aujourd'hui* ». Celle-ci serait à la fois « dans le temps et possédant sa temporalité propre ». Dans *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'épître aux Romains*, Agamben a en effet souligné la double orientation du temps messianique⁷ : « dans la récapitulation messianique aussi, il y a quelque chose comme

¹ J. ROUBAUD, « Poésie, et l'extrême contemporain », *Poésie*, n° 41, 1987, p. 40.

² E. CARDONNE-ARLYCK, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », *L'Esprit Créateur*, n° 2, 1992, vol. 32, p. 89, En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/526807>.

³ J. ROUBAUD, « Poésie, et l'extrême contemporain », *op. cit.*, p. 40.

⁴ *Ibid.* p. 43.

⁵ *Ibid.* p. 44.

⁶ H. GARRIC, « Révolutionner l'histoire littéraire », *Fabula. Atelier littéraire*, 2006, En ligne : <https://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bvolutionner%27histoire%26eacute%3Braire%20par%20Henri%20Garric> consulté le 4 mars 2021.

⁷ Dans la section « Mémoire et salut », le philosophe insiste sur la double orientation du temps messianique, tendu entre futur et éternité, récapitulation et relance. Dans la section suivante intitulée « le poème et la rime », il prend

une mémoire : il s'agit d'une mémoire particulière » apparaissant comme « une propédeutique et une anticipation du salut¹ ». Ce temps n'est pas seulement tendu vers le futur. La « récapitulation » est au contraire une « contraction du passé et du présent² ». Réfléchissant au rôle du critique, Henri Garris considère que ce « temps à l'intérieur du temps » permet de « concevoir un maintenant » au sein duquel « l'œuvre pousse à l'intérieur du temps ; c'est dans le maintenant du temps qui nous reste que nous achevons le temps et sa représentation³ ».

Manière de « révolutionner l'histoire littéraire », cette idée de concevoir un « maintenant » façonnant un « temps dans le temps » est tout à fait conforme avec la temporalité du poème telle que la conçoit Roubaud. Celui-ci défend l'axiome que la poésie est “maintenant”, signifiant par là qu'« on ne peut saisir un poème que [...] comme s'il était prononcé [...] maintenant ; composé et perçu maintenant⁴ ». Cette affirmation pointe « l'effet de mémoire » propre à la poésie : le poème ancien circule dans la mémoire, qui se fait la chambre d'écho d'une conversation continuée avec la tradition. Ainsi, « l'*Odyssee*, la *Chanson de la fleur inverse* de Raimbaut d'Orange, la *Divine comédie*, le *Vierge le vivace et le bel aujourd'hui*, la *Petite Cosmogonie Portative*, *État* d'Anne-Marie Albiach sont maintenant, des poèmes de maintenant ; ceci pour chaque maintenant qui se présente⁵ ». Il souligne une manière d'entrer en contact avec les siècles antérieurs. Il s'agirait de façonner ses propres contemporanéités pour penser sa position dans le présent du champ littéraire. Selon les termes d'Anne Malaprade, « chacun se choisit et se “bricole”, dans un passé plus ou moins récent, la période et/ou la périodisation qui lui convient le mieux pour penser son présent, son écriture et sa place dans le champ poétique⁶ ». L'acte de lecture revient ainsi à se constituer une

l'exemple de la sextine d'Arnaut Daniel et du schéma des rimes pour penser la « temporalité spécifique et unique » du poème par analogie au temps messianique. Alors que le sonnet est « un organisme, une machinerie temporelle tendue depuis le début vers sa propre fin », selon une « eschatologie intérieure au poème », la sextine « transforme le temps chronologique en temps messianique » : elle manifeste par la structure de la rime et sa *tornada* la « transformation que le temps subit en se donnant en tant que reste, de même le temps de la sextine est la métamorphose que le temps subit en tant que temps de la fin, en tant que *temps que le poème met à finir* », G. AGAMBEN, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, traduit par Judith REVEL, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2017, p. 139-142. Il y aurait une réflexion intéressante à mener sur la reconfiguration temporelle permise par le poème, notamment à travers le schéma de rime, qui permettrait une sorte de suspension temporelle. Par la rime, la « fin du poème » serait en réalité un lieu d'inachèvement, de prolongation, de relance, ce qui nous renvoie vers des principes esthétiques typiquement roubaldiens. Voir G. AGAMBEN, « La fin du poème », *Po&sie*, n° 3, 2006, vol. 117-118, p. 171-175. Roubaud en donne une analyse dans J. ROUBAUD, « Les oiseaux n'ont pas de prose : réflexions sur “La Fin du poème”, de Giorgio Agamben », *Po&sie*, 2006, vol. 117-118, p. 143-145.

¹ G. AGAMBEN, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, op. cit., p. 136.

² *Ibid.* p. 137.

³ H. GARRIC, « Fabula, Atelier littéraire », op. cit.

⁴ Voir J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 114, section 36, « Que la poésie est MAINTENANT ».

⁵ *Ibid.* p. 115.

⁶ A. MALAPRADE, « Quels chemins pour circuler dans la poésie française contemporaine des trente dernières

bibliothèque en mouvement¹ engageant un rapport dynamique au temps des formes.

La définition que propose Roubaud de l'extrême-contemporain met au centre la tension entre histoire et mémoire : « certains poètes ne deviennent contemporains qu'au moment où la mémoire de la langue les rejoint ; alors on parle comme eux puisque de la même chose qu'eux² ». Il récuse fermement l'idée que le « temps de la poésie soit linéaire et irréversible ». Dans cette perspective, une conception du passé comme « figé » empêcherait de « “découvrir” un poète neuf dans le passé³ ». Il s'agirait d'observer la temporalité du poème hors – ou à rebours – de l'histoire littéraire pour mettre au centre une durée subjective, hétérogène, propre à « la mémoire individuelle d'un être présent⁴ ». En ce sens, « la poésie du passé est aussi une poésie du futur⁵ ». Puisqu'il n'y a de poésie que dans le présent de sa perception ou de sa lecture, celle-ci provoque une reconfiguration du temps : « il n'y a pas de passé ni de présent ni de futur ; il y a un présent du passé, un présent du présent, un présent du futur⁶ ». Ainsi, un tel art poétique « bouleverse les catégories de passé, de présent et de futur⁷ » pour saisir « la pincée d'éternité qu'est l'instant⁸ ».

Inactuelle, la démarche poétique de Roubaud vise à s'extirper du seul présent de la littérature pour retraverser à grands pas l'histoire des formes. Le passé poétique est appréhendé comme un réservoir de formes *potentielles*, permettant de les ouvrir vers de nouvelles actualisations. Celles-ci sont « l'occasion de mettre en œuvre cet héritage du passé, parce qu'elles sont l'interface idéale du dialogue entre la tradition et son intervention dans un contexte moderne⁹ ». Les formes-mémoires porteraient en elles des temporalités hétérogènes rassemblées dans le « maintenant » de l'appréhension du poème.

1.1.2. « Change de forme » et mise en mémoire

Roubaud a pensé le mouvement des formes tant dans une perspective synchronique que

années : périodes, avant-gardes et/ou extrême contemporanéité ? », dans F. DUGAST-PORTES et M. TOURET, *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 171-180.

¹ Voir *infra*, chapitre 5.

² J. ROUBAUD, « Quelques thèses sur la poétique (I) », *Change*, n° 6, 1970, « La poétique, la mémoire », p. 21.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1386.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 120.

⁷ A. MALAPRADE, « Quels chemins pour circuler dans la poésie française contemporaine des trente dernières années », *op. cit.*

⁸ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques : poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2016, p. 134. Rem. 1628.

⁹ V. MONTEMONT, « Racines et floraisons : tradition poétique, poétique des traditions dans l'œuvre de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 95.

diachronique. Il affirme en effet que « l'étude d'une tradition sévèrement formelle » s'effectue par la confrontation des « "raisons" combinatoires (rythmiques et mémorielles, mais "hors-temps") » et du « mouvement réel (dans le temps poétique des formes, leur histoire)¹ ». Considérant que « la mémoire agit sur les formes² », la conception de la poésie comme « mémoire de la langue » se manifeste par sa capacité à s'inscrire dans l'histoire des formes. Il l'envisage « sous l'aspect du changement, dans une approche de la tradition poétique dont procède sa propre œuvre³ ». L'intuition du rapport entre le mouvement des formes et la mémoire a germé dès 1967 au sein du collectif *Change*, groupe marquant une opposition à *Tel Quel* dont J.-P. Faye venait de se séparer⁴. Il s'agissait d'établir « un lien entre une recherche théorique en littérature » et « ce qui vient d'apparaître en littérature [...] et commence à se penser et à être pensé comme une nouvelle "avant-garde" littéraire⁵ » – en s'appuyant sur les acquis de la linguistique transformationnelle d'inspiration chomskyenne.

La notion de « change de forme » est convoquée en 1968 avec la sortie du premier numéro. Elle est tirée d'un passage du *Capital* de Marx : « Le change de forme, qui médiatise le change matériel de la société⁶ » ; citée d'abord par Jean-Pierre Faye puis placée en exergue des actes du colloque de Cerisy intitulé *Biologies et Prosodies*. Ce dernier pense le devenir des formes dans la perspective du *rule-changing*⁷, qui ne passerait pas seulement par « les registres du langage politique » mais aussi par « les transformations du langage poétique⁸ ». Or aux yeux de Jacques Roubaud, cela constituerait précisément un « geste » d'obédience avant-gardiste⁹ :

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 140. Rem. 1720. Lors du colloque sur le « change de forme », la discussion qui suit l'exposé sur la destruction de la sextine révèle bien ce double point de vue synchronique et diachronique. Jacques Roubaud soulignait en effet que les transformations n'étaient pas pour lui inscrites seulement dans la diachronie, expliquant dans l'histoire le passage d'une forme à la suivante, mais relèveraient d'une exploration et d'un choix combinatoires. Paul Zumthor insistait quant à lui sur l'importance de la diachronie, soulignant que la rhétorique de l'amplification conduisait logiquement à ce que les formes longues succèdent aux formes brèves. J. ROUBAUD, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », J.-P. FAYE et J. ROUBAUD (dir.), *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, vol.1, p. 74-79 (discussion p. 79-86) et 87-93.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 133. Rem. 1450.

³ J.-F. PUFF, « Deux modèles scientifiques du "change de forme" chez Roubaud », *Elseneur*, n° 21, 2006, p. 109.

⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet, op. cit.*, p. 68. Voir aussi P. FOREST, *Histoire de « Tel quel » 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet, op. cit.*, p. 68.

⁶ J.-P. FAYE, « Marx inédit », *Change*, n° 2, 1969, p. 81.

⁷ J.-P. FAYE, « Note sur Chomsky. Deux sens du *Change* », *Change*, n° 2, 1969, « La destruction », p. 77.

⁸ J.-P. FAYE, « Destruction révolution langage », *Change*, n° 2, 1969, « La destruction », p. 119.

⁹ Jean Weisgerber analyse les « attitudes négatives » propre aux avant-gardes littéraires du XX^e siècle et relève notamment la stratégie de « Rupture et renversement » et les « Techniques de destruction et renversement », J. WEISGERBER (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins publishing Company, coll. « Histoire comparée des littératures de langues européennes », 1986, vol.2, p. 689-694.

« une forme assez comique est la version tardive : pratiquer le geste avant-gardiste en art, c'est être révolutionnaire, c'est mettre en cause la société¹ ». Comme nous l'avons observé plus haut, le poète ne partageait guère cette volonté de rupture² : ayant dès cette époque formulé l'hypothèse définitoire de la poésie comme « mémoire de la langue³ », il observe le devenir des formes pour y déceler les survivances d'une tradition formelle et la manifestation de sa « mise en mémoire » à travers ses changements cumulés. Comme le souligne Jean-François Puff, « de telles conceptions aboutiront à une pensée de la forme comme forme en mouvement, à une pratique poétique qui est interrogation et exploration des limites d'une forme donnée⁴ ».

Lors du colloque organisé à Cerisy en 1973, il s'est agi d'observer et d'interroger « l'objet qui change⁵ » et d'exposer les éléments d'une « théorie générale du changement », traitée selon plusieurs approches scientifiques. Roubaud reprend dans un premier temps une formalisation inspirée de la théorie des ensembles pour observer une « collection d'objets ». L'objet qui change est envisagé en relation avec d'autres : « un objet est défini par des changements d'autres objets⁶ ». Soient un objet A et d'autres objets B1, B2, B3, un changement est appelé « détermination » de B par A : « F est un changement de B par A⁷ ». Pour expliquer ce changement, il est nécessaire de produire un objet théorique. Les objets ayant des « déterminations communes » constituent une « *multiplicité*⁸ ». Les échanges qui suivent sa présentation font apparaître que la définition de l'objet qui change conduit à définir une « *permanence de ces changements*⁹ », le « change complet » ne pouvant exister. Jacques Roubaud pose les fondements de sa réflexion en matière de poétique formelle à travers la notion

Il consacre un bref passage aux relations entre Jacques Roubaud et le groupe Change pour y évoquer la « théorie générale du changement » dans son rapport au temps des formes, *Ibid.* p. 1031-1032.

¹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 172.

² Roubaud regrette *a posteriori* la méprise qui l'aurait conduit à rentrer dans le jeu de rivalité propre aux avant-gardes : « Nous allions rencontrer Jean-Pierre Faye et présenter, en un trio constitutif et en apparence solidaire, les premières activités et les intentions d'une revue dite d'avant-garde nommée *Change*. Je m'étais en effet, avec une naïveté mêlée de présomption dont je rougis encore (et qui a eu sur ma vie bien des conséquences que je juge, après coup, catastrophiques), engagé dans une entreprise, inspirée par Jean-Pierre Faye, qui devait être une machine de guerre et un produit de substitution pour une machine rivale et antérieure (à laquelle Faye avait contribué avant de se brouiller avec son fondateur) dont le titre était *Tel Quel* », J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 351.

³ Voir « Section IV : deux hypothèses : mémoire et rythme », J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 47.

⁵ J.-P. FAYE et J. ROUBAUD (dir.), *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975, p. 11.

⁶ J. ROUBAUD, « Présentation d'une théorie générale du changement », *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975, p. 25.

⁷ *Ibid.* p. 38.

⁸ *Ibid.* p. 31.

⁹ *Ibid.* p. 33.

de « mémoire exploratoire », la multiplication amenant à penser l'apparition et la disparition des objets. La reproduction d'un objet en fait un objet-mémoire. Défini comme un « objet dont la présence dans la population favorise la multiplication¹ », celui-ci permettrait de reconnaître les propriétés d'un type. La reproduction a comme effet dual la mémorisation d'un cumul de changements apportés à l'objet. La théorie des ensembles informe la manière dont il envisage la théorie du changement et dont il regardera son application notamment à l'étude du mouvement des formes poétiques. Une multiplicité d'objets ayant des déterminations communes appartiennent à une même espèce. On pourrait par exemple décrire l'objet théorique d'un « sonnet abstrait² » à partir de cette multiplicité d'objets mettant en mémoire des changements.

L'exposé de Pierre Roubaud, biologiste et frère du poète, permet d'éclairer les analyses de son frère et de préciser les propriétés de « l'objet qui change » en s'appuyant sur les sciences du vivant. Le biologiste part également de l'axiome selon lequel « *tout objet est changement*³ » et qu'un objet peut dès lors être défini comme la « permanence de changements définis⁴ ». Son exposé tente de rendre compte du paradoxe apparu précédemment de la permanence dans le changement⁵ : « l'objet réel est un changement ininterrompu et sa permanence est inépuisable⁶ ». Deux types de changements sont envisagés⁷ : la multiplication (à savoir former d'autres êtres vivants du même type) et le métabolisme, qui « traduit le renouvellement incessant et *nécessaire*⁸ » des constituants des êtres vivants. Cette propriété multiplicative est généralisable à tout objet considéré comme « objet complexe » en raison de son renouvellement constant. La multiplication s'applique au niveau des objets élémentaires, tandis que le métabolisme est une propriété de l'objet complexe « formé d'objets élémentaires en multiplications et destructions incessantes⁹ ». La question qui guide l'exposé est de saisir dans

¹ *Ibid.* p. 37.

² On retrouve cette tentative de définition du sonnet abstrait dans le « Traité du sonnet » prévu et décrit dans la *Description du projet* et dont *Quasi-Cristaux* constituerait, *a posteriori*, un maillon. Deux caractéristiques en sont annoncées : « - Il comprendra un choix des sonnets les plus significatifs des possibilités de la forme.

- Il tentera enfin une définition du sonnet abstrait, dont un élément est le squelette rythmique de ce qu'on peut appeler sonnet », J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 130.

³ P. ROUBAUD, « L'objet qui change », *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 42.

⁴ *Ibid.* p. 43.

⁵ Ce battement entre éternel et transitoire est précisément ce qui fascine Jacques Roubaud dans l'axiomatique du sonnet et qu'il nomme le paradoxe du couteau de Lichtenberg, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

⁶ P. ROUBAUD, « L'objet qui change », *op. cit.*, p. 44.

⁷ Ceux-ci sont explicités avec beaucoup de précision par Jean-François Puff dans « Deux modèles scientifiques du "change de forme" chez Roubaud », *op. cit.*, p. 114 *sq.*

⁸ P. ROUBAUD, « L'objet qui change », *op. cit.*, p. 45.

⁹ *Ibid.* p. 45-46.

quelle mesure ces deux types de changement sont généralisables à tout objet, autrement dit si la permanence entendue comme celle des « changements définis » s'exprime par la multiplication et le métabolisme. Concernant le processus de multiplication, deux phénomènes sont distingués : l'*automultiplication*, opérée par des objets de même type, qui « dote le type d'objet automultiplicatif de propriétés originales¹ », et l'*ectomultiplication*, où les objets de type différent appelés « générateurs » aboutissent à la formation de ces objets. Quant au métabolisme, Pierre Roubaud observe que toute population d'objets est soumise à un mouvement de « renouvellement incessant de ses constituants ». On assiste à la disparition des déterminations typiques conduisant à la destruction, alors même que « le processus de multiplication permet le remplacement des objets disparus² ». Il propose dès lors de considérer que « tout objet est en autodestruction, puisque *tout changement* apporté par l'une de ses déterminations *le change* lui-même en retour³ ». Le métabolisme apparaît comme « la propriété de populations automultiplicatives en relation d'inter ou d'autodestruction⁴ ». Le biologiste développe alors la notion de « mémoire exploratoire » proposée précédemment par son frère. Celle-ci apparaît comme une « *manifestation de la multiplicité*⁵ ». Considérant que « *mémoire et exploration sont indissolublement liées*⁶ », il s'agit de montrer comment la mémoire constitue une « propriété des systèmes multiplicatifs » évoqués précédemment. Le rapport intuitif entre l'objet et sa mémoire se trouve ici inversé : « la mémoire produit l'objet⁷ ». La mise en mémoire se vérifie par son aptitude à multiplier les déterminations d'un objet : « l'objet multiplié est alors produit d'existence de sa mémoire ». Cet aspect de la théorie sera repris par Jacques Roubaud qui souligne que certains textes énoncent « les caractères essentiels de la formalisation » et « mettent en mémoire le fonctionnement de la forme⁸ ». Appliquée à l'étude de la poétique formelle, la notion de « mémoire exploratoire » constitue, selon ses dires, un « “soubassement” indispensable à [sa] conception de la mémoire⁹ ».

La théorie de l'objet qui change s'avère particulièrement féconde pour observer le changement des formes poétiques. Elle permet de rendre compte d'une part de « la potentialité de multiplication » de la forme ; d'autre part de celle de « variation », s'apparentant au

¹ *Ibid.* p. 48.

² *Ibid.* p. 54.

³ *Ibid.* p. 55.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 57.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ J. ROUBAUD, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », *op. cit.*, p. 78.

⁹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 70-71.

métabolisme en ce qu'elle conduit à « la production de types dérivés par multiplication différenciante¹ ».

1.1.3. *Vie des formes et formes-mémoire*

Jacques Roubaud tente de rendre compte de ce mouvement entre multiplication, mise en mémoire et destruction. Deux cas de destruction de formes sont étudiés : celui de la sextine – qui prolonge l'analyse menée dans *Change* n° 2 – et celui de l'alexandrin appuyé sur un commentaire du dernier vers d'un des derniers poèmes de Rimbaud : « Ce n'est rien. J'y suis. J'y suis toujours ». À travers eux, « il s'agit de tenter d'explorer *le changement des formes poétiques* considérées comme des *objets-mémoire* de la poésie. Et seulement de façon intermédiaire ou médiate, comme objets-mémoire *d'autres* objets² ». La réflexion a pour point de départ le long poème de Louis Zukofsky composé depuis 1928, *A*. À l'appui de *A 10* qui reprend la forme de la *canzone* véhiculée par Guido Cavalcanti, Roubaud se demande ce que « transporte cette forme » réutilisée. À travers une série de transformations allant de la *sextine* d'Arnaut Daniel, en passant par la *canzone* de Cavalcanti, jusqu'au sonnet, un « fil formel relie l'exploration des rimes par la poésie médiévale à sa “résurgence” chez Pound et Zukofsky³ », permettant de découvrir l'existence d'une forme-mémoire. Dans la deuxième partie de son exposé, il étudie la « destruction de l'alexandrin » à partir de la *catastrophe* (au sens de René Thom) que rencontre la métrique traditionnelle française autour de 1870. Présentant les premiers éléments de ce qui constituera le propos de la *Vieillesse d'Alexandre*, il montre que la destruction de la métrique traditionnelle conduit à ce qu'elle se « réfugie massivement dans le vers libre », toujours plus ou moins compté⁴.

Dans *La Fleur inverse*, Roubaud montre que la *canso* ne disparaît au XIII^e siècle que comme « forme vivante autonome », mais « laisse trace » et subsiste sous forme de survivances. Il prolonge son étude des formes initiée au sein de *Change* pour nommer « formes-mémoires⁵ » celles qui découlent de la disparition de la *canso* comme « forme vivante autonome ». Celle-ci laisse des traces dans d'autres formes poétiques qui « procèdent d'elle, héritent d'elle », « non seulement en vertu de « certaines caractéristiques descriptives mais aussi la théorie de l'amour

¹ J.-F. PUFF, « Deux modèles scientifiques du “change de forme” chez Roubaud », *op. cit.*, p. 120.

² J. ROUBAUD, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », *op. cit.*, p. 74.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Voir *infra*, chapitre 2.

⁵ Dans *Poétique. Remarques*, l'expression connaît une deuxième acception, moins clairement définie : la forme-mémoire est associée à la forme-souvenir et la forme-pensée. La poésie étant considérée comme une forme-mémoire, la notion est ponctuellement reprise pour évoquer le quatuor de formes que nous décrivons ci-dessous.

dans le jeu des rimes ». Elles constituent « une théorie de la forme *canso*, en même temps que sa trace¹ ». Une forme-mémoire doit au moins « dupliquer des traits dominants de cette forme² » pour constituer une « matrice de toutes les formes³ ». Elle est à la fois « mémorisante » et « mémorisée⁴ ». Roubaud identifie deux types de formes-mémoires : celle interne (la sextine), forme explicite, et celle externe (le sonnet), forme implicite. La sextine est considérée comme une forme interne car sa forme est « pratiquement immobile » lorsqu'elle est fixée par Dante et Pétrarque. De la même manière, le « vers libre standard » est considéré comme une « forme-mémoire de l'alexandrin⁵ », mais « bien pauvre⁶ ».

Lorsqu'une forme évolue, elle détruit par complexification et différenciation la forme-matrice dont elle est issue. En effet, le mouvement des formes – à l'instar du virus de la grippe⁷ – manifeste deux types de changement : « par complexification croissante sur de mêmes bases ; par destruction et recomposition sur des bases plus ou moins nouvelles⁸ ». Comme dans la présentation d'une théorie du changement, le sens de la mémoire est inversé et orienté vers sa capacité à engendrer de futures formes, constituant elles-mêmes la mémoire de celle qu'elles déterminent. Ainsi, la *canso* meurt en raison de sa trop grande complexité, de « l'allongement des formules, qui tend à un *encombrement du poème*, en nombre de vers et de rimes⁹ ». La sextine d'Arnaut Daniel est le résultat de son exploration. « Lieu crucial de cette destruction de forme¹⁰ », elle constitue en effet le point d'aboutissement de la complexification de la poésie du *trobar* en un poème unique. Manifestant son « change », elle mémorise « l'essence de la *canso* du point de vue formel¹¹ ». Elle constitue une « forme explicite » puisqu'on peut en donner une formule. Lorsqu'elle apparaît, elle se situe « dans la forme-*canso*¹² », constitue une « *canso* exceptionnelle¹³ ». En l'isolant comme « forme autonome », Dante et Pétrarque marquent la destruction de la *canso* par la *sestina* « en la situant dans un passé formel¹⁴ », dans le même temps qu'elle en est la forme-mémoire. Il y a donc un double mouvement de mise en mémoire et de changement formel, de « mémorisation des changements » – un état de poésie

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 341.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 300. Rem. 3258.

³ *Ibid.* p. 376. Rem. 4198.

⁴ *Ibid.* p. 300. Rem. 3259.

⁵ *Ibid.* p. 189. Rem. 1964.

⁶ *Ibid.* p. 388. Rem. 4361.

⁷ Rédiger ces lignes en pleine pandémie laisse apprécier la pleine pertinence de cette analyse.

⁸ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 69.

⁹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 339.

¹⁰ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 70.

¹¹ *Ibid.*

¹² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 301. Rem. 3265.

¹³ *Ibid.* Rem. 3266.

¹⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 70.

dépendant de changements cumulés¹.

Le sonnet de Pétrarque manifeste quant à lui un « *maintien* des caractéristiques de la forme » en même temps qu'un « *changement de forme* » montrant « l'histoire du formel² ». Il « a émergé sur les ruines de la forme héritée des troubadours (avant même, d'ailleurs, qu'elle disparaisse), la *canzone*³ » et « marque l'établissement final du sonnet comme forme, et comme forme-mémoire de la *canzo*⁴ ». Il est en revanche considéré comme une forme implicite, c'est-à-dire que ses propriétés formelles ne sont pas définies préalablement à sa composition, contrairement à une forme explicite comme la sextine dont les axiomes sont fixes. Les formes « implicites » relèvent du type de changement du « métabolisme », en tant qu'objets complexes « automultiplicatifs ». C'est ainsi que l'on peut comprendre l'affirmation souvent réitérée par Roubaud que « tout sonnet est un sonnet de Pétrarque » : « il n'y a pas de traits constants du sonnet⁵ », mais sa capacité automultiplicatrice permettrait de générer d'autres « versions de la forme ». À partir de cet axiome, la multiplicité des sonnets tendrait vers « la définition exploratoire d'un "sonnet abstrait virtuel"⁶ », forme-mémoire et ombre de tout sonnet. Est-ce à dire qu'il y aurait un nombre potentiellement infini de versions de la forme ? Roubaud a cherché à établir la liste des changements potentiel de la forme en commençant par le champ des rimes, notamment dans *Quasi-cristaux*. Un tel modèle suggère la possibilité, paradoxale mais bien présente dans sa pensée, d'une mémoire de ce qui n'est encore que potentiel, d'une sorte de mémoire par anticipation, d'une forme poétique conçue précisément comme matrice de potentialité.

Cette permanence du changement dans la forme, à la fois mémoire de ce qu'elle détruit et matrice de renouvellement, permet de penser la variation formelle à partir d'un « abstrait virtuel ». Il ne s'agit cependant pas d'une matrice qui serait constituée de traits constants, qui se réduirait donc à un « noyau dur » de traits – mais bien d'une « forme engendrante » reposant sur la combinatoire de différents paramètres formels mouvants.

¹ *Ibid.* p. 88.

² J. ROUBAUD, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », J.-P. FAYE et J. ROUBAUD (dir.), *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975, vol.1, p. 77.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 165. Rem. 1707.

⁵ *Ibid.* p. 24. Rem. 218.

⁶ *Ibid.* p. 164-165. Rem. 1706.

1.2. « UN POÈME BOUGE AVEC LE TEMPS » : MOUVANCE ET VARIATION

En considérant la poésie comme « mémoire de la langue », Roubaud observe le « bougé du texte¹ » en même temps que sa persistance mémorielle. Ce mouvement dual de change de forme et de mémorisation d'un « état de poésie » se produit extérieurement dans l'histoire des formes, par leur devenir dans la tradition. Toutefois, il s'observe aussi à l'intérieur de la mémoire de l'auditeur-lecteur. Cette prise en compte de la réception du poème permet de réintroduire la question du sujet, éludée dans les développements précédents, au profit d'un regard sur la capacité automultiplicatrice de la forme.

Ce double point de vue se déduit de son regard sur le devenir du vers et de sa situation contemporaine. Autrement dit, comment lutter contre l'effacement de la poésie, tant dans le champ littéraire que « dans la tête » des lecteurs ? On passerait de la forme dans l'histoire au devenir de l'objet-poème² dans la mémoire. Le dénominateur commun se situe autour de l'existence d'un objet de pensée, un « abstrait virtuel » permettant d'observer sa variation inscrite dans le temps – préoccupation également présente lorsque le poète contemple les formes changeantes des nuages dans le ciel. Pour en rendre compte, le poète a élaboré un modèle du poème comme « objet artistique de langue à quatre dimensions : il doit être composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une oreille, et pour une vision intérieure³ », tant liée à sa pratique de lecteur que de « compositeur » de poèmes. Cette « hypothèse de la poésie » formulée pour la première fois dans *Poésie, etcetera : ménage* sera approfondie au fil de ses travaux théoriques⁴ notamment dans *Poétique. Remarques*. Le poème constituerait un objet multidimensionnel existant en une « quadruple forme⁵ », composée de deux couples formels, l'un externe et l'autre interne. L'on ne saurait par conséquent dissocier l'existence écrite du poème dans la page de son existence orale et mentale. Il s'agit d'envisager l'existence mouvante du poème au sein de ces quatre états pour circonscrire la part visuelle et spatiale, trace d'une opération intérieure mémorielle. Le « quatuor de formes » caractériserait une modalité particulière de l'objet-poème dans sa capacité de passation mémorielle.

¹ Voir J.-M. ADAM, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018, p. 11.

² Nous préférons cette expression au simple terme de poème. Il nous permet en effet de désigner ce « noyau » invariant, abstrait et insaisissable et de montrer que le poème est en réalité constitué de la somme de ses états externes et surtout de ses états internes à la mémoire de chaque auditeur-lecteur. Il manifeste l'opposition à l'idée de « texte » comme produit achevé.

³ J. ROUBAUD, « Obstination de la poésie », *op. cit.*

⁴ J. ROUBAUD, « Poetry and Orality », dans C. DWORKIN et M. PERLOFF, *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, University Press of Chicago, 2009, p. 16-25 ; J. ROUBAUD, « Poésie et oralité », *op. cit.*

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 361. Rem. 4002.

Il convient de saisir les enjeux de ce modèle formel pour comprendre la mobilité essentielle du poème roubaldien. Celui-ci est profondément enté sur une pensée médiévale de la textualité. Dans l'introduction de *Jacques Roubaud médiéviste*, Nathalie Koble et Mireille Séguy montrent l'intérêt de Roubaud pour le concept de « mouvance », permettant de penser des œuvres « comme un laboratoire de formes en devenir dont les traditions littéraires enregistrent les métamorphoses dans la durée¹ ». « Phénomène majeur de la culture médiévale² », cette notion est définie par le médiéviste admiré des oulipiens Paul Zumthor comme « le caractère de l'œuvre qui, comme telle avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et des remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale³ ». En insistant sur l'oralité constitutive de la production poétique médiévale et la labilité qui lui est inhérente, le médiéviste montre que la textualité, loin de se limiter au strict domaine de l'écrit, « oscille et se modifie sans cesse sous la pression conjuguée de la tradition, de la profération individuelle et de la migration du discours⁴ ». Selon Patrick Moran, décrivant ce modèle de textualité, l'unité complexe de l'œuvre « s'étoile en une multitude de traces qui fixent et matérialisent un objet fondamentalement mouvant⁵ ».

Si Zumthor utilisait cette notion avant tout pour penser l'œuvre médiévale, elle nous est utile pour penser le poème comme « “trace” de l'œuvre : trace orale, fuyante, déformable⁶ ». Ce phénomène est autant externe, dans le rapport à la tradition, qu'interne à l'œuvre en s'incarnant dans la mobilité du poème. Laisant de côté la pensée de l'œuvre en mouvement qui fera l'objet de notre deuxième partie, nous souhaitons envisager à partir de cette notion la variabilité du poème au sein de ses quatre états, jusqu'à le penser comme « variante perpétuelle » de lui-même, relativisant la notion de texte comme « [unité] qui se définit par son *autonomie* et par sa *clôture*⁷ ». Dans la perspective que nous adoptons, le poème constitue un objet mouvant et fluide qui s'actualise en de multiples traces, orales comme écrites. La mouvance offre un modèle pour penser l'articulation du poème entre l'oral et le visuel⁸, entre

¹ N. KOBLE et M. SEGUY, « Introduction. Trésor, trace, trouvaille : Jacques Roubaud dans la mémoire du Moyen Âge », *op. cit.*, p. 7.

² P. ZUMTHOR, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 9.

³ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 507.

⁴ P. MORAN, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », C. LE CORNEC ROCHELOIS, A. ROCHEBOUET et A. SALAMON (dir.), *Le texte médiéval de la variante à la recréation*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2012, p. 14.

⁵ *Ibid.* p. 16.

⁶ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 73.

⁷ O. DUCROT et T. TODOROV, « Texte », *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 375.

⁸ P. ZUMTHOR, *La Lettre et la Voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 160-161.

formes externes et formes internes à la mémoire de l'auditeur-lecteur. Elle permet de mieux saisir l'originalité de la conception de Roubaud, lorsqu'il insiste sur la réception intérieure du poème et sur la prédominance des formes internes, dans leur composante mémorielle. Notre hypothèse est que la mouvance s'actualise dans la pensée de la forme pour observer la manière dont le poème, matériau disponible et malléable, est façonné par les jeux de variations, de reprise et la durée dans laquelle il s'inscrit.

1.2.1. Œil-oreille : les formes externes comme « partition »

Sur le modèle de la *canso* des troubadours, qui entrelaçait mots et sons, écriture et musique¹ à travers l'*entrebescar* rythmique, Roubaud pose l'idée que la poésie est destinée à un « œil-oreille² » – supposant que l'on se place du point de vue de la réception du poème par le lecteur ou auditeur. Plus précisément, c'est à partir du XIV^e siècle, lorsque « se rompt le lien de la poésie à la musique », que la poésie devient « écrite-orale³ », ou plutôt apparaît « sous la forme orale-écrite⁴ ». Cette « bivalence » de la poésie est désignée du point de vue du compositeur comme un « écrit-parole » :

91. La poésie qui est écrit-parole (toujours) (pour un œil-oreille, presque toujours) est celle qui peut entrer et sortir de l'homme. La mémoire fixée en langue, en écrit est, sauf par la poésie, une mémoire immobilisée.

92. La naissance de la poésie, comme activité autonome, est ce « moment » : celui où elle devient écrit-parole⁵.

Il affirme la poésie comme « activité autonome » ; cette autonomie est précisément liée à sa double existence comme « écrit-parole » et fonde sa composante mnésique. Avec la chute du grand chant courtois, la poésie devient une activité distincte de la musique⁶ et devient « œil-oreille⁷ ». La théorie du quatuor de formes est la déduction de la chute du *trobar* qui défait l'entrelacement entre poésie et musique et dont découle la « nouvelle forme double » de la

¹ J. ROUBAUD, « Poésie et oralité », *op. cit.*, p. 307.

² J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 126 ; J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 110. Rem. 1182 (« Hypothèse quatorze de la poésie »).

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 110. Rem. 1186-1187.

⁴ *Ibid.* p. 111. Rem. 1203-1204, « Hypothèse quatorze seconde ».

⁵ *Ibid.* p. 13-14.

⁶ Cette séparation « absolue et réfléchie » se produit avec Eustache Deschamps qui affirme que « tout revient à écriture », mais Roubaud en discerne les signes précurseurs avec Adam de la Halle chez qui « l'équilibre commence à se rompre », estimant qu'« on peut le regretter ». Voir J. ROUBAUD, *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1998, p. 18. Dans J. ROUBAUD, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *Poésie*, n° 10, 1979, p. 118. Roubaud y cite *L'Art de dictier* d'Eustache Deschamps qui oppose la musique naturelle à « une musique de bouche proférant paroles métrifiées... ». Cette citation est reprise dans J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 120. Ce poème pose précisément la question de son existence orale et du rapport à la musique à travers le rythme et la répétition.

⁷ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 15. Rem. 106.

poésie¹.

La poésie comporte une double manifestation extérieure : « elle est sur la page et elle est dans la voix² ». Elle peut « privilégier l'une ou l'autre forme (écrite/orale) » et « circuler » réciproquement de l'une à l'autre³. Leur rapport conflictuel fonde la composante rythmique de la poésie. Les deux formes externes d'un poème, écrite et orale, sont toutes deux considérées comme étant immobiles : leur couple constitue la partition⁴. Le poème écrit offre une indication, une « notation » en vue d'une « exécution⁵ ». Selon Frédéric Marteau, « grâce à son inscription graphique, grâce à son dessin, [...] le poème *en tant qu'il est écrit*, donc, garde en puissance une capacité musicale⁶ ». Le terme de partition insiste sur cette dimension écrite du poème, en tant qu'il se donne à voir *en partage* au lecteur. En outre, en tant que « partition », les formes externes allient de manière indissoluble la double « dimension matérielle des signes qui est à la fois graphique et sonore⁷ ». La notion comporte deux caractéristiques : elle « représente sous une forme visuelle, spatiale, et donc instantanée, un événement sonore qui se déroule dans la durée », renouant avec l'opposition du discret des éléments graphiques par rapport au continu de la chaîne sonore. Ces éléments graphiques prennent en charge « la dimension temporelle, la projection du temps sur l'axe horizontal » pour « préciser la durée des événements par un espacement proportionnel⁸ ». La partition formalise par abstraction « pour représenter un événement sonore sous forme graphique⁹ ». D'autre part, comme consignation d'une composition, elle suppose une interprétation de la notation musicale. Ces deux idées, celle de la représentation visuelle, spatiale (simultanée) de la durée d'une composition orale et celle de la « dimension de l'interprétation¹⁰ » se retrouveront dans la pensée théorique de Roubaud.

La référence au *Coup de dés* de Mallarmé est ici centrale. Dans « l'Observation » accompagnant l'édition *Cosmopolis* (1897), celui-ci pointait l'influence de la « Musique entendue au concert », dont il reprendrait « plusieurs moyens [lui] ayant semblé appartenir aux

¹ J.-F. PUFF, « Introduction : que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? », *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 28.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 110. Rem. 1191.

³ *Ibid.* p. 111. Rem. 1193-1194.

⁴ *Ibid.* p. 307. Rem. 3345.

⁵ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 128.

⁶ F. MARTEAU, « Le Poème en partage, ou la partition poétique (M. Roche, A.-M. Albiach, C. Royet-Journoud) », *L'Esprit Créateur*, n° 2, 2009, vol. 49, p. 48, En ligne : <https://www.jstor.org/stable/26289618>.

⁷ M. MURAT, « Entre l'œil et l'oreille », dans A. RODRIGUEZ, *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne, 2020.

⁸ A. LANG, « Partitions | Scores : musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels », *Revue française d'études américaines*, n° 153, 2018, p. 8.

⁹ *Ibid.* p. 9.

¹⁰ *Ibid.* p. 10.

Lettres¹ ». L'importance conférée aux blancs qui « frappent d'abord » provoque un « espacement de la lecture² ». La « mobilité de l'écrit » favorise un style de l'ellipse et une « vision simultanée de la page³ ». Les jeux de casse, de grasse et d'italique ainsi que les choix typographiques⁴ offriraient des indications prosodiques. La question de la part musicale du *Coup de dés* est délicate et a été mise en débat depuis les années 1920⁵. Dans sa célèbre « Lettre au Directeur des Marges » en 1920, Paul Valéry contestait fermement cette tentative d'oralisation de « diseurs professionnels » qui « surchargent, débauchent les intentions, altèrent les harmonies d'un texte ». La lecture par Mallarmé du *Coup de dés* à Valéry⁶ a comporté un caractère fondateur. Mallarmé avait oralisé son poème « à voix basse, égale, sans le moindre “effet”, presque à soi-même...⁷ ». Valéry décrit cette expérience de diction blanche comme le préambule de la découverte du « dispositif » perçu comme « la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace⁸... ». Le poème spatialisé rend sensible une expérience du temps, coextensif d'une expression orale de la pensée rendue visible⁹.

La métaphore de la partition suppose une « dimension polyphonique » de l'écriture,

¹ S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 407.

² *Ibid.* p. 405.

³ *Ibid.* p. 406.

⁴ La présentation du manuscrit et des épreuves dans l'édition de Françoise Morel révèle cette attention portée par Mallarmé aux ressources spécifiques de la typographie à l'orchestration visuelle des grandes capitales, capitales, italiques et bas de casse, S. MALLARME, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, la Table Ronde, 2007.

⁵ Le groupe de théâtre « Art et Action », dirigé par Edouard-Autant et Louise Lara, avait proposé une mise en voix du *Coup de dés* au théâtre, le considérant comme « un poème polyphonique » ou un « poème orchestral ». Cité par T. ROGER, « Mise en page et mise en voix : le cas de Mallarmé », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 63.

⁶ P. VALÉRY, « Le coup de dés », *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2009, p. 264-270.

⁷ *Ibid.* p. 264.

⁸ *Ibid.* p. 265.

⁹ S'appuyant sur les arguments de Valéry, et assumant de se positionner à rebours des indications de l'Observation de l'édition *Cosmopolis*, Laurent Jenny a relancé le débat critique en affirmant que le poème spatialisé « interdit l'oralisation ». En effet, « la véritable forme du théâtre, comme du concert » demeurerait aux yeux de Mallarmé une « ‘mise en scène spirituelle’ », L. JENNY, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 66-67. A l'opposé, Michel Murat a défendu la « dimension musicale et scénique du poème typographique », jugeant insuffisant le déplacement de l'esthétique du vers « du “musical” au “visuel” », Mallarmé insistant sur « l'exigence pour le vers de “l'épreuve orale” », M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2005, p. 86-87. L'espace visuel de la double-page ouvrirait à un espace sonore extérieur et non seulement à une « oreille intérieure ». Ainsi, le poème se produit « à l'ouïe en même temps qu'à la vue, comme un orage avec foudre et tonnerre », *Ibid.* p. 109. Cette position a suscité de vifs débats, dont témoignent respectivement la recension proposée par Jean-François Puff (J.-F. PUFF, « Musicalité du *Coup de dés* », *Hyperion*, n° 3, 2015, vol. 9, p. 161-174.) et la réponse qui lui a été apportée (N. WANLIN, « Pour revenir sur la « musicalité » du Coup de dés et le récent livre de M. Murat. », *Acta Fabula*, n° 5, 31 août 2005, vol. 6, En ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document974.php>.)

voire « l'idée d'une pluralité de composantes, linguistique ou plus largement sémiotique¹ ». Il y aurait une « "logique du pli", qui se traduirait par la possibilité du dépli du poème sur une scène aussi bien que par celle de son repli dans l'espace mental, intérieur² ». En déployant le vers dans l'espace de la double page, Mallarmé aurait « accru l'importance des schèmes visuels³ » tout en autorisant à les penser comme des indications intonatives.

Partition et performance

Sous la plume de Roubaud, le terme de « partition » connaît des acceptions diverses aux connotations variées. On peut en identifier deux types d'emploi que nous aborderons successivement : le premier pour désigner la transcription écrite de poèmes composés oralement, le second pour évoquer les deux états externes de l'objet-poème (écrit et oral).

L'utilisation de ce terme vient probablement de l'attrait marqué du poète pour la poésie américaine, des poésies dites « primitives » mises en valeur par Rothenberg à la *new american poetry*, notamment celle du *Black Mountain College*. Abigail Lang a relevé l'émergence de la conception du poème comme partition dans les années 1950-1960 autour de l'expression *poem as score*⁴, concomitamment à l'annonce par Charles Olson du *projective verse*, « indexé sur le souffle du poète ». On trouve notamment cette formule dans la préface de l'anthologie *Technicians of the Sacred* (1968) de Jerome Rothenberg qui, nous y reviendrons, a joué un rôle prépondérant aux yeux de Roubaud tant sur le « tournant oral » de ses réflexions sur les possibles du vers que sur la pensée de l'anthologie. L'expression est reprise par Robert Creeley dont Roubaud mentionne également l'influence quant à la lecture de poésie et à la conception d'une oralité créative⁵.

Dans la notice de présentation de *Vingt poètes américains*, les textes composés par David Antin depuis *Talking* (1972) sont qualifiés de « textes à la façon de partitions » puisqu'il s'agit d'un « parcours oral désigné comme acte de parole⁶ ». La partition constituerait la « transcription » d'un poème existant préalablement oralement et voué à circuler dans la voix.

¹ I. CHOL, « Linguistique textuelle et poésie plastique : quelques enjeux épistémologiques et méthodologiques », *SHS Web of Conferences*, 2012, vol. 1, p. 1073, En ligne : https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2012/01/shsconf_cmlf12_000045/shsconf_cmlf12_000045.html.

² J.-F. PUFF, « Introduction : que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? », *op. cit.*, p. 18.

³ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 162.

⁴ A. LANG, « Partitions | Scores : musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels », *op. cit.*, p. 3-4.

⁵ M. COQUELLE-ROËHM, D. MONCOND'HUY, et M. RUEFF, « Table ronde avec Jacques Roubaud, dans le cadre de la journée "Roubaud et l'anthologie" », *UPTV*, 22 novembre 2018, En ligne : <https://uptv.univ-poitiers.fr/program/table-ronde-avec-jacques-roubaud/video/49099/table-ronde-avec-jacques-roubaud/index.html> consulté le 18 mai 2022.

⁶ J. ROUBAUD et M. DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, Paris, Gallimard, 1980, p. 29.

Dans l'introduction de *Partition rouge*, Roubaud et Delay rapprochent la dimension orale de la pratique poétique indienne de la performance. Ils considèrent que

l'écriture poétique du dire est alors une partition. Il faut essayer dans la mesure du possible, de transcrire les intonations, les silences, distinguer ce qui est crié de ce qui est chuchoté, ce qui est lent de ce qui est rapide et, par-dessus tout, conserver la magie de la répétition ainsi que les syllabes non-signifiantes qu'ethnologues et linguistes allègrement supprimaient de leurs études¹.

En désignant le poème écrit comme « l'écriture poétique du dire », les auteurs insistent sur l'oralité primitive de ces poèmes. Les mots sont associés à des dessins ou des pictogrammes voués à être rejoués par la voix² selon un rituel communautaire. Ainsi, « les mots vont ensemble avec des images, gravées en rouge sur du bois. Des mots-images qui se chantent³ ». On trouve même la partition d'un chant de guerre Coyote intitulé « Skiriki⁴ ». Dans le « Poème sur un loup ou peut-être deux loups⁵ », une onomatopée « yoweeeeeee » dessine un -s inversé sur la page, contournant deux tercets. La réalisation graphique pourrait suggérer que cette onomatopée accompagne la vocalisation du poème selon deux voix différentes, pour distinguer la vocalisation du cri et la profération de deux tercets. L'écrit offrirait une figuration mimétique du cri du loup mentionné dans le titre du poème et de son itinéraire entre les collines, « en courant ». La réalisation graphique accomplit dans la page ce qui serait rendu par des gestes, des mimiques, peut-être des danses – sans pour autant s'y réduire. La « partition » met en relief l'hétérogénéité sémiotique de l'espace graphique – faisant se rencontrer disposition du poème, graphismes, pictogrammes et autres éléments iconiques.

Partition rouge constitue la translation d'un matériau essentiellement oral. Porter la poésie par la voix constituerait une manière de lutter contre sa disparition. Tout acte de mémoire étant lié à une élocution, le poème écrit devient le support d'une passation mémorielle⁶. Il passe ici par un recours au rituel⁷ qui vise à rendre le passé présent :

¹ F. DELAY et J. ROUBAUD, *Partition rouge : poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 9.

² Cette circulation de l'oral à l'espace du livre pour en revenir à l'oral recèle en réalité un trompe-l'œil : en s'appuyant notamment sur *Shaking the Pumpkin*, anthologie assemblée par Rothenberg, Delay et Roubaud proposent une anthologie « au second degré ». Ce travail renvoie à la question de l'emprunt et du remploi qui fonde la mouvance de l'œuvre comme acte de tradition multiforme. Voir *infra*, chapitre 5.

³ R. BELLOUR, « Jacques Roubaud en six stations (*Le Magazine Littéraire*, n° 264, avril 1989) », dans J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 2009, p. 388.

⁴ F. DELAY et J. ROUBAUD, *Partition rouge*, *op. cit.*, p. 136.

⁵ *Ibid.* p. 152.

⁶ Sur ce point, voir *infra*, chapitre 5.

⁷ Joséane Beaulieu-April a mis en relief la dimension rituelle des lectures poétiques. Elles constituent une communauté éphémère formant une sorte d'une intelligence collective. La qualité d'écoute et de participation du public, ici et maintenant, conditionne le genre de communauté qui se crée et la réception que celle-ci peut avoir

Nous proposons donc à nos petits-enfants quelques rituels qui ne sont pas les leurs. Cela nous paraît nécessaire car la poésie est en voie de disparition, comme les Indiens. Il nous paraît urgent de tenter de guérir un certain nombre de maladies que favorise son absence¹.

Comme le note Raymond Bellour, « ces textes de tradition orale sont anciens, mais ils cherchent aussi à se transmettre et à se transformer pour survivre, comme les Indiens eux-mêmes² ». L'anthologie renoue avec cette dimension thérapeutique voire shamanique du chant du conte ou du poème oral. La prise en compte de la composante écrite-orale de la poésie se conjugue à la volonté d'en assurer la survie par la profération et le rituel, comportant une visée thérapeutique.

Cependant, telle que Roubaud la désigne, la partition ne renvoie pas seulement à la forme écrite – comme indication en vue d'une profération – mais aussi à la forme orale. Il peut y avoir plusieurs « exécutions possibles », dans la forme orale comme dans la forme écrite. La circulation entre la forme orale et celle écrite offre un espace de négociation non-figé. Bien qu'une de ces formes puisse « être vide, ou obscure, ou opaque³ », la poésie est toujours conçue *a minima* comme un double. Toutefois, le poète refuse la réduction de la poésie à une ou deux dimensions :

Croire qu'un poème d'être sur la page, ne peut avoir que deux dimensions, c'est bien triste. Croire qu'un poème d'être mis par 'performance' dans l'espace sonore (aidé ou non d'accessoires acoustiques, électroniques...) acquiert les dimensions qui lui manqueraient d'être sur la page, c'est encore plus triste. Ou bien il s'agit de mauvais poèmes, ou bien il s'agit d'un accès de cécité, et symétriquement d'une surdité⁴.

Restreint à ses formes externes, « proposé par la voix tout autant que [...] par la page », un poème ne serait « qu'une ligne, qu'une surface (au mieux un objet en trois dimensions⁵ ». Ainsi, « ne parler que de poésie écrite ou de poésie orale, c'est oublier qu'on ne vise par là qu'une forme externe, un état de la langue⁶ ».

Roubaud s'inscrit en faux contre les tenants de la poésie sonore qui recourent au terme de partition pour montrer la subordination de la forme écrite à celle orale et performancielle. Dans les années 1950, selon une démarche avant-gardiste, Bernard Heidsieck décide de rompre

du poème oralisé. J. BEAULIEU-APRIL, « Gestes et voix : le rituel de l'événement de poésie », J. CABOT (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 69-76. Voir aussi J. CABOT, « Poésie oralisée », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 9 septembre 2019, En ligne : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/poesie-oralisee/> consulté le 27 octobre 2021.

¹ F. DELAY et J. ROUBAUD, *Partition rouge*, op. cit., p. 12.

² R. BELLOUR, « Jacques Roubaud en six stations (*Le Magazine Littéraire*, n° 264, avril 1989) », op. cit., p. 388.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 111. Rem. 1202.

⁴ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 127-128.

⁵ *Ibid.* p. 128.

⁶ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 111. Rem. 1205.

avec la poésie écrite et d'« arracher le poème à la page » afin de le réaliser sur scène dans l'ici et le maintenant de la performance. Il élabore un nouveau support d'écriture vocale à travers le recours au magnétophone et au microphone. Les « Poèmes-Partitions » (1955-1965) étaient composés pour être dits en direct face au public¹. Le terme de permet de mettre l'accent sur la « vocation sonore² » de l'écrit, ses espaces fournissant des indications rythmiques et prosodiques. Bernard Heidsieck vise en effet une « véritable transmission publique du texte » associant « l'aspect physique » de la « Lecture / Performance³ » et sa dimension visuelle. L'espace du texte-partition devient le « médiateur de relations entre l'élément verbal, la transposition vocale, les inserts bruitistes et les manipulations technologiques⁴ ». La « partition » ne désigne pas le poème mais la « disposition typographique particulière » qui fournit un ensemble d'indications concernant un texte enregistré sur une bande magnétique, diffusé en parallèle de la lecture *live* – en vue de l'exécution publique de l'œuvre sonore⁵. L'espace du texte indique un certain type de profération, qui peut être complété par le recours au *medium* technologique.

Le terme se retrouve sous la plume de Michèle Métail. Concomitamment de sa participation aux travaux de l'Oulipo qui a duré de 1975 à 1998, elle a participé au courant de la poésie sonore après sa rencontre avec Henri Chopin, Pierre Garnier, François Dufrêne et Bernard Heidsieck à l'occasion de *Hors textes*, « exposition de poésie visuelle et de partitions » s'inscrivant dans le cadre du festival « Musique dans la rue » à Aix-en-Provence. En parallèle du « poème infini » des *Compléments du nom* commencé en 1972, Michèle Métail a fait de ses textes des « Publications orales », en désignant par cette expression les lectures publiques⁶. À rebours d'une lecture expressive, les paramètres du son déterminent ainsi la réalisation orale du poème – part fondamentale du processus créatif. La poétesse explore les interactions réciproques entre « le langage, la notation musicale, les arts sonores et visuels⁷ ». Chaque texte dit est le lieu d'un « travail sonore approfondi : timbre de la voix, mètre, rapport au souffle,

¹ B. HEIDSIECK, *Poèmes-partitions, 1955-1965*, Limoges, Al Dante, 2009.

² Cité dans J.-P. BOBILLOT, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, J. M. Place, 1996, p. 37.

³ B. HEIDSIECK, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 309-314.

⁴ G. FONTANA, « La poésie action de Bernard Heidsieck. Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique », *Inter : art actuel*, n° 120, 2015, p. 91.

⁵ J.-P. BOBILLOT, « Poésie sonore & médiopoétique », *French Forum*, n° 1, 2012, vol. 37, p. 19-34, En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/488711>.

⁶ M. METAIL, « L'infini moins quarante annuités. *Compléments de noms 1972-2012* », *Le Cahier du Refuge*, n° 214, 2012, p. 7.

⁷ A.-C. ROYERE, « Contiguïté polymorphe des arts : la carte et la partition dans les œuvres croisées de Michèle Métail et Louis Roquin », A.-C. ROYERE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Al Dante / Etudes », 2019, p. 195.

intensité, intonations¹ ». Il s’agit de créer une expérience totale associant la dimension visuelle et matérielle du poème, la phonation et les conditions de restitution publique dans l’espace-temps de la performance.

Dans l’*Ode à la ligne 29*, les tenants de la « post-poésie » et du « goût contemporain », affublés de l’onomatopée éloquente de « vroom-vroom », font l’objet d’une attaque en règle :

Disciple des hayd’sick des blaineu des métaill
 J’admire vos efforts physiques, je ne raill’
 Ni vos gueulantes ni vos cris ni vos mimiques
 Ni l’attirail de bé quille zélectroniques
 Micro zou ho-parleur en cent dispositions
 Qui semble indispensable à vos prestations²

Méfiant envers les lectures « *audience oriented*³ » des *big readings* à l’américaine, Roubaud refuserait aux « performeurs » le nom de « pwèt » - la synérèse étant significative de la vacuité qu’il prête à de telles expériences sonores, les reléguant au domaine musical⁴. Cette « harangue » dénonce le recours à des artifices techniques qui contribueraient à l’effacement progressif de la poésie. La performance tendrait à produire une « dilution tranquille de la poésie⁵ », liée également à l’affaiblissement de la conscience formelle que ses lecteurs en ont. Alors que la poésie ancienne était autant orale qu’aurale⁶, permettant sa passation mémorielle, le poète déplore que « le monde souffre d’une extinction de la voix intérieure de poésie ». Celle-ci est considérée comme un « effet pervers de la (par ailleurs excellente) coutume de la lecture publique » qui dispenserait le lecteur « de voir-écouter pour soi⁷ ». Le poète radicalise cette position en affirmant qu’« on ne peut pas réduire un poème à sa forme externe. Tant qu’un poème n’entre pas dans une tête, il n’existe pas⁸ ». Il cherche dès lors à montrer que l’appréhension sensible du poème par la réalisation graphique dans la page ou par la voix vise avant tout à être rejouée intérieurement.

1.2.2. Formes internes et passation mémorielle : un « effecteur de mémoire » ?

Roubaud envisage le mode de réception spécifique du poème dans la mémoire de

¹ V. ANGER, « Michèle Métail et Louis Roquin : poésie et musique ou la question des frontières », A.-C. ROYERE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Al Dante / Etudes », 2019, p. 226.

² J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 20.

³ J. ROUBAUD, *Dors ; (précédé de) Dire la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1981, p. 13.

⁴ A. LANG, « Oulipo et oralité », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 16, 2012, p. 51, En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01417790>.

⁵ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 13.

⁶ « Hypothèse seize de la poésie : La poésie apparaît sous la forme aurale-éQrite (je désigne par « éQrit » l’effet interne de la trace) », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 112. Rem. 1210.

⁷ J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de Londres’*, op. cit., p. 1325.

⁸ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 308. Rem. 3349.

l'auditeur-lecteur. Cette position dépasse le clivage entre poésie écrite et poésie orale en mettant l'accent sur le déploiement du poème dans la mémoire du lecteur, permettant de lutter contre son effacement. Marquant une opposition entre « intérieur et extérieur », qui est selon lui « beaucoup plus radicale que dans d'autres activités langagières¹ », il insiste sur le couple formel interne². Il faudrait « séparer la page superficielle de la forme-poésie écrite de la page interne de la forme-poésie dans la mémoire³ », cette dernière constituant la forme écrite. Sorte de photographie mentale, elle constitue « l'image visuelle intérieure, mémorielle, de la page de poésie⁴ ». De même, il identifie une « composante aurale, interne⁵ » qui se joue dans l'« espace sonore intime⁶ » de la mémoire du lecteur-auditeur. Cette notion d'« auralité » permet de désigner « la forme-mémoire interne liée au sens de l'ouïe⁷ ». La poésie comptée-rimée permettrait de maintenir l'entrelacement de ces quatre états, le rythme et le nombre favorisant la permanence de la voix intérieure et la mise en mouvement des images-mémoire. Ainsi, la poésie vit par « l'entrelacement du nombre et de la mémoire par la combinatoire rythmique. Il est fort, ne se défait pas⁸ ».

Contrairement aux formes externes, celles internes sont toujours réalisées. Seule la mémoire permet la mise en mouvement du poème « au-delà de la notation, au-delà de l'exécution⁹ ». Le poème ne peut être réduit à sa forme externe écrite qui est « oisive », c'est-à-dire figée, immobilisée dans la page :

Ce n'est qu'en entrant dans la mémoire intérieure de qui le reçoit et fait sien qu'il accède à un nombre de dimensions respectable, qu'il devient vraiment un poème, et plus une partition, une simple exécution de partition. [...] Sans la mémoire intérieure, sans la mémoire de poésie, la page est immobile et la voix éphémère¹⁰.

La réception intérieure du poème garantit le déploiement de l'ensemble de ses dimensions et son mouvement dans la mémoire intérieure : « elles sont toujours en mouvement dans les mémoires : mouvement d'images¹¹, de pensées. La forme externe écrite est oisive, pas

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 112. Rem. 1212-1213.

² « Les deux formes internes d'un poème : forme écrite (écrit : terme inventé pour les besoins de la cause orale homonyme d'écrit – c'est exprès) ; forme aurale (aural : dans le même rapport d'homonymie sonore avec oral qu'écrit avec écrit). Internes à quoi ? à celui qui reçoit la poésie. La définition d'un poème par un quatuor de formes inclut le lecteur », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 307. Rem. 3346.

³ *Ibid.* p. 287. Rem. 3111.

⁴ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 126.

⁵ *Ibid.* p. 127.

⁶ M. MURAT, « Entre l'œil et l'oreille », *op. cit.*

⁷ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 94. Rem. 985.

⁸ *Ibid.* p. 12. Rem. 69.

⁹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 128.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ L'opposition entre « oisiveté » des formes externes et la mobilité des formes internes renvoie à celle entre images et picton tirée de Wittgenstein. Voir *infra*.

la page mentale intérieure qu'est la forme écrite¹ ». Alors que les formes externes sont « interpersonnelles » et communicables à autrui, celles internes sont idiosyncrasiques et incommunicables d'un lecteur-auditeur à l'autre : « il existe nécessairement une distance énorme entre les effets-mémoire de la poésie, d'une mémoire intérieure à une autre² ». Il en résulte que la poésie n'est « pas strictement publique » et ne peut être réduite à ses manifestations extérieures, qu'il s'agisse du « texte dans le livre » ou de la « performance de voix, de gestes...³ ». Elle renvoie à une expérience interne privée : « dans le “sens” de ce que dit un poème, il y a nécessairement une part prépondérante de privé intransmissible⁴ ». Sa signification découlerait de son *usage* dans la mémoire du lecteur-auditeur⁵, lié à des actes de pensées incommunicables⁶.

Les formes internes intègrent la réception par le lecteur, à partir d'une conception du vers comme « effecteur de mémoire⁷ ». Cette expression, empruntée à Merleau-Ponty, revient fréquemment sous la plume de Roubaud pour désigner la capacité du poème à faire se lever en nous des images-mémoire et les émotions qui leur sont attachées⁸. L'effet de la poésie dans la mémoire est comparé à une « explosion⁹ ». Roubaud insiste sur le rôle des cinq sens dans la mise en mouvement du processus mémoriel : celui-ci nécessiterait « l'intervention d'effecteurs de mémoire ». Certains « dispositifs de mémoire externe » comme la photographie pour le sens de la vue et la musique pour le sens de l'ouïe, jouent ce rôle d'effecteur pour la mémoire – visuel ou auditif¹⁰. Il met en avant le fonctionnement spontané de la mémoire qui « met en mouvement des souvenirs ». Ceux qui comportent une certaine stabilité sont appelés « images-mémoire » : elles peuvent être sollicitées, revisitées intérieurement. En y associant des mots, ou des vers déjà appris, le poète en fait des « images-langue¹¹ ». La poésie se construit ainsi dans un entrelacement entre des « **images-mémoire** de notre vie » et les « **images-langue** qui

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 307. Rem. 3347.

² *Ibid.* p. 112. Rem. 1208.

³ *Ibid.* p. 111-112. Rem. 1207.

⁴ *Ibid.* p. 112. Rem. 1209.

⁵ « Pour une large classe de cas où l'on use du mot « signification » – sinon pour tous les cas de son usage – on peut expliquer ce mot de la façon suivante : La signification d'un mot est son usage dans la langue », L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques, op. cit.*, p. 135, § 43.

⁶ Voir J. BOUVERESSE, *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1976.

⁷ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 470.

⁸ J.-F. PUFF, « De Roubaud à Rubaut par le “chemin Wittgenstein” », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 139-141.

⁹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 106.

¹⁰ J. ROUBAUD et M. BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, *op. cit.*, p. 63.

¹¹ J. ROUBAUD, « La chose la plus importante à dire d'un poème, c'est : “apprenez-le”, entretien avec Macha Séry », *Le Monde de l'éducation*, n° 288, janvier 2001, p. 14-19 ; Repris dans J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1740.

s'en emparent¹ ». La « mémoire de poésie » est une « lumière jetée sur les souvenirs² ». Un « événement poétique » suscite donc un « processus de mémoire³ ». Le jeu de langage de la poésie vient toucher « l'infiniment privé » des images déposées dans la mémoire intime à travers des « images-poésie » appartenant à la langue de tous. C'est pourquoi elle est à la fois « mémoire externe et mémoire interne », non seulement publique, mais aussi « privée » d'une manière différente que la « mémoire-souvenir » et la « mémoire-pensée⁴ ».

Dans *La Boucle*, Roubaud cite de mémoire les alexandrins de Desnos (« Jamais l'aube à grands cris bleuisant les lavoirs / L'aube, savon perdu dans l'eau des fleuves noirs / L'aube ne moussera sur cette nuit livide »). À partir du sens de la vue (« je vois bleu et savon, je vois l'eau bleuisant, de savon et d'aube »), les vers touchent au plus intime des souvenirs d'enfance à Carcassonne : « les vers de Desnos sont 'effecteurs' de ce souvenir, et ce souvenir est supporté par eux⁵ ». L'image est performative, en ce qu'elle met en mouvement la mémoire personnelle « à l'aide de plusieurs poèmes du passé récités intérieurement⁶ ». Le poète décrit l'image-mémoire « extricable et identifiable » du lavoir du jardin de la rue d'Assas que ces alexandrins de Desnos fait lever. Il évoque un « tourbillon », une prolifération d'images associées à une « rapidité particulière » qu'ils initient sans achever : « ils laissent (dans ma vision interne du quatrain) les deux premiers vers en suspens, sur une élévation de la voix, annonçant d'autres continuations mystérieuses, poétiquement plus justes, mais qui ne seront jamais écrites⁷ ». La suspension des vers dans la voix, par la lecture supposerait ainsi une continuation dans la mémoire du lecteur-auditeur, éveillant les images-souvenirs intimes.

Dans la section 41 intitulée « Lire », Roubaud file la métaphore musicale, le poète souligne que le lecteur-auditeur (cet « œil-oreille flottant ») est « l'instrumentiste⁸ » de la partition que constitue le poème écrit ou sa performance orale. Pour être mémorisé, un poème doit être « revisité intérieurement⁹ ». Le lecteur anticipe un phénomène de mémoire ou « pré-

¹ *Ibid.*, p. 1436. Dans ce passage, le poète répond à la question « pourquoi des sonnets » en 1961 : « Je dépends, que je le veuille ou non, de tout ce que la poésie a déposé dans ma mémoire. Tout ce que je peux faire, de façon délibérée, est d'essayer d'orienter ma mémoire, par la langue de poésie ». Le choix de cette forme intempestive rejoint donc l'hypothèse naissante de la poésie comme « mémoire de la langue » faisant se lever en chaque lecteur-auditeur des images-souvenirs intimes.

² J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 106.

³ *Ibid.* p. 107.

⁴ *Ibid.* p. 108.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 300.

⁶ M. MURESAN, « Image-poésie, image-souvenir et *piction* », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 334.

⁷ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 470.

⁸ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 130.

⁹ *Ibid.* p. 129.

méditation », terme soulignant que le poème est voué à mettre en mouvement une opération intérieure de rumination s'appuyant sur un parcours. Celle-ci fait intervenir l'appréhension visuelle du poème dans la page :

Des configurations de langue, voilà ce qu'il y a sur la page, dans la voix, ce qui vous entre dans la tête, effectue votre mémoire. [...] Mis en présence d'un poème, en tenant compte de ses dimensions et de sa présentation spatiale, on possède déjà immédiatement beaucoup de lui¹.

La page constitue le support de cette expérience mémorielle intérieure. Si la configuration graphique est un des modes d'appréhension extérieure du poème, il n'en demeure pas moins que « le dispositif mnémonique mis en œuvre, qu'il soit ou non porté par la rime et le mètre, s'adresse à l'oreille ». Comme le souligne Michel Murat, « le fil d'Ariane de la mémoire poétique, c'est la bande sonore : la réénonciation du texte – sans assurance, lacunaire, balbutiante – à l'oreille intérieure² ».

Roubaud s'est lui-même appuyé sur cette voix intérieure pour mémoriser des sonnets. Dans *Poésie* :, il relate la stratégie de mémorisation qu'il a utilisée pour s'appropriier le sonnet de Gongora « *Infiere, de los achaques de la vejez, / cercano el fin a que catolico se alienta* » au moment où il a reçu l'illumination du Projet³. Tout d'abord, il a lu plusieurs fois le sonnet de façon à mémoriser le premier vers : « je l'appréhendai avec obstination et répétitivement par les yeux et en même temps auralemment⁴ ». Il s'appuie alors sur la visualisation et la « voix aurale » intérieure, pour se constituer une image mentale du poème dont la « mise en ordre spatiale favorise l'appréhension⁵ ». Le poète a ensuite mémorisé la liste des mots-rimes : la « tabularité auditive⁶ », manifestée par le schéma rimique, est en effet dotée d'une « forte prégnance mnémonique⁷ », permettant au lecteur-auditeur d'intégrer mentalement ce patron sonore. La tabularité auditive est redoublée de celle visuelle⁸, la « représentation graphique » adoptée marquant « une séquence écrite rythmée » (par les blancs à l'intérieur des lignes, par les sauts de ligne) en succession verticale⁹ ». Dans cette étape, ce sont non seulement les mots-

¹ *Ibid.* p. 130.

² M. MURAT, « Entre l'œil et l'oreille », *op. cit.*

³ Voir J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1322-1324.

⁴ *Ibid.* p. 1325.

⁵ *Ibid.* p. 1326.

⁶ C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal ; Paris, Boréal ; La Découverte, coll. « Sciences et société », 1999, p. 42.

⁷ *Ibid.*

⁸ Pour toutes ces raisons, on ne peut que mettre en doute les raisons de *copyright* invoquées par Roubaud pour ne présenter que la liste des mots-rimes ainsi qu'une « description formelle » de certains sonnets de *Quasi-cristaux*. Il s'agirait sans doute également de présenter une « mémoire formelle » du sonnet produite par son effectuation dans la mémoire.

⁹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1327.

rimes mais leur répartition strophique, donc spatiale « en deux fois quatre suivis de deux fois trois », « leur position dans une page mentale, où ils figureraient d'abord seuls, en bout de ligne¹ » qui permet leur mémorisation. D'une part, la modalité écrite, fait intervenir « le geste d'appréhension par l'œil² ». La dimension aurale de ce protocole de mémorisation convoque quant à elle « le geste de prononcement³ ». De la description de cette méthode, nous pouvons relever trois gestes sur lesquels le poète insiste : la visualisation, la répétition et le murmure. Ceux-ci montrent que le travail de mémorisation est assimilé à une pratique de la méditation, participant de la mouvance. Selon le poète, « la répétition murmurante, accompagnée d'un effort concentré de visualisation, met en route le travail de mémoire, qui est un travail de deuil : le deuil du présent⁴ ». Sa manière d'appréhender le sonnet offre une saisie du temps en tant que sa fuite qui se confronte à une mémoire lacunaire. Envisagé à l'aune d'un deuil, le rapport au temps est assimilé à une perte. Son rapport à la temporalité est essentiellement mélancolique : il s'agirait de « pincer » le présent du poème, dont l'existence sonore est toujours éphémère, évanescente.

Cette conception du poème noue déjà un rapport immédiat avec la méditation, qui, en tant qu'exercice spirituel⁵, peut précisément se porter sur la fuite du temps. Roubaud engage par la forme un rapport aigu à la mémoire, comme si la poésie était au fond d'abord un acte de mémoire, une façon de refuser l'écoulement du temps ou de lutter contre celui-ci. La pratique de la poésie, pour lui, est clairement un exercice de la mémoire et au-delà une lutte permanente contre ce qui échappe. C'est en cela que le poème renoue avec la conception du temps augustinienne ; il est « passé du présent, présent du présent, futur du présent », précisément parce que le poème est un *nun*. En faire mémoire revient à contempler le présent en train de se faire et se défaire comme déjà passé, comme futur antérieur.

1.2.3. Mouvance et variabilité des formes

Dans l'entretien avec Macha Séry pour *le Monde de l'éducation*, Roubaud insistait sur la mobilité essentielle du poème : « J'ai du mal à considérer que le poème est une chose immobile, soit sous forme écrite, soit par enregistrement de la voix. Je préfère penser qu'un

¹ *Ibid.*

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 111. Rem. 1198. Celle-ci n'est pas nécessairement simultanée, notamment dans le cas d'une lecture sur écran.

³ *Ibid.*. Rem. 1199.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1327.

⁵ Voir *infra*, chapitre 8.

poème bouge avec le temps¹ ». Prise par le phénomène de mouvance, sa fixation sur la page n'enlève rien à sa fluidité. L'objet-poème s'actualise en une multitude de traces écrites ou orales variables, à laquelle répond une variété plus grande encore de formes internes à la mémoire, aurale ou écrite. Il propose de penser les différentes dispositions dans la page comme des « variantes d'un même objet de pensée qu'il est difficile de préciser² » :

4004. Hypothèse des poèmes : les formes d'un poème bougent. Il n'y a donc pas de forme fixe et définitive d'un poème quel qu'il soit.

4005. La variabilité des formes externes d'un poème est grande : disposition sur la page, performance orale, bougé de l'orthographe, de la typographie.

4006. La variabilité des formes externes d'un poème doit inclure celle des langues dans lesquelles il est transporté. Les traductions font partie de l'objet-poème, au sens large.

4007. La variabilité des formes internes d'un poème est plus grande encore que celle des formes externes : beaucoup de lecteurs, d'auditeurs, de lectures-performances, de lectures critiques, de traductions³.

Cet ensemble de remarques réfute la fixité de l'objet-poème. Il met en relief un grand nombre de paramètres participant de sa variabilité, particulièrement au sein des formes internes. Il faudrait notamment regarder la disposition dans la page et les choix typographiques – y compris dans les expériences de traduction sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir – comme des manifestations de la mouvance du poème à travers différentes variations. Nous préférons ce terme à celui de variante dans la mesure où, comme le montre Anne Herschberg-Pierrot, « la transformation porte sur l'ensemble d'un mouvement discursif⁴ ». Dans une perspective à la fois stylistique et génétique, cette dernière propose une conception du « texte en mouvance » pour lequel « on peut considérer que tout “état”, même le dernier, dit “arrêté”, relève d'une immobilité apparente qui couvre un jeu de forces et de formes en transformation⁵ » – approche tout à fait pertinente pour saisir le poème dans la page comme sujet à une mouvance incessante.

L'exploration de formes en mouvement révèle le caractère éphémère et métamorphique de l'objet-poème, conçu comme une forme engendrante. Le travail d'emprunt, de transcription et de traduction des poèmes japonais de *Mono no Aware* (1970) révèle cette variabilité des

¹ J. ROUBAUD, « La chose la plus importante à dire d'un poème, c'est : “apprenez-le”, entretien avec Macha Séry », *op. cit.* ; Repris dans J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 1738.

² *Ibid.*

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 361.

⁴ A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup », 2005, p. 46.

⁵ *Ibid.* p. 135.

formes. Il fait intervenir plusieurs des paramètres évoqués à l'instant, comme la question de la disposition dans la page, du « bougé » de la traduction et celui des formes internes. La variation deviendrait le lieu d'une « recreation » : le livre est présenté comme la « *recreation française* de cent quarante-trois poèmes pris aux anthologies impériales¹ ». Sur chaque page sont ainsi disposés l'un au-dessus de l'autre le poème japonais emprunté aux grandes anthologies, en transcription *romaji*² et sa traduction, s'accompagnant d'une variation dans la disposition des vers. La traduction, qui affronte la question de l'espace du poème, participe de la mobilité de son existence graphique. La transcription en *romaji* détruit la « complexité de l'idéogramme³ », qui présente la particularité d'être présenté de « haut en bas et de droite à gauche⁴ » :

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 YY
 ZZZZZZZZZZZZZZZZZZZ
 TT
 UUU

Si cette disposition descendante et latérale est respectée pour la translittération en *romaji* des *tankas*⁵, le poète choisit de « faire tourner [les vers] dans la page » en faisant commencer les vers en des points différents de la ligne. À travers la typographie, il s'agit d'éprouver différentes variantes d'un même objet-poème :

Les syllabes d'une transcription de *tanka* jouent, dans ce livre, le rôle d'éléments prosodiques et typographiques d'un poème et fonctionnent à la manière d'un accompagnement musical [...] Chaque vers dans la partie japonaise du texte commence à un endroit différent de la ligne, le vers de la partie française qui lui est associé commence au même endroit, mais les vers ne sont pas nécessairement dans le même ordre⁶.

L'ordre des vers n'est pas identique entre la version japonaise et française. Le « point » de départ du vers marque la correspondance avec le vers japonais dont il provient. Un appariement visuel peut s'opérer en fonction du placement du vers dans la ligne et pourrait aller à l'encontre d'une opération de « traduction⁷ » juxtalinéaire. Cette présentation manifeste le

¹ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 192. Nous soulignons.

² Ce terme désigne le recours aux caractères latins pour transcrire l'écriture japonaise, comportant initialement deux syllabaires : les *hiraganas* et les *katakanas*.

³ Voir *infra*, chapitre 2.

⁴ J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ La forme japonaise du *tanka* est composée de cinq vers comptant respectivement 5-7-5-7-7 syllabes, soit 31 syllabes métriques.

⁶ J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁷ Roubaud met le terme entre guillemets et semble éprouver une certaine méfiance à l'utiliser, lui préférant le terme d'emprunt, pratique sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

caractère multidimensionnel du poème, dans la circulation entre la transcription japonaise et son « double » français. Il indique que des potentialités combinatoires peuvent jouer entre deux vers non appariés par le sens. Pour le lecteur français, la version *romaji* du *tanka* japonais résonne comme une mélodie étrange supportant les paroles de la version française. La « disposition choisie joue le rôle d'un accompagnement "musical" visuel¹ ». La diglossie est manifestée par une polyphonie graphique : elle rend visible l'emprunt aux grandes anthologies.

L'appariement visuel est empêché lorsque les sauts de lignes entre les différents vers sont remplacés par des blancs intralinéaires². L'appartenance à la forme du *tanka* n'est pas évidente dans sa version « traduite ». De même, le compte syllabique n'ayant pas été maintenu³, les unités métriques ne coïncident pas nécessairement avec la structure syntaxique et prosodique française. Les « pseudo-*tankas* » manifestent bien la variété des formes externes pointée par Roubaud dans la remarque 4004 citée plus haut, qu'il s'agisse de la disposition dans la page, de la typographie ou encore des variations dans la performance orale. Mais ils révèlent surtout l'importance d'une conception mentale de la forme :

Vous savez, plus que les mots, c'est la place des mots, avec leur physionomie propre qui est si belle, des mots qui ont des allures magnifiques ; et puis la position dans la ligne, la situation dans la page : est-ce qu'il faut que ça remplisse tout ou qu'au contraire ce soit extrêmement concentré dans une région de cet espace-là, qui est un espace mental ? Ce n'est qu'après que le poème va arriver sous une forme qui est la forme papier, par exemple⁴.

Roubaud insiste sur la composition visuelle mentale (éQrite) avant même d'advenir sous une forme matérielle écrite. À l'époque de l'élaboration de *Mono no Aware*, la théorie du quatuor de formes n'avait pas encore été formulée : elle n'interviendra que dans les années 1990. Cependant, les jeux de variations montrent déjà l'affrontement entre les formes externes et internes à la mémoire. C'est ce révèle également le discours d'escorte de *Mille e tre. 200 flèches*⁵, qui constitue également une variation autour de la forme du *tanka*. À deux reprises, Roubaud emploie le terme de « pseudo-*tankas* » pour évoquer ces poèmes. La disposition qu'il choisit fait en effet entorse au découpage métrique puisqu'il permute de manière réglée de la disposition des vers dans la page⁶. Roubaud explique qu'à chacun des pseudo-*tankas* « est associé en arrière-page, filigrane, ou trame d'un dessin, un véritable *tanka* fantôme de langue

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, *op. cit.*, p. 1876.

² J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, *op. cit.*, p. 123-125, 135, 154.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, *op. cit.*, p. 1875.

⁴ P. BOUHENIC, *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995. (vidéo)

⁵ J. ROUBAUD et M. HENICH, *Mille e tre. 200 flèches*, Courbevoie, Théâtre typographique, 1995.

⁶ P. CONSENSTEIN, « Tanka encre », *Formules*, n° 12, 2016, « Le Sonnet contemporain : retours au sonnet », p. 169.

française¹ ». Le poème est agencé en comparaison avec un « poème virtuel », « en arrière-plan du poème présenté ». Il suggère l'idée qu'une page éQrite reprenant la disposition « standard » du *tanka* japonais s'inscrit en palimpseste du « *tanka*-fantôme de langue française » disposé dans la page. Il y a donc une asymétrie possible entre la dimension matérielle et mentale des formes visuelles, permettant de prêter la forme à diverses variantes spatiales².

La variation atteint son acmé dans le protocole de composition mis en œuvre dans *Dors*, décrit dans *Dire la poésie*. Le livre dans son entier témoigne de « différentes modalités d'existence de la poésie orale³ » – des séquences de « dors » inspirées de William Carlos Williams et Louis Zukofsky⁴, aux chants rituels empruntés aux Indiens d'Amérique du Nord, en passant par les fragments méditatifs des ermites irlandais. Il est lui-même paradoxalement qualifié de « poésie orale⁵ » et constituerait un « programme de lecture⁶ ». Roubaud récuse l'usage de « notation » ou de « partition de la voix » pour désigner l'existence écrite des poèmes dans le livre : « les silences de la voix ne sont pas des traductions des blancs de la ligne⁷ ». Il convoque pour l'expliquer le motif du double, l'idée d'un poème « un peu derrière chacun, à l'écart oblique⁸ » existant sous les formes éQrites et aurales dans la mémoire du lecteur-auditeur. Les poèmes imprimés permettraient de capter l'existence mentale évanescence de ces poèmes. Ils manifestent les variations d'une forme soumise à une oralité créative, participant du phénomène de mouvance.

La section « dors » est décrite comme une « contemplation méditante » de quelques mots (« nuit », « silence », « fenêtre », « goutte », « œil », « eau », « je m'éveille ») constituant le titre du poème. Il s'agit d'« un essai de composition répétitive, minimale, en variations très faibles sur peu de mots, peu de moments, à vers à peu de positions⁹ ». Ce protocole de composition met en œuvre une pratique de la variation, l'ensemble de ces poèmes formant une « accumulation de variations minimales¹⁰ ». On peut ainsi observer quatre types de

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1890.

² Nous renvoyons à notre article (M. COUELLE-ROËHM, « Formes, formats, espaces : du sonnet et du *tanka* chez Jacques Roubaud », *Interfaces. Image Texte Language*, n° 45, 2021, En ligne : <https://journals.openedition.org/interfaces/2089>.) où la question des « pseudo-tankas » est évoquée en vue d'étudier la tension entre la forme éQrite du poème, la disposition dans la page et le format de l'espace matériel. Voir aussi *infra*, chapitre 2.

³ A. LANG, « Oulipo et oralité », *op. cit.*, p. 56.

⁴ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 34.

⁵ *Ibid.* p. 37.

⁶ *Ibid.* p. 33.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 18.

variations¹ : lexicales (flexions verbales), graphiques (les intervalles et « blancs de lignes » inscrivent une « voix graphique »), sonores (jeux d'échos), longueur des vers. La répétition et la variation « inscrivent la mémoire du “ déjà écrit ”² » : ils manifestent un « style de la genèse » par la circulation entre voix et page.

Les variations apportées à l'ordre des mots permutés, aux silences et au nombre de positions métriques des vers³ manifestent une conception de la textualité fluide⁴. Chaque lecture fait du poème un objet nouveau :

chacun des blancs des intervalles des silences des ordres de
syllabes des mots d'appel étaient changés pour chaque lecture si
bien que je n'immobilisais aucun poème⁵.

Cette variabilité des formes dans la mémoire aboutit à une pensée du poème comme un objet insaisissable, soumis à une infinie variété – niant l'idée « texte définitif⁶ ». Roubaud insiste sur l'asymétrie et l'autonomie des formes orales et visuelles. Conçus « pour être dits, pour être transportés par la voix⁷ », les poèmes dits « diffèrent de leur disposition dans la page ». Il souligne d'ailleurs qu'il faudrait une « débauche de papier inconcevable » pour rendre compte de leur particularité « celle de ne pas être fixés⁸ ». L'oralité se ferait donc l'instrument de la mouvance. À l'écrit, les poèmes sont « alors d'une certaine manière gelés en une page arrêtés quoique pas entièrement pas complètement immobilisés⁹ ». Ils sont en mouvement tant qu'ils existent mentalement ou oralement : les déposer sur la page les soustrait à la voix humaine et les immobilise partiellement. Il s'agirait de « ruser avec les effets stabilisateurs de l'écrit¹⁰ ». La forme écrite permet donc la cristallisation éphémère d'une forme mouvante et contingente. Loin d'immobiliser le poème dans une forme définitive, la série des

¹ Sur le jeu de variation de séquence à séquence, voir J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 427-428.

² A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup », 2005, p. 46.

³ Se pose la question du marquage oral des blancs, soulevée notamment par Jan Baetens : « que faire des différences de caractère, par exemple, ou de la longueur relative des blancs (ceux entre les mots, mais aussi ceux qui entourent les mots) ; et, plus généralement, encore, comment inventer une nouvelle manière de dire qui évite de lire la poésie “comme si c'était de la prose” ? », J. BAETENS, « Dire la poétique du blanc », K. BOUCHY et H. CAMPAIGNOLLE-CATEL (dir.), *Écritures V : systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 209-210.

⁴ Ce phénomène touche à la question du rythme. Selon Émile Benveniste, la forme en mouvement procéderait du rythme : « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide », « la forme improvisée, momentanée, modifiable », É. BENVENISTE, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol.1, p. 333.

⁵ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 18-19.

⁶ J.-M. ADAM, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, op. cit., p. 28.

⁷ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 33.

⁸ *Ibid.* p. 18.

⁹ *Ibid.* p. 16-17.

¹⁰ M. JEANNERET, « Chantiers de la Renaissance, les variations de l'imprimé au XVI^e siècle », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 1, 1994, vol. 6, p. 25.

versions imprimées « le propulse d'un état à l'autre, elle épouse l'histoire de ses métamorphoses¹ ». Les variations successives modifient le statut même des poèmes :

Il est possible d'envisager cela le maintien de poèmes dans un état
de variantes perpétuelles d'eux-mêmes chaque poème n'est qu'une variante
il n'y a pas de vraie version comme une extension relativement mesurée
réglée intentionnelle limitée d'une pratique de lecture qui est
extrêmement banale ancienne répandue quoiqu'en général
involontaire et pas hasard².

L'objet-poème serait donné à voir dans un cumul de variantes permettant d'éprouver sa permanence au sein des changements. Nous sommes invités à prendre en compte ces « variantes perpétuelles » comme différents « états de texte en variation³ ». Chaque nouvel état du poème dans chacune des séquences serait considéré comme « une nouvelle *version* de ce titre⁴ » – désigné dans l'« Indication » comme « noms propres⁵ » – à ceci près que ces versions ne sont pas hiérarchisées mais envisagées sur le mode du réseau.

La mise en présence de différents états du texte impliquerait une opération de « ré-énonciation », perméable aux sollicitations extérieures. Le poète relate en effet qu'il proférait les poèmes déjà composés à voix très basse durant la nuit :

je m'éveillais nuit après nuit une goutte ponctuation à ma voix retirant de ma
voix basse lisant les poèmes afin encore que la voix continue d'elle-même au-
delà de ce qui était déjà écrit peut-être pour le répéter pour le
bouger d'un mot déplacer d'un intervalle d'une ligne pour
aller un peu plus loin avant que la goutte d'eau à nouveau tombe⁶

Il insiste sur la valeur créatrice de la profération lorsque celle-ci est traversée par les « circonstances de la parole⁷ » (une branche de pin inclinée par le vent, une goutte d'eau tardant à tomber) pour apporter l'occasion d'une variation minimale. Selon Stéphane Baquey, l'oralité se redéfinit

dans un échange incessant entre une partition provisoire et son interprétation : elle a besoin de l'objectivité de la notation écrite pour introduire ses variations orales, les deux éléments, écrit et oral, devenant les composantes interdépendantes d'une même expérience⁸.

Le primat de l'oralité marque le refus d'une vision de la création tendue vers un

¹ *Ibid.*

² J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 19.

³ J.-M. ADAM, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, *op. cit.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 34.

⁶ *Ibid.* p. 17-18.

⁷ *Ibid.* p. 19.

⁸ S. BAQUEY, « Jacques Roubaud et la chanson : histoire d'un impossible retour », B. BUFFARD-MORET (dir.), *Poésie, musique et chanson*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2020, p. 159-179.

« produit fini ». La circularité de la lecture place en effet l'œuvre dans une situation d'inachèvement : « pour la voix, la lecture ne s'achève pas avec les poèmes de la piste du vent. La voix reprend des poèmes de dors, dans l'ordre inverse¹ ». L'oralisation permettrait de produire un double palindromique – cette fois-ci non écrit –, indissociable d'une expérience de mémoire.

L'idée que « chaque poème n'est qu'une variante² » peut être éclairée dans la perspective de la mouvance. Comme le souligne Paul Zumthor, la propagation des versions et l'« imprécision des moyens de transmission » – par la récitation ou la circulation des manuscrits – vient relativiser la notion d'« authenticité textuelle³. » Produit de « variantes à fleurs de textes », l'« œuvre flotte, s'entoure moins de frontières que d'un halo où se produisent d'incessantes mutations⁴ ». Il en va de même pour les poèmes de *Dors*, comme de l'objet-poème au sein du *quatuor* de formes : les incessantes mutations, les différentes « versions » d'un même poème ne seraient pas à considérer comme des « fautes » mais comme une « régénération rendue possible par la mobilité textuelle ». Ainsi « chaque version, chaque “état du texte” doit en principe être considéré [...] comme un ré-emploi, une recreation⁵ ». Dans cette perspective, aucun poème ne serait fixé définitivement. D'une part on peut voir là symboliquement le désir que le poème constitue cette forme de vie toujours en mouvement, engageant une lutte symbolique contre la fixité qui serait du côté de la mort. D'autre part, on a là une logique proprement oulipienne, qui entend ne pas étouffer le potentiel que recèle tout état du poème (et même ses traductions), mais bien au contraire le déployer, penser en tout cas son déploiement selon un imaginaire du poème infini – présent des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau aux *Compléments du nom* de Michèle Métail.

Toutefois, l'existence orale rend impossible et caduque la reconstitution d'un archétype⁶ du poème comme Zumthor suggérait l'existence d'un « manuscrit archétypique » de *la Chanson de Roland*, l'œuvre existant « en dehors et hiérarchiquement au-dessus de ses manifestations textuelles⁷ ». La hiérarchie des valeurs de la philologie classique, consacrant un *Urtext* et un ensemble de versions, plus ou moins dégradées, par la copie ne permet pas de rendre compte d'une poétique de la mobilité qui « reconnaisse la légitimité et, en droit, le mérite

¹ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 33.

² *Ibid.* p. 19.

³ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ *Ibid.* p. 72.

⁵ *Ibid.*

⁶ Sur le rapport entre tradition, archétype et variation, voir P. ZUMTHOR, *La Lettre et la Voix. De la littérature médiévale*, *op. cit.*, p. 160.

⁷ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 73.

égal de chacune des réalisations de la matrice commune¹ ». Le refus de Roubaud de considérer une « vraie version » du poème invite à écarter le modèle de textualité hiérarchisé au profit d'une « variance intrinsèque² » telle qu'elle est défendue par Bernard Cerquiglini. S'intéressant à la seule existence manuscrite pour rompre avec certains présupposés de la philologie classique, celui-ci considère que le texte médiéval n'existe que sous forme de variations de copistes, reliées les unes aux autres « par des liens de ressemblance, sur un axe strictement horizontal³ ». Les éditions *quarto* de 1608 et *folio* de 1623 du *King Lear* de Shakespeare ne constitueraient pas « deux états corrompus d'un original parfait (et malheureusement perdu), mais deux versions d'une même pièce, chacune faisant autorité⁴ ». Il récuse l'idée d'un énoncé clos, au profit d'une « production constante et plurielle⁵ ». Il faut donc, avec Jean-Michel Adam « admettre que l'écriture ne produit pas des *variantes* du même, mais quelle est *variance*⁶ », permettant selon lui de remettre en cause radicalement le rôle d'appendice que la critique génétique fait jouer aux variantes. « Considérée comme un cheminement non téléologique⁷ », la succession d'états variables – y compris dans la mise en page – vise à approcher l'essence d'un objet-poème aussi mouvant qu'un nuage.

Ce que disait Michel Jeanneret à propos de la Renaissance peut être étendu à notre propos : « une œuvre ne se réduit pas à l'une de ses manifestations ; elle réside aussi dans la somme – et la différence – de ses divers états ; la production signifie autant que le produit fini⁸ ». Dans cette perspective, l'objet-poème est constitué d'une « collectivité de versions⁹ ». Ce n'est autre que ce qu'avance Roubaud généralisant la thèse de Léon Robel¹⁰, affirme qu'

¹ M. JEANNERET, « Chantiers de la Renaissance, les variations de l'imprimé au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 27.

² B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, *op. cit.*, p. 101 & 111.

³ P. MORAN, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », *op. cit.*, p. 18.

⁴ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, *op. cit.*, p. 63.

⁵ *Ibid.* p. 64.

⁶ J.-M. ADAM, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, *op. cit.*, p. 54.

⁷ *Ibid.* p. 21.

⁸ M. JEANNERET, « Chantiers de la Renaissance, les variations de l'imprimé au XVI^e siècle », *op. cit.*, p. 27.

⁹ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰ « Un texte est l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes », L. ROBEL, « Translatives », *Change*, n° 14, "Transformer, traduire", 1973, p. 7 ; L. ROBEL, « Traduction, transformation », *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975, p. 252. Voir *infra*, chapitre 2, « Transposer / Traduire ».

Un poème s'identifie à l'ensemble structuré de ses états (écrits ou oraux ; lectures et publications ; souvenir dans telle ou telle tête, traductions et réécritures ; passés ou présents – et peut-être, sauf mort réelle et constante [par disparition de tout vestige, par exemple] –, futurs). Il ne s'agit pas d'une simple énumération des états envisageables d'un poème. Ils ne sont pas à mettre tous sur le même plan. Il y a des différences de 'valeur' des états, qui résultent d'un nombre considérable de facteurs et qui impliquent surtout qu'un poème ne doit pas être considéré comme immobile, figé une fois pour toutes dans l'unique état d'une version abstraite, oisive, représentée plus ou moins bien sur une page. Tout poème bouge ; est, comme tout jeu dans une langue, une forme de vie. Et ses états traduits sont loin d'être une composante négligeable de sa définition même, dans la langue où ils sont d'abord composés, avant d'être traduits et retraduits sans cesse par lecteurs et auditeurs¹.

Dans ce propos partant d'une réflexion sur la traduction, Roubaud étend considérablement le champ des états considérés pour observer l'objet-poème, lui associant les traductions et réécritures. La variation peut être aussi être envisagée comme un geste d'emprunt, de prélèvement d'un matériau antérieur s'accompagnant d'une re-disposition. Il nous faudra donc envisager ultérieurement le rôle de la traduction dans l'inscription singulière du poème dans la page – participant de la mouvance inscrite dans ses divers états.

Les quatre dimensions décrites précédemment sont envisagées comme un tout indissociable, de sorte que l'objet-poème est d'une certaine manière irréprésentable puisque seuls deux de ses modes d'existence relèvent du visible ; il est tout aussi vain de vouloir le fixer puisqu'il relève, pour deux de ses dimensions, de l'oralité. En ce sens, il s'avère insaisissable, d'une part parce qu'il relève pour partie d'une réalité idiosyncrasique et intransmissible, d'autre part parce qu'il n'existe que par le « mouvement dont il est la forme », du « change » dont il constitue le signe, la trace, mais encore l'annonce d'un potentiel. Au-delà de l'objet-poème, c'est peut-être l'idée du poème qui s'impose et qu'il s'agit de préserver en l'incarnant dans des modes d'être de natures différentes, quelquefois antagonistes voire contradictoires.

Dès lors, comment rendre compte de cet agrégat d'états variables et pour partie idiosyncrasiques ? Selon le modèle d'une textualité en réseau proposé par Patrick Moran, nous proposons de penser la textualité sur le mode de l'« air de famille » qui rappelle l'expression de « ressemblance familiale » employée par Roubaud pour désigner les variations formelles du sonnet. Il s'agit d'« une textualité sur le mode du réseau plutôt que sur le mode de l'embranchement ; sans centre ni pôle, mais où les éléments matériels seraient liés les uns aux autres au sein de nuages ou d'ensembles, sur le mode d'une ressemblance plus ou moins

¹ J. ROUBAUD, « Parler pour les "idiots" : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction », *Seizièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1999), Paris ; Arles, Atlas ; Actes Sud, 2000, p. 34-35.

prononcée¹ »

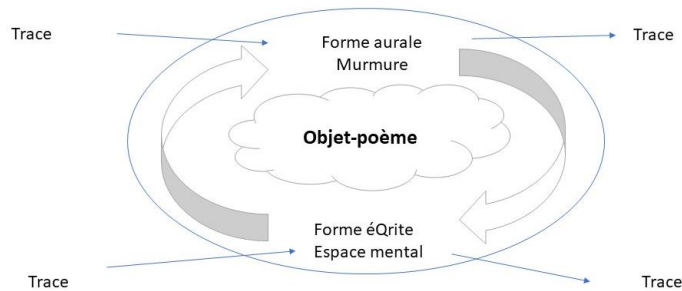


Figure 1 : la mouvance de l'objet-poème au sein du quatuor de formes

L'objet-poème apparaît comme un centre insaisissable, « abstrait virtuel » aux manifestations changeantes. Les traces forment un réseau variable de formes externes, cristallisées dans la page ou dans la voix, fluctuant sous l'influence de la mémoire.

Le modèle du nuage s'avère particulièrement opérant pour rendre compte de cette permanence dans le changement qui caractérise la forme dans son histoire aussi bien que l'objet-poème dans sa mobilité essentielle. Dès lors, il s'accommode de « fluctuations » à la manière d'un nuage dont les contours sans cesse changeants dessinent une forme insaisissable.

1.3. « THEORIE DU NUAGE² » ET FORME EN MOUVEMENT

La mouvance peut être appréhendée à travers la fascination qu'éprouve Roubaud pour les nuages, qui traversent son œuvre. Ils constituent autant un objet de fascination qu'une métaphore poétique à partir de laquelle penser la forme en mouvement. Bachelard remarquait déjà que « les nuages comptent parmi les “objets poétiques” les plus oniriques³ », voyant dans

¹ P. MORAN, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », *op. cit.*, p. 25.

² Nous prolongeons l'hypothèse esquissée par Jean-François Puff, qui suggérait que « le change de forme du sonnet » s'observe à travers la figure du nuage, « objet évanescant, essentiellement muable, d'une paradoxale permanence », J.-F. PUFF, « “Nuage et fascination” : axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud », B. DEGOTT et P. GARRIGUES (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris ; Budapest ; Kinshasa, L'Harmattan, 2006, p. 425. Alain Chevrier conclut en ce sens un article consacré à la séquence de sonnets « Skye, juillet 2001 », dans *Churchill 40. Les variations typographiques dans la disposition typographique des strophes* seraient à envisager au prisme d'une « théorie du nuage », selon laquelle les sonnets mimeraient les bords mouvants du nuage. De même, « le passage d'un poème à l'autre par le biais de l'enchaînement évoque la transformation d'un nuage à l'autre, ou bien un banc de nuages », A. CHEVRIER, « Variations typographiques et hyper-répétition dans la séquence de sonnets de Jacques Roubaud Skye, juillet 2001 », *Revue Cahiers Roubaud*, 2018, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=361> consulté le 26 mars 2019. Les réflexions esquissées dans le cadre de ce chapitre ont été prolongées dans le cadre de la journée d'étude « Le nuage en littérature et dans les arts visuels : suspension, condensation » que nous avons organisée le 13 avril 2022 à l'Université de Poitiers.

³ G. BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 212.

« la rêverie des nuages » une « *rêverie sans responsabilité*¹ » qui est notamment le fait de l'enfant. Ils font aussi l'objet d'un ensemble de bifurcations de *La Boucle*, intitulé « Des Nuages », qui rassemblent un certain nombre de motifs récurrents de l'œuvre roubaldienne. Revisitant les lieux de son enfance, Roubaud relate qu'il contemplait les nuages depuis son observatoire situé sous un pin parasol, sur un promontoire pierreux dans la garrigue entre Villegly et Sallèles, au nord-ouest de Carcassonne :

Je viens là, des jours de grand vent d'ouest, de *cers*, surtout, mais de beau temps, pour une longue contemplation de nuages. J'ai placé là mon observatoire, mon centre de reconnaissance, de mémorisation de leurs formes, de leurs mouvements, de leurs changements².

La contemplation du ciel est une expérience de l'enfance pendant la guerre. On en trouve un écho dans les premiers chapitres de *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* où Goodman enfant s'efforce, depuis une crête de la Montagne Noire, de « saisir l'instant de l'apparition » d'un nouveau nuage, « personnage mystérieusement impalpable du théâtre de l'air, aux contours imprévisibles ». Chaque nuage qu'il observe lui procure un « sentiment de déjà-vu ». Cette impression se trouve bien vite dissipée : « jamais un nuage n'était vraiment le même qu'un nuage vu la veille, ou une minute avant³ ».

Les nuages exercent une sorte d'attraction sentimentale doublée d'une fascination qu'exprime le poème des nuages des Indiens Chippewa, admiré et souvent cité par le poète⁴ :

Les nuages
changent

Celui-ci a été enregistré dans le Minnesota sur des rouleaux de cire à la fin du XIX^e siècle par Frances Densmore, ethnomusicologue spécialiste des Indiens d'Amérique. Roubaud insistait sur le fait qu'il devait être disposé « en deux vers séparés d'une ligne de blanc » :

Mettre ces mots en poème c'est, toujours selon l'idée de la poésie qui m'est propre, les disposer « **hors-temps** », et « **hors-là** ». C'est pour l'œil, sur la page, en un volume d'air pour l'oreille intérieure du lecteur ou auditeur de poésie, les placer « **ici-maintenant** »⁵

Par l'isolement visuel, il articule l'espace du poème et la soustraction au temps pour le placer dans un « ici-maintenant ». La suspension dans la voix et sur la page manifeste la

¹ *Ibid.*

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 781.

³ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel. John Constable*, Paris, Argol, 2009, p. 16.

⁴ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.* ; J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 72 ; F. DELAY et J. ROUBAUD, *Partition rouge : poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, *op. cit.*, p. 203.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 778.

suspension temporelle d'une forme mouvante et éphémère. Si « les nuages changent », Roubaud remarque toutefois qu'il lui est impossible « de placer là, ou là, précisément, la moindre de leurs formes particulières¹ » dans « toutes [les] variations de leurs êtres mêmes, de leurs *inscapes*² ». Le « chant des nuages » permet de saisir « la persistance hypnotique de leurs changements, de leur continuité changeante, dans toute la généralité du ciel, au-dessus de l'océan des particularités³ ».

L'énoncé caractérise aussi bien les nuages des plaines du Minnesota que ceux gardés en mémoire de l'enfance dans l'Aude en 1941. Mettre en jeu ces lieux permet de revisiter sa propre histoire et les modules textuels qui lui sont attachés. Ainsi, « le poème des nuages » rend compte d'une fascination : il « “vaut” comme poème de la fascination de la seule permanence : celle du changement⁴ ». Il constate que cette définition se prête à la mémoire, en apportant toutefois certaines corrections : la « permanence *provisoire* de certains changements » « *en nous*⁵ ». Porteurs des images-souvenirs de l'enfance dans l'Aude, les nuages sont pensés comme « gardiens de [sa] mémoire, garants de [sa] mémoire⁶ ». Les nuages réaliseraient le trait d'union entre l'infini de leurs manifestations mouvantes et les fluctuations de la mémoire : « Sans les nuages coulant sur une table de ciel, pas de survie de ces souvenirs⁷ ». L'espace du ciel permet d'éprouver le passage du temps et la permanence du souvenir à travers les métamorphoses des formes de l'air. Il offre une sorte d'écran où se projettent à la fois une histoire personnelle, l'Histoire collective, une perception du monde et du temps. Le mouvement des nuages devient autant un effecteur de mémoire tout autant qu'un effecteur textuel.

1.3.1. Une « histoire naturelle du temps »

La fascination de Roubaud pour les nuages s'accompagne d'un dialogue constant avec le répertoire iconographique du peintre paysagiste anglais du XIX^e John Constable. Le poète admire la manière dont le peintre a fait de son art une « quête du temps » en conférant une forme à l'informe.

¹ *Ibid.* p. 779.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 778.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 125. Rem. 1333.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 779.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Constable et l'« histoire naturelle des cieux¹ »

Le motif du nuage est au centre du fascicule sur « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air² ». Matrice de sa réflexion sur les nuages, ce récit à la première personne partant d'une tentative de retrouver le paysage anglais par excellence le « *Constable Country* » de la Vallée de la Stour. Outre la peinture des lieux de l'enfance, Constable s'est livré à une centaine d'« études de ciel » désignées par le peintre sous le terme de « *skying* ». Elles furent produites les étés 1821 et 1822 à Hampstead Heath au nord de Londres, lieu où il aimait aller peindre « à cause de la qualité du ciel en ce lieu³ ». Il consacra l'année 1822 à ne peindre que des ciels, sans aucun référent terrestre.

Chaque étude est l'occasion d'une variation du motif selon « l'heure, la vue, la force et la direction du vent⁴ ». Les phénomènes naturels font l'objet d'un déchiffrement : ils visent à offrir une compréhension du monde « réfléchi, travaillée, pensée, repensée⁵ » appuyée sur les connaissances scientifiques. Roubaud considère que cette « séquence de ciels nuageux » est « sans équivalent dans toute l'histoire antérieure de la peinture⁶ » en raison de leur exactitude.

Cette singulière « compréhension du ciel » est à mettre en relation avec les débuts de la science météorologique, dont la première étape est descriptive et d'ordre classificatoire. En 1802, le pharmacien quaker Luke Howard a présenté un essai intitulé « *On the modification of clouds*⁷ » devant la *Askesian Society*. Ses observations ont été republiées dans l'ouvrage *The Climate of London* qui lui a donné la notoriété scientifique. La classification qu'il a établie est encore appliquée aujourd'hui, ainsi que les noms attribués aux nuages : cumulus, stratus, cirrus, nimbus. À partir de 1806, Howard s'est livré à un registre d'observations météorologiques, qui furent une révélation pour Goethe qui s'y est adonné à son tour. Dans son poème *Howards Ehrengedächtnis* (« Pour honorer la mémoire de Howard »), le poète consacre chaque strophe à chacun des types de nuages. Il rend hommage à celui qui a su désigner avec précision l'indéfini et le nommer :

¹ Nous empruntons ce titre au chapitre consacré aux « études de ciel » dans P. WAT, *Constable*, Paris, Hazan, 2002.

² J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *Mezura*, n° 47, 1996, p. 1-25.

³ *Ibid.* p. 18.

⁴ P. WAT, *Constable*, *op. cit.*, p. 156.

⁵ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *op. cit.*, p. 15.

⁶ *Ibid.* p. 18.

⁷ L. HOWARD, *Essay on the modifications of Clouds*, London, Harvey and Darton, 1803. Repris dans L. HOWARD, *The climate of London*, London, W. Phillips, 1818.

Voici que s'éveille son audace à créer des formes
Qui transforme l'indécis en précis [...]
Ce qu'on ne peut tenir, ce qu'on ne peut atteindre
Il le saisit, le retient fermement ;
Assurément il définit l'indéfinissable, le limite,
Le nomme avec pertinence

Le pharmacien et météorologue amateur est décrit en poète, par sa capacité à « créer des formes » dans l'infini des mutations et à les nommer avec précision. Ces commentaires éclairent selon Roubaud « un élément essentiel de l'originalité des Études de Nuages de Constable » :

Howard fut le seul à faire se tenir conceptuellement ensemble les formes aériennes et sans cesse changeante des nuages, à limiter et mettre en place l'indéfini, l'intangible et l'inatteignable et à lui donner des noms appropriés. Il fut l'homme qui a distingué un nuage d'un autre nuage¹.

Dans le chapitre « Classer » des *Mots et les choses*, Michel Foucault montre en effet que la classification consiste en une désignation du visible, une nomination de la *structure* articulant « toutes les variables qui peuvent être attribuée à un être² ». Nommer les nuages permettrait de « distinguer des formes dans le fouillis du réel »³, dans les infinies mutations du visible. Par le langage, il s'agirait de gagner du terrain sur l'informe et l'indistinction.

Dans *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*⁴, Roubaud prête à Mr. Goodman ces découvertes et la profonde résonance intime qu'elles provoquent. À mi-chemin entre fiction et autobiographie, cet ouvrage composite reprend notamment des passages du récit d'enfance de *La Boucle* et du fascicule sur « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air ». Il est accompagné de trente-sept reproductions de toiles de John Constable, des paysages des lieux de l'enfance dans la Vallée de la Stour autant que des *Cloud Studies* à Hampstead. Le récit, formé de cinq chapitres entrecoupés d'ellipses narratives, relate cinq moments de la vie de ce « personnage de prose », « personnage temporel⁵ » apparu autour des années 1990. Selon Christophe Pradeau la « terre gaste du deuil constitue le lieu de naissance de Mr Goodman. Quatre des apparitions [...] le montrent, dans les semaines qui suivent la mort de sa jeune épouse⁶ ». Il nous faut donc lier les apparitions du personnage de Goodman né dans les premières années du deuil, le motif reparaissant du nuage et la manière qu'a Roubaud de

¹ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *op. cit.*, p. 19.

² M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 172.

³ A. VASAK, « Cumulus, cirrus, stratus. Histoire et fortune de la classification de Howard », *Géographie et cultures*, n° 85, 2013, p. 9-34.

⁴ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel. John Constable*, Charenton-le-Pont, Flohic, coll. « Collection Musées Secrets », 1997 ; Nouvelle édition : J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*

⁵ J. ROUBAUD, « le grand incendie de Londres », *op. cit.*, p. 587.

⁶ C. PRADEAU, « Mr Goodman, personnage reparaissant », V. BONNET (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris, Khartala, 2004, p. 63.

« poursuivre ce qui avait été esquissé avec Alix Cléo Roubaud¹ ». En retraçant des épisodes de la vie de Goodman, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* entrelace des éléments autobiographiques tels que l'enfance dans l'Aude pendant la guerre, la fascination pour les nuages, le double deuil de la jeune épouse et de la mère. En 1983, après la mort de sa femme, ce professeur de « cristallographie mathématique² » à l'université de Saint Andrews à Edimbourg décide de mener une étude sur l'histoire de sa discipline, en ce que « la pensée des cristaux » entretient un rapport privilégié avec « l'histoire des formes ». Sa recherche sur les nuages le porte à rencontrer « aux antipodes de son objet d'étude initial [les cristaux], le temps et l'informe³ ».

Par la lecture d'un ouvrage français intitulé *Du nuage*, Goodman découvre le travail pionnier de Luke Howard et comme Goethe avant lui, en admire la pertinence en rendant hommage à « l'homme qui a distingué entre les nuages⁴ ». Le personnage y apprend que Constable avait eu connaissance des classifications d'Howard et les avait à l'esprit lorsque, durant deux étés, « il avait poursuivi le ciel anglais et ses nuages, afin de leur faire avouer la vérité de leurs formes, de leurs variétés, de leurs changements, de leurs "modifications"⁵ ». Cette mention renvoie probablement à l'ouvrage d'Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, publié en 1972⁶. Roubaud ne s'y réfère jamais explicitement, alors que celui-ci évoque deux figures centrales pour la recherche de Roubaud/Goodman : Howard et Constable. Hubert Damisch a souligné une convergence objective au début du XIX^e entre « les travaux des météorologues et certaines productions poétiques ou picturales⁷ ». Au dos de chacune de ses études, Constable a en effet eu soin de « souligner la provenance des nuages, ainsi que leur devenir⁸ » et mentionnait les conditions météorologiques. L'exactitude de chaque « état du ciel⁹ » est telle qu'en s'appuyant sur les données météorologiques de l'époque, il est possible de « reconstituer très précisément leur séquence les dater jour par jour et presque heure par heure¹⁰ ». L'investigation du météorologue John Thorne a permis d'identifier à quelle date ces études avaient été peintes,

¹ H. GIANNECCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Rennes 2, 2016, p. 544.

² Dans J. ROUBAUD, *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, p. 7, Mr Goodman est chimiste, spécialisé dans la « théorie des cristaux » et plus particulièrement des « groupes cristallographiques ».

³ C. PRADEAU, « Mr Goodman, personnage reparaisant », *op. cit.*, p. 71.

⁴ « Atmosphère », cité par H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 268, note 3.

⁵ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, p. 61.

⁶ C'est également l'hypothèse que formule Ann Smock dans A. SMOCK, « Cloudy Roubaud », *Representations*, n° 1, 2004, vol. 86, p. 141-174.

⁷ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, *op. cit.*, p. 268.

⁸ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *op. cit.*, p. 20.

⁹ *Ibid.* p. 17.

¹⁰ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, p. 62.

prenant acte de « l'*interplay* entre la science et l'art (leur effet réciproque, leur interaction)¹ ». Roubaud rapporte que Constable a eu connaissance de la classification de Howard à travers l'ouvrage de Thomas Forster – *Researches about atmospheric Phaenomena*² que Constable a lu et commenté :

Il ressort de l'examen de ces annotations (l'ouvrage développe Luke Howard) non seulement qu'il avait fait sienne cette manière de conférer des formes à l'informe, et de les nommer (particulièrement le cumulus certainement son nuage favori) mais qu'il était capable de souligner certaines ambiguïtés³.

Le projet de Luke Howard était d'établir une science descriptive fondée sur l'observation des phénomènes et « évitant le territoire aventureux des explications⁴ ». Il aurait influencé « la peinture de paysage [...] jusqu'à former l'idée de la production d'un art nouveau à partir de la science⁵ ». L'entreprise de Constable, dans sa volonté de « mettre l'accent sur les déterminations temporelles des phénomènes⁶ » conduirait à opposer à la « vision synchronique de la Renaissance » une « vision diachronique » voire historique (selon l'idée d'une « histoire naturelle ») : « il s'agit de savoir comment se développent dans le temps les phénomènes naturels qui trouvent leur lieu dans l'espace⁷ ». L'enjeu est donc « *scientifique autant que poétique* » selon les termes mêmes de Constable au sujet de la peinture de paysage⁸, dont il s'agit de faire une « déduction du temps ».

Permanence du changement et paradoxe de l'instant

Durant les expériences quotidiennes de *skying*, de « prise de ciel » (selon la traduction de Roubaud), les nuages changeaient. Ainsi, « entre l'instant où [Constable] commençait à peindre et celui où il s'arrêtait, aucun nuage n'était resté reconnaissablement le même sur Hampstead Heath⁹ ». Son entreprise visait donc à capturer le mouvement perpétuel au sein de l'image fixe. La réflexion de Roubaud croise alors le statut de l'image et la méditation sur l'inscription des formes dans le temps.

¹ J. E. THORNES, *John Constable's Skies. A fusion of Art and Science*, Birmingham, University of Birmingham Press, 1999, p. 187 ; Cité par A. VASAK, « Essai sur Luke Howard », dans L. HOWARD, *Sur les modifications des nuages. (Suivi de) Goethe, « La forme des nuages selon Howard »*, traduit par Anouchka VASAK, Paris, Hermann, coll. « Météos-Documents », 2012, p. 47.

² T. I. M. FORSTER, *Researches about atmospheric phaenomena*, London, [éditeur inconnu], 1813.

³ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *op. cit.*, p. 19-20.

⁴ *Ibid.* p. 20.

⁵ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, *op. cit.*, p. 270.

⁶ *Ibid.* p. 268.

⁷ *Ibid.* p. 269.

⁸ *Ibid.*

⁹ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, p. 64.

De même que l'instant « diffère continûment de lui-même¹ », il serait impossible de pointer quand ces *airy nothings*, selon le terme de Luke Howard, naissent ou disparaissent. Pourtant, ils ne cessent pas d'exister à notre regard au point de paraître éternels. Roubaud passe par la pensée du néoplatonicien Damascius, telle qu'elle a été transmise par son disciple Simplicius dans le *Corollarium de tempore*, pour rendre compte du paradoxe temporel des nuages de Constable². Voici le passage qui retient l'attention de Mr. Goodman :

Damascius (dit Simplicius) a justement insisté sur le fait que le temps dans son éternité et à tout instant contrôle le devenir de toutes choses ainsi que la totalité des engendremens et les tient ensemble.

[...] Le temps de par sa propre nature est la cause de l'absence de changement dans les choses qui, dans la mesure où elles ont une existence propre, cessent d'être ce qu'elles sont, si bien que le temps est plus semblable au repos qu'au mouvement.

[...] il y a une ressemblance entre le temps et l'éternité, provenant de la continuité même du processus du devenir.

Car de même que l'éternité est la cause de la permanence dans l'être, le temps est la cause de la permanence dans le devenir³.

Ce passage révèle une aporie déjà énoncée par Aristote dans sa *Physique* sur l'être ou le non-être du temps. Damascius propose de définir un « temps intégral » rendant compte de deux définitions du « maintenant » : le *nun* d'Aristote, comme point limite du temps (envisagé comme un élément discret) et le présent comme intervalle temporel (continu). La permanence et le devenir seraient à eux seuls insuffisants pour rendre compte du concept du temps : si celui-ci est la cause du changement, il faudrait le regarder *sub specie aeternitatis* : dès lors, « le temps dans sa totalité existe simultanément du réel⁴ ».

Constable marque un tournant décisif dans la peinture de paysages⁵ en rompant avec la tradition de la peinture historique et de la peinture de paysage académique⁶. Le ciel, ses variations et ses phénomènes naturels deviennent la « partie efficace de la composition » et non

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 586.

² « Constable's paradox : the ever-present in perpetual change : clouds (see Damascius selon Simplicius) », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 341. Rem. 3737.

³ J. ROUBAUD, *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.* p. 44.

⁵ P. WAT, *Constable*, *op. cit.*, p. 66 sq.

⁶ En référence à la critique de Ruskin portée à l'encontre des Peintres modernes, Hubert Damisch note que « le peintre moderne s'intéresse à l'aspect sensible des nuages, à leurs configurations objectives, aux effets de brume, à l'apparence des choses vues à travers l'écran des formations atmosphériques. Mais cet intérêt a son revers : là où les peintres d'autrefois recherchaient la stabilité, la permanence, la clarté, le spectateur moderne est invité à se plaire à l'obscurité, à l'éphémère, au changement, et à tirer le plus de satisfaction et d'instruction de ce qui se laisse le moins facilement fixer et comprendre : le vent, l'éclairage, l'ombre des nuages », H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, *op. cit.*, p. 259.

plus seulement « une Feuille blanche dessinée derrière les objets¹ ». Il s'agit de raconter le temps à travers les changements des formes des nuages². Représentées de la sorte, ces formes instables et transitoires seraient aptes à prendre en charge le temps. Pierre Wat a bien montré que Constable ne cherchait pas tant à peindre des moments isolés que des « épisodes » :

Pensant le temps comme un *continuum*, il tente de saisir cette seconde, cet instant qui contient non seulement le temps qu'il fait, mais aussi le temps passé et le temps à venir. Le paysage est aussi mémoire de cette chronologie-là³.

La précision temporelle des annotations météorologiques de Constable au dos de ses études ne renvoie donc pas à une volonté d'épingler l'instant, mais de rendre visible la durée durant laquelle ils sont apparus dans le ciel et s'y sont transformés. Le temps (*time/weather*) n'est pas perçu comme une « série d'instant sans relations » : il est saisi comme une « séquence dans laquelle chaque moment est mis en relation avec ce qui précède ou suit⁴ ». Pour paraphraser Damascius, la totalité du temps existerait simultanément dans l'étude d'un nuage. Sa fonction serait de raconter « le temps (climatique) qui lui a donné naissance⁵ ».

Les nuages peints par Constable offrent une solution picturale à cette quête du temps. Leur devenir changeant permettrait précisément de percevoir le *continuum* à l'œuvre dans la perception du temps, saisi sous l'aspect de la durée. En cela, ces nuages « condensent différents moments temporels⁶ ». La condensation étant le fait même des nuages, il ne s'agit néanmoins pas cependant d'un simple phénomène naturel ; c'est un geste esthétique. Celui-ci réside précisément dans le fait d'*inventer* (c'est le terme de Roubaud) une manière de raconter « le temps qui passe » :

¹ C. R. LESLIE, L. BAZALGETTE, et P. WAT (dir.), *John Constable*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Beaux-arts histoire », 1996, p. 87-88.

² « *The complementary aspects of conventional landscape painting which C. wanted to suppress : one was the imitation of landscapes painted by earlier artists, the other the telling of a story, the allegorizing or otherwise tarting up the landscape.* » *But this in order to tell another story : the (natural) history of the weather. The story of time through the changes in the forms of clouds. A composition in time* », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 310. Rem. 3740. La traduction française sous le terme de « temps » maintient l'ambivalence entre la désignation des phénomènes météorologiques et la prise en charge de la durée dans la composition picturale.

³ P. WAT, *Constable, op. cit.*, p. 156.

⁴ *Ibid.* p. 164.

⁵ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *op. cit.*, p. 20.

⁶ A. VASAK, « Essai sur Luke Howard », *op. cit.*, p. 51.

C'est la « composition » des ciels qui dit le temps. Les nuages ont la charge du temps. Le paysage au sol marque la permanence. Mais c'est une permanence caduque. Car simultanément le ciel perpétuellement changeant a un large degré de permanence, puisque les « châteaux » de nuages, comme dit Shelley, sont sans cesse reconstruits. Et le pourrissement végétal, les ruines des habitations, etc. marquent au contraire l'irréremdiablement passé dans le paysage au sol. Permanence et changement échangent leurs propriétés (c'est cela le rapport passé-présent, temps-durée) ; et pour les faire sentir de la manière la plus efficace, il faut que le ciel soit aussi exact que le reste du paysage¹.

L'art de Constable met au jour l'« ambivalence du signe² » que constitue le nuage. Il traduit le paradoxe de la permanence dans le changement perpétuel³. Ainsi, les ciels de Constable combinerait plusieurs états des nuages, plusieurs instants pour prendre en charge le passage du temps. À l'inverse, les ruines renverraient à « l'ordre bâti, constructif⁴ », la relégation dans le passé du paysage terrestre. Les nuages exhibent l'illusoire permanence des éléments terrestres voués au pourrissement et la permanence de leur mouvement. Roubaud note la réversibilité incessante entre les contraires. Autrement dit, « la terre reflète-t-elle les nuages ou vice-versa ? lequel des deux est le plus mobile ? Comment saisir au vol un objet dont la forme n'est jamais fixe⁵ ? ». Le nuage constituerait un matériau à partir duquel penser la « permanence dans le changement » observée dans le devenir des formes poétiques.

1.3.2. « *Forme-poésie : nuages*⁶ »

« Ouate légère qui se travaillerait elle-même », le nuage « nous aide à penser la transformation » et traduit selon Bachelard le « jeu aisé des formes⁷ ». Roubaud contemple les nuages comme il contemple le devenir d'une forme en mouvement⁸. En perpétuelle mouvance, les formes changeantes des nuages constitueraient le motif par excellence à partir duquel penser le mouvement des formes poétiques.

Le sonnet : « nuage et fascination⁹ »

Chez Roubaud, la rêverie du nuage est une contemplation des formes poétiques et plus

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 341. Rem. 3736.

² H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture, op. cit.*, p. 255.

³ « Dans certains de ces sujets traitant du Paysage, on a tenté [...] de donner “à un bref moment volé au temps qui passe”, une existence toute simple et qui dure, et de rendre permanents plusieurs de ces Spectacles splendides mais éphémères qui ne cessent de se produire au sein de la diversité infinie de la Nature, dans ses changements d'apparence », cité par P. WAT, *Constable, op. cit.*, p. 176.

⁴ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture, op. cit.*, p. 259.

⁵ P. CONSENSTEIN, « Remarques celées, remarques clairvoyantes », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 132.

⁶ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 332. Rem. 3618.

⁷ G. BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 212.

⁸ J.-F. PUFF, « “Nuage et fascination” : axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 425.

⁹ J. ROUBAUD, *Description du projet, op. cit.*, p. 33.

particulièrement du sonnet. En raison de leur caractère variable, « toutes les formes sont, plus ou moins évidemment, nuages¹ ». Le nuage est pour lui la figure absolue de ce qu'est le poème dans sa dimension mouvante et dans son inscription temporelle. Le devenir des nuages est un « devenir poétique² ».

À maintes reprises, le poète utilise les mêmes termes pour caractériser le mouvement des formes et celui des nuages. C'est ce que l'on peut constater de cette remarque prêtée à Goodman à la lecture de *On the modification of clouds* :

Ce qui compte dans l'idée de cumulus, ce n'est pas que tel nuage, tel amas de nuages, « est » un cumulus, c'est-à-dire un objet géométrique à trois dimensions ayant telle ou telle caractéristique, c'est qu'un changement en cours dans les masses de vapeur en mouvement perpétuel peut, pendant une durée suffisante, bénéficier d'une certaine permanence formelle, dont les manifestations concrètes ont une *ressemblance familiale* suffisante avec les configurations immobiles de la « forme-cumulus »³.

La poésie, tout comme la contemplation des nuages, est « quête de l'objet-qui-change⁴ » et dans le même temps, le constat de la permanence de ses changements. La signification esthétique des nuages est toujours liée chez Roubaud à une tentative de compréhension de la forme en mouvement, qui lui permet de penser le rapport entre permanence et variation.

De même que les manifestations concrètes des nuages comportent une « ressemblance familiale » avec la « forme-cumulus », « les poèmes composés selon une forme ont une ressemblance familiale⁵ », selon une expression empruntée à Wittgenstein. Dans le *Carnet bleu*, qui constitue une étude préliminaire aux *Investigations philosophiques*, Wittgenstein propose une réflexion sur la nature des concepts pour suggérer « l'idée d'un concept général⁶ ». Il interroge la nature du langage et la possibilité de proposer des concepts en compréhension. La notion de ressemblance familiale est articulée à celle de « jeu de langage ». Elle présente un versant négatif et un versant positif. D'un côté, Wittgenstein suggère que nous avons une tendance à généraliser à l'excès, à « chercher quelque chose de commun à toutes les entités que nous subsumons communément sous un terme général⁷ ». On aurait tendance à penser qu'il y a quelque chose de commun entre tous les jeux par exemple, alors que ceux-ci formeraient

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 332. Rem. 3626.

² G. BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 218.

³ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, op. cit., p. 60.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 332. Rem. 3623.

⁵ *Ibid.* p. 422. Rem. 4708.

⁶ « Le Cahier bleu » [17], L. WITTGENSTEIN, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004, p. 57.

⁷ *Ibid.*

« une *famille* dont les membres ont des ressemblances de famille » qui « se chevauchent¹ ». Le philosophe rejette la possibilité de trouver une propriété commune à l'ensemble de cas particuliers. De l'autre, il montre qu'il faudrait regarder chaque actualisation comme un exemple de jeu de langage. Les concepts sont liés la reconnaissance d'une similarité entre diverses utilisations d'un même terme général.

Dans les *Investigations philosophiques* (§ 65-67), il prolonge ces réflexions et utilise le terme de *Familienähnlichkeit* pour désigner la similitude des propriétés des jeux et l'impossibilité pour le langage de formuler une définition enveloppant ce « réseau complexe d'analogies ». Autrement dit, les objets désignés par un même terme présentent une certaine similitude, de même que les membres d'une même famille peuvent présenter une ressemblance par leur taille, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc. Ces analogies peuvent être caractérisées par le terme de « ressemblance familiale » car « c'est de la sorte que s'entrecroisent et s'enveloppent les unes sur les autres différentes ressemblances qui existent entre les membres d'une famille² ». La ressemblance familiale ressortit en réalité à deux ordres d'idées³ : d'un côté, elle suggère l'idée d'une parenté, de descendance, de connexion causale entre différents objets ; de l'autre, celle de similarité, de correspondance, d'affinité entre eux. On peut ainsi désigner sous le terme de parenté, non seulement celle biologique, mais tout type de lien causal approprié.

Appliquée à l'étude des formes, elle prouve l'impossibilité de rassembler l'ensemble des manifestations d'un jeu formel sous des traits unificateurs fixes :

Dans le « jeu du sonnet », les sonnets (les poèmes composés selon ce jeu, s'insérant dans ce jeu) n'ont pas entre eux de traits communs fixes explicites, mais constituent une famille, sont liés entre eux par une « ressemblance familiale »⁴.

Les sonnets constitueraient une famille présentant certaines analogies pouvant s'entrecroiser, mais aucune ne serait commune à chacun des sonnets de l'ensemble. Roubaud met en évidence un paradoxe inhérent à la forme-sonnet : si « le sonnet est presque toujours présenté comme une forme fixe, étroitement contrainte⁵ » aux configurations immobiles, il n'y en a néanmoins pas d'identiques : « il est en fait impossible de trouver un trait (ou un ensemble de traits) de la forme sonnet dont on puisse dire avec certitude que tous les sonnets et seuls les

¹ *Ibid.*

² L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, *op. cit.*, p. 148.

³ Voir H. SLUGA, « Family Resemblance », *Grazer Philosophische Studien*, n° 71, 2006, p. 14.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 92. Rem. 965.

⁵ J. ROUBAUD, *La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe : recherche de seconde rhétorique*, Paris, Publications Langues'O, 1990, p. 14.

sonnets le présentent¹ ». Chercher à identifier une *constante* dans la forme, que ce soit dans le nombre ou la longueur des vers, le schéma rimique, la distribution strophique ne revient qu'à « constater son évanouissement² ». En tant que forme implicite, le sonnet ressemble fortement au « **couteau de Lichtenberg** ». On peut en changer toutes les composantes (de la lame au manche), sans en altérer l'identité : « un sonnet appartient à l'espèce du sonnet³ ». Ce paradoxe est caractérisé comme un « *mystère formel* », qui réside dans « sentiment de parenté⁴ » au sein même d'une variabilité constante des paramètres formels.

La représentation du cumulus comme un objet géométrique en trois dimensions évoque la forme du (quasi-)cristal, chère à Mr Goodman ce « professeur de cristallographie mathématique ». En chimie, un cristal est un solide ordonné à l'état microscopique, possédant une forme et une symétrie caractéristiques, comme les minéraux. Pour décrire l'arrangement spatial régulier des atomes, on a introduit le modèle du « cristal parfait » dont les particules sont organisées régulièrement dans l'espace. Cet objet hypothétique est sans défaut, de dimension infinie, et les atomes le composant sont figés. Ses constituants y sont assemblés de manière régulière selon un même motif reproduit à l'identique. Dominique Moncond'huy en propose une définition : « un cristal est un solide dont les éléments sont assemblés d'une façon régulière, ce qui implique une répétition (organisée) des éléments, donc une structure – et même, ont longtemps pensé les scientifiques, une structure périodique ». La référence au cristal attire Roubaud parce que « la nécessité d'une structure, et d'éléments répétés, consécutifs, résonnaient [...] avec son projet, tout comme l'idée d'une œuvre pensée comme un tout⁵ ».

Dans l'anthologie de sonnets *Quasi-cristaux*, récapitulant cinquante ans de recherches sur le sonnet, la métaphore du cristal – fréquemment employée de Sainte Beuve à Mallarmé – est utilisée pour désigner la forme. Le propos liminaire rappelle :

Une des images les plus employées pour décrire le sonnet est le cristal. Comme tel, le sonnet manque singulièrement des symétries indispensables ; sans parler de l'instabilité manifeste de la plupart de ses caractéristiques formelles. On ne pourrait le qualifier, cependant, de cristal liquide. Pour conserver malgré tout quelque chose du sentiment de la forme qu'exprime le mot cristal, j'ai choisi de le préfixer d'un « quasi ».

Le cristal renverrait à l'idéal d'une forme pure, sans défaut et comportant un certain

¹ *Ibid.*, p. 15.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 33.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, *Soleil du soleil : le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, Paris, POL, 1990, p. 11.

⁵ D. MONCOND'HUY, « Jacques Roubaud, ermite érudit, professeur de cristallographie mathématique : une quête de savoirs sans vrai lecteur possible ? », *op. cit.*, p. 249.

nombre de propriétés formelles pouvant être reproduites à l'identique. Or on voit immédiatement que la forme contrevient aux critères du cristal parfait : sa disposition strophique est tout sauf symétrique, son arrangement spatial et ses constituants varient sans cesse. Pour marquer l'asymétrie et l'instabilité de ses propriétés formelles¹, Roubaud y ajoute le préfixe « quasi », convoquant un modèle mathématique – découvert par Daniel Shechtman, prix Nobel de chimie en 2011 – pouvant comporter jusqu'à six dimensions. Du point de vue de la composition, on voit ici le rapport entre permanence du changement et axiomatique formelle. Il s'agirait donc de parvenir à une *compréhension* de la forme dans la dynamique de changement permanent.

Inscap / instress

La quête d'une forme abstraite au sein de la variété de ses modifications est également examinée au prisme des notions d'*inscape* et d'*instress* décrites dans les travaux philosophiques de Gerard Manley Hopkins. Sous la plume du prêtre jésuite et poète, celles-ci sont tant esthétiques que théologiques. Ce dernier propose une vision chrétienne du monde physique : la contemplation de la beauté de la nature conduirait à celle de l'unité à l'œuvre dans la création et à la louange du créateur lui-même.

Désignant des réalités multiples, ce couple notionnel a connu un grand nombre de définitions². L'*inscape* constituerait une propriété interne à l'objet, qui marque ses spécificités formelles intrinsèques et la beauté de son apparence. Elle a été définie par le critique anglo-saxon W.A.M. Peters comme « l'unité complexe des qualités sensibles de l'objet de perception qui nous frappent comme étant inséparablement siennes et typiques ». Cette « unité complexe de données des sens » permettrait d'atteindre « une intuition de l'essence individuelle de l'objet³ ». Elle se rapproche en cela de la notion d'*haecceitas* de Duns Scott qui désigne l'ensemble des caractéristiques permettant de saisir l'essence particulière d'une chose, distincte de toutes les autres. Dans le « détail aigu des notations particulières », l'être se manifeste « en tant que singulier et se révélant lui-même en son *haecceitas*⁴ ». Ce rapprochement est cependant

¹ « Présentation générale | Quasi-Cristaux ».

² Pour une analyse détaillée de ces deux notions, voir D. SOBOLEV, *The Split World of Gerard Manley Hopkins*, Catholic University of America Press, 2011, p. 27-112. Nous en proposons une synthèse afin de mieux saisir l'usage qu'en fait Roubaud.

³ Il s'agit de la définition de l'*inscape* proposée par le critique anglo-saxon W.A.M. Peters, citée dans G. M. HOPKINS, « Gerard Manley Hopkins, dont "La poésie et le vers" », *Action Poétique*, traduit par Alix Cléo ROUBAUD et Jacques ROUBAUD, n° 84, 1981, p. 7. Stéphane Baquey propose de voir dans cette notion le lieu d'une possible requalification du vers comme « instant poétique qualifié », expression empruntée à Jean Tortel. S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, op. cit., p. 658. *Ibid.* Sur Jean Tortel, voir J. ROUBAUD, « Instants poétiques qualifiés », *Action Poétique*, n° 96-97, 1984, p. 61-74.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 425.

insuffisant, en ce que l'*inscape* n'est pas statique mais dynamique. Un objet peut comporter plusieurs *inscapes* se manifestant simultanément : l'*inscape* ne peut donc être simplement définie comme la propriété distinctive de l'objet. À travers la notion d'*inscape*, Hopkins cherche à saisir l'unité des propriétés formelles perçue entre des objets distincts¹. L'*inscape* n'est pas non plus réductible à une forme générique. Dennis Sobolev montre ainsi que le terme est utilisé pour désigner deux champs se recoupant partiellement : d'une part l'idée d'une « forme unique » et d'autre part l'idée d'un « principe structurel de répétition² ». Refusant de réduire l'*inscape* à une « forme générique » ou à l'« identité immuable » d'un objet, il propose la définition générale de « forme organisée ». L'*instress* est décrit comme l'impulsion qui tient ensemble ces qualités singulières de l'objet. Cet acte perceptif permet à l'individu de reconnaître et de contempler l'*inscape* de chaque objet pour y discerner la présence du Dieu créateur, principe de l'immutabilité. Gerald Manley Hopkins met en relief le caractère immuable de Dieu³, qui pourtant crée continuellement un monde physique marqué par la variété et le changement⁴.

Roubaud investit ce couple notionnel pour éclairer la manière dont le motif du nuage rend compte d'une réflexion formelle : « le nuage pose la question de l'objet, et de la forme : qu'est-ce qu'un nuage ? qu'est-ce qu'une forme de nuages⁵ ? ». Il permet de poser la question du rapport entre singularité (un nuage) et abstraction (une forme de nuages). Chaque nuage passant dans le ciel constitue donc un objet singulier, appréhendé par son *inscape*. La manière dont Constable a cherché à peindre le ciel comme une condensation de ses changements viserait à atteindre l'*instress* du temps. Celui-ci maintient ensemble la diversité des formes prises dans un mouvement constant :

¹ D. V. URBAN, « Ignatian Inscape and Instress in Gerard Manley Hopkins's "Pied Beauty," "God's Grandeur," "The Starlight Night," and "The Windhover" : Hopkins's Movement toward Ignatius by Way of Walter Pater », *Religions*, n° 9, 2018, vol. 49, p. 1-13.

² D. SOBOLEV, *The Split World of Gerard Manley Hopkins*, *op. cit.*, p. 38.

³ Le *curtal sonnet* « *Pied Beauty* » rend ainsi compte d'une dynamique paradoxale, entre le changement incessant de la nature et la permanence de Dieu. Il permet de transposer dans le domaine esthétique une réflexion théologique. La poésie permettrait de célébrer la beauté intrinsèque de chaque *inscape*. Ce sonnet est convoqué par Roubaud comme un exemple du terrain d'application de la variation-distorsion de la forme sonnet. Dans *Poésie* :, le poète dit l'avoir appris et « pouvoir l'évoquer à volonté pour contemplation », J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 1676. « *Pied Beauty* », G. M. HOPKINS, *Poems and Prose*, Harmondsworth, Penguin books, coll. « The Penguin poets », 1953, p. 30. *Ibid.*

⁴ J. BYMP, « Poet of nature », A.G. SULLOWAY (dir.), *Critical essays on Gerald Manley Hopkins*, Boston, G. K. Hall, 1990, p. 81.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 332. Rem. 3632.

Chaque objet, of course, doit avoir sa propre singularité, son inscape et son instress. Mais Constable ne recherche guère les singuliers ; il vise un inscape général, un instress du temps saisi dans les changements constants du ciel¹.

Comme le fait Hopkins, Roubaud entend la notion d'*inscape* à la fois pour désigner la particularité d'une forme perçue mais aussi pour penser une caractéristique formelle condensant un groupe d'objets disparates. La distinction entre *inscape* et *instress* repose également sur l'opposition entre instantanéité du souvenir et complexité temporelle de la mémoire². C'est ainsi que l'on peut comprendre également le fait que Constable ait peint une « condensation du changement des nuages ; pas un instant du ciel, en fait [...] mémoire et non souvenir³ ». L'*instress* constitue une notion temporelle, le temps de la mémoire condensant les changements incessants du nuage. En suivant le flux des variations, la tâche consiste à saisir une forme spécifique permettant de « dégager la loi des formes et la progression du mouvement⁴ ». La quête d'une forme abstraite apparaît dès lors comme une quête du temps dans la forme⁵. Au sein de ses variations, il s'agit de dégager une forme engendrant abstraite qui les condense.

Prendre en charge la durée, condenser le temps

En voyant dans les nuages la manifestation de la permanence du changement et une « composition » du temps qui s'oppose à l'instantané pour endosser un « temps intégral », Roubaud rend compte de la temporalité intrinsèque du poème, façonnée par la mémoire.

Les nuages semblent placés sous le signe d'un paradoxe temporel et manifestent une prise de conscience aiguë du paradoxe de l'instant tel qu'il a notamment été présenté par Zénon⁶. Dans *La Boucle*, le passage des nuages traduit cette « décélération zénonienne ». Il conduit à une appréhension singulière du temps compté en « nuheures » soit « le temps que prend un nuage pour traverser l'horizon ». En réalité, les nuages semblent sans cesse ralentir leur course si bien que la distance qu'ils parcourent en un instant « serait alors la moitié de celle

¹ *Ibid.* p. 342. Rem. 3747.

² Dans '*le grand incendie de Londres*', il nomme *instress* l'accent intérieur propre aux « moments » de prose, qui génère une « concentration de présent en ces fragments », J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 286.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 341. Rem. 3738.

⁴ G. M. HOPKINS, *De l'origine de la beauté* suivi de *Poèmes et Écrits*, traduit par Jean-Pierre AUDIGIER et René GALLET, Seyssel, Comp'Act, 1989, p. 68.

⁵ « La quête de la central form est en fait la quête du temps en tant que permanence du changement. La forme centrale est la projection du monde quadri-dimensionnel (at least) sur la toile bi-dimensionnelle et qui sera saisie dans l'instant de la vision, avec la mémoire et la réflexion (understanding) pour seuls outils de restitution excédant le simple sensuel. Mais en fait toute forme est ainsi. », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 342. Rem. 3748.

⁶ Le quatrième paradoxe de Zénon, appelé paradoxe de la dichotomie « a trait à des masses égales se mouvant en sens contraire dans le stade le long d'autres masses égales, les unes à partir de la fin du stade, les autres du milieu, avec une vitesse égale ; la conséquence prétendue est que la moitié du temps est égale à son double », ARISTOTE, *Physique*, VI, 240 a.

qu'ils ont franchie pendant l'instant précédent¹ ». La durée de cette « unité de contemplation » s'allonge dès lors indéfiniment :

Je laisse passer du temps et des nuages, comptant le temps non en minutes ou en heures, mais en unités de contemplation, les **nuheures** : une nuheure est le temps que met un nuage de référence pour traverser le ciel. Mon souvenir est plein de ces images. De très loin du passé me parviennent, du même point, dans les mêmes circonstances, ces images de la circulation lente des nuages sur l'horizon minervois².

Le passage des nuages définit une perception subjective du temps liée à un acte de contemplation. Articulant cet acte à l'exercice de la mémoire, la « nuheure » manifesterait la redéfinition d'une unité de temps opérée par le mouvement d'une forme dans un espace à la fois délimité et infini. Cette notion indique en creux la manière dont sont articulés en poésie la forme, l'espace dans lequel elle est disposée et la temporalité interne qui la travaille.

Pour Goodman, Constable a peint « le futur et le passé du ciel enfermés l'un et l'autre dans un moment unique et composite ». Cette « complexité temporelle implicite » est reçue comme un « choc³ », trouvant un écho intime « inattendu et profond ». Goodman y voit une analogie avec le fonctionnement de la mémoire, à laquelle « ne se présente pas seulement le présent d'une image, mais toute une séquence des modifications de cette image, qui est prise dans un mouvement sans pardon, qui va aussi bien vers son futur, une anticipation, que vers son passé, une recollection⁴ ». Il s'agit bien du paradoxe décrit précédemment, dans lequel le temps « subsiste tout entier » à chaque instant où il est saisi. Peindre des nuages, « restituer l'ordonnance d'un ciel couvert de nuées⁵ » constituerait un « exercice de mémoire », pour restituer un ciel « encombré de nuages, par essence changeante⁶ » aux « variations indéfinies, quantités incalculables⁷ », supposant dès lors une mémoire prodigieuse de la part de l'artiste. C'est pourquoi les nuages constituent de « souverains conducteurs de mémoire⁸ ».

Ils apparaissent comme un matériau à partir duquel penser la redéfinition du temps qui s'opère dans la mémoire, selon une conception du temps augustinien. Ce présent composite recèle en lui présent du passé, présent du présent, présent du futur. Comme le nuage la poésie n'est pas « là ou là » mais *maintenant* : « il n'y a de poésie qu'immédiate. C'est pourquoi, dès

¹ I. HERDT (DE), « Jacques Roubaud (auto)biographe : les vies partielles et plus ou moins brèves de M. Goodman », K. GROS (dir.), *Costumes, reflets et illusions : Les habits d'emprunt dans la création contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 111-124.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 781.

³ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, *op. cit.*, p. 262.

⁶ A. VASAK, « Essai sur Luke Howard », *op. cit.*, p. 50.

⁷ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, p. 20.

⁸ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 794.

que présentée, elle ne peut déjà être appréhendée que par la mémoire¹ ». La poésie ne saurait pour autant être un objet de mémoire, elle est « ce qui est maintenant », en tant qu'elle affecte la mémoire. Le poème inscrit sur la surface de la page est tout sauf un simple instantané, mais plutôt un présent recomposé :

Poésie : l'instant où le très-durable (dans votre mémoire, dans toute mémoire) pince l'éphémère quasi-absolu [...] L'instant de la poésie est une destruction du temps ; une description, un déplacement, une translation, une contraction, une fabrication, une disposition, une distraction du temps ; un renoncement au temps [...] L'instant de la poésie est une définition du temps².

Il faut donc lier le motif des nuages, suspension temporelle dans le « maintenant » de l'appréhension par le lecteur-auditeur, et l'« idée de la forme » comme « mouvement dont elle est la forme “ainsi, maintenant”³ ». La poésie serait du côté du *nun* comme « temps intégral » défini par Damascius : il ne s'agit pas d'un maintenant au sens d'un point limite du temps mais d'un « endroit du temps [...] où l'illimité de la mémoire saisit le temps, le “pince”⁴ ». La forme permettrait de rendre compte de « la trace d'émotion d'un instant révolu et de durée infinitésimale » qui se trouve « cristallisée, et, partant, perpétuée », comme si « l'éternité pour toutes fins pratiques avait réussi là à pincer l'éphémère presque pur⁵ ».

1.3.3. Un « ciel de mémoire »

À travers Constable qui a peint obstinément les paysages de son enfance autant que les formes changeantes des nuages à Hampstead Heath, Roubaud entend rendre compte d'un « projet de restitution, un projet de mémoire⁶ » : il s'agit de comprendre comment la mémoire intime du sujet s'inscrit dans les métamorphes des choses naturelles formant un paysage de mémoire. Le choix de Constable renvoie à la fascination pour l'Angleterre et l'anglais britannique, langue maternelle d'adoption du poète, autre langue d'Alix Cléo Roubaud, et pays rêvé pour le couple qui s'est marié à Cambridge en 1980. Selon Michael Sheringham, « les stratégies de survie inventées par l'écrivain l'auraient réorienté vers sa “presque langue maternelle”, une conséquence du “choix de l'anglais par [sa] mère comme langue d'élection et de profession”⁷ ». C'est en se rendant sur les lieux du « Constable Country » en 1996 que la

¹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 116.

² *Ibid.* p. 118.

³ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, op. cit., p. 72.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 66-67. Rem. 719.

⁵ J. ROUBAUD, *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, op. cit., p. 44.

⁶ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », op. cit., p. 11.

⁷ M. SHERINGHAM, « Les Vies anglaises de Jacques Roubaud », *Jacques Roubaud : « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 235.

mémoire de Goodman se libère, précisément parce qu'ils le ramènent à l'Angleterre mythique à laquelle il rêvait en 1944. Bien plus qu'une simple restitution d'un passé révolu, il s'agirait pour Roubaud – à travers les tableaux de Constable¹ – de trouver à l'instar de Goodman la possibilité d'un « regard réconcilié avec le passé, avec l'oubli² ».

La contemplation des nuages détient un pouvoir unifiant sur cette temporalité individuelle fracturée par de multiples deuils. Le motif du nuage constitue une manière oblique d'évoquer l'épouse disparue, de poursuivre leur échange intellectuel et artistique interrompu – notamment autour du paradoxe du temps et de la distinction entre image et piction. Modèle de la mouvance textuelle, le nuage devient le principe d'une éthique autant que d'une esthétique passant par le double et la répétition-variation.

Image et piction

Si les tableaux de Constable ont « toute l'apparence de saisies photographiques³ », Roubaud en a souligné à plusieurs reprises leur « éloignement irréductible », en tant qu'ils ne se limitent pas à capter un état instantané fidèle du ciel. L'image d'un état du ciel « n'est pas conçue comme un instantané, ni comme la réduction d'une durée au présent d'un instant unique⁴ ». Au contraire, elle inscrit « ce que la photographie alors en train de naître, ne pouvait donner à voir, une condensation du changement des nuages, du changement de la lumière ; une mémoire du ciel, pas son souvenir⁵ ».

« Constable often shows the weather before and after in a single canvas. » this is out of the reach of photography except by implication, imagination, deduction (Stieglitz's equivalents) ; if not attempted nor obtained a photography is oisive, is piction⁶.

On peut supposer que l'intérêt de Roubaud pour Constable est lié au fait que le peintre anglais a su constituer de véritables images et non des pictions. Le terme de « composition » suggère l'idée de « former un tout par assemblage ou combinaison de plusieurs éléments ». Il renvoie aussi au « résultat de cette action » (Déf TLFi). Employer le terme de composition

¹ Comme la mère de Goodman désigne l'Angleterre, pays de la liberté, à travers les reproductions des tableaux de Constable accrochées sur les murs de la chambre, c'est à travers des photographies qu'Alix Cléo Roubaud évoque dans *Les photos d'Alix* sa fascination pour ce pays : « cet ordre, cette verdure, ce gazon, ces herbes, ces arbres. C'est l'Angleterre, l'Angleterre, le cœur de la civilisation, l'Angleterre ». On voit ainsi combien la mention récurrente de ce paysage tient d'une réaffirmation du lien symbolique que l'œuvre entretient avec ces figures disparues.

² J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, op. cit., p. 83.

³ J. ROUBAUD et J.-F. PUFF, *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, op. cit., p. 125.

⁴ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », op. cit., p. 20.

⁵ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, op. cit., p. 64-65.

⁶ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 341. Rem. 3741.

revient à faire de la tâche de Constable celle d'un poète. De même que les nuages sont une condensation de vapeur d'eau, les *sky studies* opèrent la condensation de différents instants et non la succession d'instantanés. Les toiles de Constable constituent des « compositions de temps », terme pris dans son sens météorologique (« *weather* ») autant que temporel (« *time* »).

Les photographies de nuages d'Alfred Stieglitz sont citées comme un des rares exemples positifs de photographie capable de se soustraire à la simple instantanéité¹. Les premières images de cette série, réalisées en 1923, sont intitulées « *Songs of the Sky* ». En 1929, il renommera toute sa série « *Equivalents* ». Entre 1922 et 1935, Stieglitz réalisera près de 300 clichés de nuages depuis le Lake George dans l'état de New York, expérimentant différents phénomènes climatiques. Sa démarche engage un protocole autour de ce lieu familial. Roubaud a découvert Stieglitz et la photographie américaine à New-York, peu de temps avant sa rencontre avec Alix. Il admire dans les *Equivalents* une « méditation photographique [...] en une vie entière de visions au Lake George », qui ont fourni l'inspiration de cette « activité consciente de contemplation² ».

En opposant l'instantanéité à la « composition de temps », Roubaud pose la question de la saisie du temps par l'œuvre d'art et évoque le travail photographique d'Alix Cléo Roubaud. Ce refus d'une réduction du temps à l'instantanéité renvoie à l'opposition que la photographe a marqué entre les images et les « pictions » –néologisme forgé à partir des termes anglais « fiction » et « picture ». Jacques Roubaud a poursuivi sa réflexion et reconnu dans la « piction » une notion essentielle de l'œuvre de son épouse en mentionnant dans l'Introduction au *Journal* qu'elle transposait la distinction wittgensteinienne (*Bild/Abbild*) pour opposer « l'image, vivante, à ce qu'elle nommait **piction** et qui n'est qu'une image 'oisive'. Sur un négatif, disait-elle, il n'y a qu'une **piction**. Le 'tirage', seul, peut la mettre en mouvement et en faire, véritablement, une image³ ». Alix Cléo Roubaud a refusé fermement de réduire ses photographies à des pictions au point de détruire les négatifs pour préserver les images. Le 19 septembre 1979, elle affirmait vouloir faire « des images, pas des *pictions* (Witt.)⁴ ». Si, comme le souligne Hélène Giannecchini, l'on ne retrouve nulle trace de ce terme ailleurs dans le *Journal* d'Alix ou ses écrits, c'est que Roubaud s'est placé « clairement dans la ligne de pensée de son

¹ J. ROUBAUD, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *op. cit.*, p. 23.

² J. ROUBAUD, « *le grand incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 795.

³ J. ROUBAUD, « Introduction », dans A.C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 14-15.

⁴ A. C. ROUBAUD, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », dans H. GIANNECCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 186.

épouse¹ ».

Il reconnaît s'être emparé de cette distinction à son propre compte en la « déformant² ». Notre réflexion s'appuiera sur les pages de *La Boucle* portant sur la piction, et sur les remarques qui lui sont consacrées dans *Poétique. Remarques* et au texte de catalogue « Dédution sur d'étoiles doubles » portant sur l'œuvre de la plasticienne et photographe Anne Deguelle. Cette distinction permet de comprendre comment l'image prend en charge le mouvement des souvenirs dans leur dimension synesthésique et se présente comme un composé de sensations. Dans les pages qu'il consacre aux pictions dans une incise du chapitre 2 de *La Boucle*, Roubaud oppose fermement l'image à la piction : « une **image** n'est pas une **piction**³ ». L'image manifeste « le changement en moi induit par un objet, par une chose du monde⁴ ». Elle est interne, en nous, et vient rencontrer les images déposées dans notre mémoire pour les mettre en mouvement. Comme les vers de Desnos cités plus haut pour leur capacité à mettre en mouvement des images-mémoire dans le *nun* de la remémoration, « une image suscite une image (au sens propre, interne)⁵ ». Elle est mobile, instable et on ne peut la « suivre [...] avec attention⁶ ». À l'opposé, les pictions se caractérisent par leur « oisiveté », ce qui signifie qu'elles sont immobiles, inertes. Elles sont « la dénégation, le travestissement, le refus des images⁷ ». Restant extérieures, « elles ne sont pas susceptibles d'engendrer en nous les images dont notre mémoire vit, les images intérieures, images-mémoire⁸ ». Roubaud appelle « traitement pictif » « le résultat d'un traitement particulier de l'image, qui la rend impropre à la mise en mouvement de la mémoire⁹ ». On ne peut discuter de l'exactitude de la piction : « Peut-on nier une piction ? non. Une image ? oui ; nier qu'elle soit une image¹⁰ ».

Selon Roubaud, la lutte contre « l'excès de piction » n'engage pas seulement une esthétique mais une éthique¹¹, une démarche artistique qui vise à « lutter contre la déperdition d'images », à « restituer les images » dans un monde envahi de pictions. La « mise en disposition particulière du matériau visuel » dans l'art permettrait de faire vivre nos images

¹ H. GIANNECCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre*, op. cit., p. 548.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 604.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 605.

⁵ J. ROUBAUD, « Dédution d'étoiles doubles », *Die Rauber Des Strandgruts/Les Pilleurs d'épaves*, Berlin, Single Verlag, 1998, n.p.

⁶ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 607.

⁷ J. ROUBAUD, « Dédution d'étoiles doubles », op. cit.

⁸ *Ibid.*

⁹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 334. Rem. 3653.

¹⁰ *Ibid.* p. 335. Rem. 3657.

¹¹ « Plus encore qu'une distinction philosophique, la séparation, l'opposition image/piction est à comprendre comme ligne de démarcation esthétique / éthique », *Ibid.* p. 334. Rem. 3649.

intérieures. Pour refaire des images à partir de pictions, il faudrait mettre en place des procédés déterminés. En effet, « une image est une tentative de restitution¹ ». À partir de l'analyse des installations artistiques d'Anne Deguelle, Jacques Roubaud met au jour une stratégie permettant leur « réfection ». Cette stratégie repose sur la répétition et le « style du double » qui lui est associé, selon la classification des styles convoquée par Roubaud. La répétition permettrait la réfection des images. Cependant, celle-ci ne saurait être massive², au risque précisément que celle-ci contribue à faire des pictions – comme les sérigraphies d'Andy Warhol reproduites massivement. En effet, « la répétition de la répétition ramènerait dans le domaine des pictions³ ». Anne Deguelle s'est donc limitée à juxtaposer deux photographies ou deux « exemplaires d'une même piction⁴ », en ce que le double « interdit l'identité ». Il s'agirait de produire une « piction au carré », la ramenant dans le domaine des images. Ainsi, « le carré d'une piction est une image⁵ ».

Cette distinction constitue un outil d'analyse privilégié de l'œuvre d'Alix Cléo Roubaud⁶. La photographe a fait de son art une expérience du temps. Sa pratique de la série, du double ou du contretype vise à représenter la durée. La scène inaugurale du *grand incendie de Londres* associe l'opération de prose à un diptyque photographique d'Alix, *Fès*. La double image (version claire version sombre) « restitue l'intervalle d'une durée dont le début est nocturne [...] Et la fin de cet intervalle de temps est celle d'une aube d'avril [...] »⁷. La double photographie permet de rendre compte du passage du temps entre les deux photographies. Elle évite la réduction de la photographie et de la prose de mémoire à la vaine tentative de saisie d'un instant figé au profit d'une entreprise de restitution mémorielle.

À travers cet exposé sur les installations artistiques d'Anne Deguelle, Jacques Roubaud nous offre une clef d'analyse de sa démarche poétique fondée sur la répétition et le style du double. Il établit en effet une analogie entre l'installation artistique et le poème⁸ : la disposition particulière d'un matériau visuel participe d'une lutte contre la déperdition d'images et la restitution d'images-mémoires. Cette démarche, éthique autant qu'esthétique, invite à observer la circulation du motif reparaissant du nuage à travers la reprise de certains modules textuels en

¹ *Ibid.*. Rem. 3648.

² « Peut-on refaire des images ? Par la répétition ? Mais tant d'images ne sont-elles pas devenues pictions, par la répétition massive ? », *Ibid.* p. 333. Rem. 3645.

³ *Ibid.* p. 334. Rem. 3651.

⁴ J. ROUBAUD, « Dédiction d'étoiles doubles », *op. cit.* ; Repris dans J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 334. Rem. 3651.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 334. Rem. 3652.

⁶ H. GIANNACCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre, op. cit.*, p. 547 sq.

⁷ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 23.

⁸ Voir *infra*, chapitre 3.

poésie comme en prose.

Un « texte reparaissant » : nuage et migration textuelle

La fascination enfantine pour les formes cotonneuses des nuages du Minervois trouve son contrepoint tragique à travers la récurrence de l'image du « golfe des toits » entre l'église des Blancs-Manteaux et les maisons de la rue. Présente dans *Quelque chose noir*¹, dans *'le grand incendie de Londres'* où ils ont « la couleur, les formes vagues, l'imprécision de leurs prédécesseurs, des centaines de jours » immuables d'un quotidien grevé par le deuil, ils constituaient les « signes du rien ». Cette image réapparaît dans *La Boucle* :

Dans le mouvement des nuages, alors, dans l'image même du bord des toits de l'église où ils m'apparaissaient d'abord, dans la forme de la pierre, j'ai senti la présence d'un monstre, que je sentais connaître, mais que je n'identifiais pas, pas encore, venu de loin, de trop loin².

Elle manifeste l'absence de la femme aimée et la chimère monstrueuse du deuil et de la mélancolie. Le passage évoquant le reflet des nuages sur le pavement en miroir du mur de la chambre est transposé dans *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* où Roubaud prête ces pensées à son double fictionnel Mr. Goodman, revenu s'allonger sur le lit déserté de son épouse, disparue comme Alix Cléo Roubaud en 1983. La réécriture du passage prolonge et précise la présence de ce monstre : « le spectre d'un événement monstrueux revenu le hanter, depuis toutes ces années qu'il pensait à jamais obliérées dans sa mémoire³ ». Le mouvement des nuages ravive dans la mémoire de Mr. Goodman le deuil de la mère raflée en 1944, sonnait tragiquement la fin de l'enfance. La duplication de ce passage dans un contexte d'autobiographie fictionnelle permet d'évoquer de manière oblique le deuil de sa mère, Suzanne Roubaud, disparue en 1993.

Renouant avec les images-mémoire de l'enfance, les nuages perpétuent également un projet commun avec Alix. Dans le *Journal*, Alix mentionnait en juillet 1981 qu'elle avait « commencé, à la suggestion de Jacques, *Nuages*, qu'il aurait voulu en anglais » (sic) et mentionne des recherches à la Bibliothèque nationale sur le sujet⁴. Hélène Giannecchini relate avoir trouvé dans le Fonds plusieurs prises de vue du ciel, considérées comme une partie de ce travail⁵. L'une d'elles en particulier, comporte l'annotation *équivalent* au verso, écrite de la main de Jacques Roubaud. Jacques Roubaud aurait soumis « l'un de ses objets de prédilections,

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 20.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 723.

³ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, op. cit., p. 52.

⁴ A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009 [1984], p. 128-129.

⁵ H. GIANNECCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre*, op. cit., p. 481.

les nuages, à la photographe¹ », et que ce travail n'ayant jamais abouti, ce dernier l'aurait poursuivi par son œuvre. Un des poèmes de « Fins de nuages », dans *La Pluralité des mondes de Lewis*, porte le titre d'*equivalents* et peut également évoquer cet échange artistique avec la photographe et l'élaboration d'un monde possible où le poursuivre. Bien plus qu'une simple intégration du travail de la défunte, le motif du nuage permet d'observer la mouvance textuelle et la circulation de ces textes dans l'espace de l'œuvre postérieure à la chute du biipisme. Le poète fait du redoublement et de la répétition, principes esthétiques de la photographe, le modèle de son propre travail.

Ces passages sur les nuages procurent au lecteur un sentiment de familiarité, de « déjà-lu ». Un même module – déplacé ou remis en jeu de manière concertée – est amené à circuler dans l'œuvre à la manière de ces nuages planant dans sa mémoire. Un même passage peut se retrouver, avec quelques modifications, dans *La Pluralité des mondes de Lewis* (1991), *Scotland*² (1991) où ils escortent les photographies de Gilson, *La Boucle* (1993), *Ciel et terre* (1997) voire *L'Hexaméron*³. Nous avons tâché de rendre compte par une étude tabulaire de l'ensemble des migrations textuelles relatives au motif du nuage⁴. Elles manifestent une conception du « texte en mouvance ». Leur requalification en prose ou en poème renvoie à la distinction entre image et piction.

Les variations peuvent être groupées par deux (le plus souvent), trois ou quatre (voire six pour le passage sur la nuheure, repris dans *L'Abominable Tisonnier*⁵ et *L'Hexaméron*). Lorsqu'elles fonctionnent par paire, il s'agit le plus souvent d'un appariement entre une strophe de « Fin de nuages » et un poème de *Scotland* ou entre *La Boucle* et l'un de ces deux recueils. Hormis la première (« *Pins*⁶ » reprise dans *La Boucle* au §164) et la dernière strophe, l'ensemble de « Fin de nuages » est remis en jeu dans *Scotland*. Deux autres poèmes de *Scotland* (« Chute » et « Géométrie ») sont empruntés à « Idée de la forme⁷ ». Dans *Scotland*, les poèmes ne sont pas associés directement à la photographie dans l'espace du livre mais sont présentés ensemble, à part. Seule la mention entre parenthèse du lieu permet au lecteur d'apparier texte et image, à distance. Les poèmes précèdent donc doublement les photographies,

¹ *Ibid.* p. 483.

² J. ROUBAUD et J.-P. GILSON, *Scotland*, Paris, Créaphis, coll. « Diaclase », 1991.

³ J. Roubaud, « Sixième journée », dans M. Chaillou, M. Deguy, F. Delay, N. Michel, D. Roche, et J. Roubaud, *L'Hexaméron. il y a prose et prose*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1989.

⁴ Voir annexe I.

⁵ J. ROUBAUD, *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997.

⁶ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, *op. cit.*, p. 93.

⁷ *Ibid.* p. 69 et 72.

dans le temps comme dans l'espace du livre. En effet, sur 36 poèmes, 19 sont empruntés à *La Pluralité des mondes de Lewis*. Les principes de transposition sont de plusieurs types :

1. Variations lexicales par glissement paronomastique, participant de la mouvance du texte. C'est le cas de l'exemple (4) : « éteindre » / « restreindre sa pensée »

2. Ajout / amplification : De « Fin de nuages » à *La Boucle*, les modifications vont souvent dans le sens d'une plus grande précision dans la description, avec l'ajout de déictiques spatio-temporels, renvoyant à la topographie mémorielle des lieux de l'enfance (voir ex. (1)). Le passage de la « poésie » à la prose de mémoire s'accompagne d'un passage des temps du discours au temps du récit.

La distinction entre poésie et prose recoupe l'opposition entre image et piction. Au début du récit de *La Boucle*, Roubaud tâche de fixer sur « l'immobilité (d'un écran, puis d'un papier) » l'image-souvenir la plus ancienne de son enfance. L'entreprise s'avère d'emblée difficile, car l'image est intrinsèquement évanescence, instantanée, insaisissable. Chaque convocation de l'image conduit à son affaiblissement, sa déformation et à terme, sa disparition. L'écriture tend à en faire un « souvenir second » : sous « l'effet des mots », l'image devient le souvenir des « pensées suscitées par la description ». Paradoxalement, la mise en mots de l'image-mémoire a pour effet sa destruction : « ce sont surtout les mots de la description qui produisent cette destruction, qui en viennent à substituer à elle une autre image¹ ». En passant dans la langue, l'image-souvenir est figée par l'écriture. L'image est altérée : le souvenir devient extérieur, et produit un « arrêt sur image », qui lui confère un statut « autre qui est très semblable à celui de la photographie² ». L'entreprise de la prose de mémoire vise précisément à la transformation des images-mémoires en pictions, en convoquant des images-souvenirs de son enfance.

Lors d'un déplacement de « Fin de nuages » à *Scotland*, l'amplification est liée à l'appariement à distance avec une photographie de Gilson. Ainsi dans l'exemple (10), on observe une sorte de décrochage entre une partie du texte débrayée (reprise de « Fin de nuages »), sans lieu ni temps, et une qui décrit précisément la photographie n° 62, son ciel brouillé par la brume, les gouttes de pluie à la surface de l'eau. Il s'agit d'un phénomène de contamination réciproque entre texte remis en jeu et image devenue paysage de mémoire, sur laquelle nous reviendrons.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

3. Glissement géographique :

L'exemple (7), groupement de quatre textes dont la description d'une image-mémoire de l'enfance dans *La Boucle*, montre que l'évocation de la Cèze, rivière coulant dans le Minervois, est transposée en Écosse pour décrire la *River Tummel*. Une contamination réciproque s'opère entre le paysage photographié et le paysage de mémoire déplacé d'un lieu à l'autre. Prise en charge par le poème déplacé et enrichi au sein du dispositif photolittéraire, la photographie devient une image composite, chargée des images-mémoires de l'enfance dans le Minervois décrites dans *La Pluralité des mondes de Lewis* et reprises ultérieurement dans *La Boucle*. La photographie de Gilson devient elle-même une véritable image qui raconte le temps de la mémoire personnelle, à l'instar du poème se déplaçant dans l'œuvre comme un nuage poussé par le vent. Ce procédé s'apparente à la « double vision » définie par Liliane Louvel dans *Le Tiers Pictural* : il s'agit de la « superposition d'une perception et d'un souvenir qui revient et se glisse dans l'expression poétique¹ ».

4. Selon les contextes d'occurrence, on observe une **réversibilité des éléments minéraux**, végétaux, aériens ou aquatiques. Dans l'exemple (11) le passage de « aucune des herbes » à « aucun torrent » s'explique par l'appariement avec l'image n° 43 de Quinag qui laisse voir une route mouillée. Dans l'exemple (14), les caractéristiques qu'il observe dans les nuages sont prêtées à des pierres visibles sur l'image n° 39. Symbole de permanence et d'immobilité, elles semblent pourtant « glisser ». Plus généralement, il se crée une **contamination réciproque** entre le texte déplacé dans *Scotland* et l'image qui lui est associée. Dans l'exemple (5), les variations textuelles manifestent une contamination du texte de « Fin de Nuages » par la photo n° 11 (où l'on peut voir une colline ronde et grise, l'eau presque vaporeuse glissant sur les pierres). De même dans l'exemple (6), l'amplification observée dans la version de *Scotland* est due à la présence sur l'image n° 60 du cygne. La mention de la « courbure de la terre » se prête au paysage mémoire et à la langue de terre rencontrant l'eau du Loch of Steiness.

Stéphane Baquey analyse le dispositif photo-littéraire à l'aune de la distinction entre image-mémoire et piction. Dans *Scotland*, on assisterait à la rencontre de « deux mémoires d'un paysage² ». Les photographies de Jean-Pierre Gilson, enrichies par la charge mémorielle des textes de Roubaud et le réseau dans lequel ils s'inscrivent, deviennent de véritables images de

¹ L. LOUVEL, *Le Tiers Pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 251.

² S. BAQUEY, « Notes à partir de *Scotland* », *Dossier Jacques Roubaud*, Marseille, Farrago / cipM, coll. « Cahier critique de poésie », 2003, p. 31-37.

mémoire et non de simples pictions. Elles se présentent « comme s'il s'agissait des images de sa propre mémoire et qu'il pouvait en raconter les circonstances¹ ». Le dispositif évoque dès lors le travail de re-disposition d'images-mémoires décrit plus haut chez Anne Deguelle. En groupant les modules textuels le plus souvent par deux, parfois plus, il s'agirait de créer une « installation » visant à lutter contre la déperdition d'images. Par le style du double, le poète tente de « montrer et seulement montrer » l'amour de loin dans le microcosme de ce « ciel de mémoire » formé par les apparitions de ces différents modules textuels. Comme nous l'avons vu plus haut, le choix de ce style et des procédés qui lui sont associés engage non seulement une esthétique autant qu'une éthique. Le « sentiment de déjà-lu² » ne vise pas à créer simplement une impression de « déjà-vu » mais bien à créer l'expérience d'une « lecture hantée³ ». Ainsi, il serait possible « de se rendre maître de sa douleur en mettant en forme l'informe, en pensant le temps insaisissable du passage des nuages⁴ ». L'on peut comprendre en ce sens l'analogie qui clôt le récit entre l'art de Constable et le « pèlerinage » de Goodman au *Constable country* : « Voilà ce que l'art de Constable avait accompli. Et pensa Mr. Goodman, il l'avait fait aussi pour lui⁵ ». Le « dispositif contemplatif » de *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* deviendrait le lieu d'une réconciliation avec une temporalité personnelle brisée.

Par le dispositif formé par la remise en jeu de ces modules textuels, Goodman/Roubaud s'approprie la « quête du temps » qu'il a admirée chez Constable :

Mr. Goodman alors pensa que Constable avait fait d'une quête du temps la forme centrale de sa peinture, et découvert, là était son génie, une solution picturale à son mystère dans le contraste entre ciel et terre, entre terre peuplée des images fixes du passé, des lieux de l'enfance, et un ciel peuplé des images mobiles du présent perpétué en futur, les nuages⁶.

Il convient à cet égard de distinguer les occurrences en poésie de celles de la prose de mémoire. Là où le déplacement d'un poème de « Fin de nuages » à *Scotland* montre la mobilité dans le temps et l'espace des images-souvenirs, la prose de mémoire de *La Boucle* rend compte des « images fixes du passé et des lieux de l'enfance ». La circulation des modules textuels d'un livre à l'autre conduit quant à elle à former un « ciel de mémoire » composé des « images mobiles du présent perpétué en futur, les nuages ». Dès lors la manière dont Roubaud évoque Constable est aussi une manière oblique de récapituler sa propre entreprise. C'est la « mise

¹ *Ibid.* p. 34.

² C. PRADEAU, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », D. GUILLAUME (dir.), *Poétiques et Poésies contemporaines*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 203-226.

³ C. PRADEAU, « Mr Goodman, personnage reparaisant », *op. cit.*, p. 61.

⁴ *Ibid.* p. 72.

⁵ J. ROUBAUD, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Ibid.* p. 84.

ensemble » de cette somme de modules textuels, leur « savante composition simultanée » qui « prend en charge le temps », et les nuages en sont le signe.

CONCLUSION PARTIELLE

Ce premier parcours a permis de mettre en relief la position singulière du poète dans le champ contemporain, présentant certaines affinités avec la modernité dite « apophatique ». Ce que l'on choisit d'appeler une modernité intempestive est fondée sur une double démarche de rupture et de réaffiliation à la tradition, par les formes. Le rapport à celles-ci est envisagé sur le mode de la variation et de la mise en mémoire. Bien que l'écriture constitue un fait sémiotique autonome et soit prise en compte comme telle, elle n'est pas réductible à une simple partition en vue d'une profération strictement déterminée. Roubaud n'exclut jamais de ses réflexions théoriques et de sa démarche poétique la voix et les possibles variations créatrices que celle-ci apporte au gré de chaque lecture. Pour observer les variantes d'inscription dans l'espace graphique, il nous faut donc réinscrire la part visuelle écrite dans une circulation entre quatre états, externes et internes. Ce phénomène rend l'objet-poème pour partie insaisissable et irréprésentable, en perpétuelle mouvance. La mouvance est un phénomène interne au devenir du poème et externe, comme principe d'une circulation de certains modules dans l'espace de l'œuvre. Elle est observable à travers le motif du nuage, qui manifeste la permanence du changement remarquée dans la vie des formes. L'examen de l'espace du poème ne saura donc faire l'économie de deux questions déductibles de ce principe de mouvance : d'une part, il faudra se demander en quoi le dispositif spatial informe, rejoue, déjoue l'existence orale du poème – et observer les phénomènes relevant strictement de la « part visuelle » de l'objet-poème. D'autre part, une telle mise en circulation des poèmes dans l'espace-temps de la mémoire est indissociable de l'élaboration d'une œuvre-vie, conçue dans un espace mental en perpétuelle recomposition.

Chapitre 2 : Les variantes de l'espace graphique

En 1897, soit un an avant sa mort, Mallarmé publiait *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* dans la revue *Cosmopolis*. Il comporte dix pages escortées d'une préface visant à répondre à la surprise du lecteur qui « devrait appliquer un regard au premier mot du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture¹ ». Le dispositif typographique explore des variations telles que les différences de corps, les grandes capitales, petites capitales, bas de casse, italiques. Une nouvelle forme de vers conquiert l'espace visuel de la double page par « le moyen du pli central et de la césure de la page² ». La dispersion des unités syntaxiques fait du blanc un élément constitutif du poème, ouvrant de multiples parcours de lecture, verticaux, horizontaux ou obliques. Cette publication présentait un état du texte, « échantillon indicatif dans l'attente d'une réalisation pleine et entière³ ». Mallarmé travailla jusqu'à sa mort à une édition préparée pour Ambroise Vollard⁴, conforme à ce qu'il avait imaginé. En 1914, les éditions Gallimard ont proposé une version fidèle, autant que faire se peut, aux épreuves laissées par le poète. Bien qu'elle réduise le format prévu, celle-ci respecte l'inscription du poème sur l'unité visuelle de la double page.

Mallarmé ayant été profondément attentif au devenir du vers, le *Coup de dés* aurait constitué une tentative « d'établir un genre nouveau de la poésie⁵ ». « Innovation spectaculaire », le poème aurait été perçu dès sa parution⁶ comme un texte limite marqué « par un quasi-silence trahissant tout à la fois le non-événement et "l'écart esthétique" maximal par rapport aux normes poétiques contemporaines⁷ ». Contrecarrant l'horizon d'attente avant-gardiste, il aurait marqué « une rupture dans la rupture, un écart second⁸ ».

La question de la spatialisation des textes depuis *le Coup de dés* constitue « un vaste chantier » toujours « ouvert⁹ », invitant à dresser une « histoire des identifications génériques

¹ S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 405.

² M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 6.

³ T. ROGER, « La réception immédiate du *Coup de dés* : chronique d'un relatif silence », *Romantisme*, n° 1, 2008, vol. 139, p. 153.

⁴ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 128.

⁵ *Ibid.* p. 6.

⁶ T. ROGER, « La réception immédiate du *Coup de dés* : chronique d'un relatif silence », *op. cit.*

⁷ T. ROGER, « Sur le genre du *Coup de dés* », *Poétique*, n° 160, 2009, vol. 4, p. 443.

⁸ T. ROGER, « La réception immédiate du *Coup de dés* : chronique d'un relatif silence », *op. cit.*, p. 152.

⁹ I. CHOL, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers », *Poétique*, n° 158, 2009, vol. 2, p. 231.

progressives¹ ». Si Mallarmé se préoccupait de la mise en espace du poème, d'autres poètes ont porté un intérêt tout particulier à la « réalisation plastique de leurs écrits », qui devient une démarche pleinement concertée. Elle est tour à tour nommée « poésie visuelle », « poésie spatiale », « poésie typographique », « typoésie », « poésie dans l'espace » ou encore « poésie spatialisée² ». Dans le champ littéraire, le *Coup de dés* a été perçu comme une « matrice de la poésie visuelle³ », à l'instar des *Calligrammes* d'Apollinaire ou encore de la poésie concrète et futuriste. De Reverdy à la modernité négative en passant par du Bouchet, de nombreux poètes sont partis à la « conquête de l'espace ». En partie idiosyncrasique, cette « poésie du troisième type⁴ », confère au blanc une importance nouvelle⁵. Le support est dès lors envisagé comme un espace signifiant.

La segmentation et la re-disposition des unités typographiques sur la page⁶ invitent à s'interroger sur la définition du vers. Cette question, centrale pour comprendre la forme du *Coup de dés*, n'a pourtant pas fait l'objet de véritables développements. Thierry Roger déplore que « la forme du texte » n'ait pas suscité davantage d'analyses dans l'exégèse mallarméenne. Il mentionne l'importance de la réflexion sur le « devenir du vers », à laquelle Mitsou Ronat a particulièrement prêté attention⁷, dans la continuité des travaux de *Change* et du Cercle Polivanov. Il aura fallu le livre de Michel Murat faisant suite aux réflexions de Laurent Jenny reprises dans *La Fin de l'intériorité*⁸, « pour que l'on s'interroge avec précision sur le dispositif⁹ ». Selon Michel Murat, « le rapport de la forme nouvelle [du *Coup de dés*] avec le vers est une clé de la compréhension du poème¹⁰ ». Le *Coup de Dés* y est envisagé « en tant qu'œuvre en vers », nouant des relations « avec la tradition métrique » et « entre vers, poème et livre¹¹ » :

¹ T. ROGER, « Sur le genre du *Coup de dés* », *op. cit.*, p. 443.

² *Ibid.*

³ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ M. COLLOT, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », *op. cit.*

⁵ I. CHOL, « Linguistique textuelle et poésie plastique : quelques enjeux épistémologiques et méthodologiques », *SHS Web of Conferences*, 2012, vol. 1, p. 1073-1082.

⁶ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 143-153.

⁷ Voir notamment M. RONAT, « Le *Coup de dés* : forme fixe ? », *Cahiers de l'AIEF*, n° 1, 1980, vol. 32, p. 141-147.

⁸ L. JENNY, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, *op. cit.*, p. 59-69.

⁹ T. ROGER, « Sur le genre du *Coup de dés* », *op. cit.*, p. 466. Note 8.

¹⁰ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ *Ibid.*

Mais alors même que l'usure du grand vers exigeait une relève, l'examen attentif des nouveautés apportées par le vers-librisme allait le convaincre d'une impasse. C'est en méditant sur le livre et les dispositifs typographiques, au moment même où il faisait ce constat, qu'une solution inédite s'est imposée : le poème, depuis l'espace dans lequel il se dispose, entreprend une confrontation avec le vers conçu comme unité typographique, tandis que l'idée du Nombre absolu impliquée par la métrique ancienne se trouve incorporée à la fiction et à la thèse qu'elle démontre¹.

Il y aurait donc une possible requalification du vers par le dispositif typographique déployé dans l'espace de la double page. Elle découlerait du double constat de la crise du « grand vers » et de l'impasse du vers-librisme. La conception du vers comme « mot total refait » écarterait une solution strictement métrique. Outre cette première formulation, Mallarmé fait du vers un principe rythmique en tant que « prose à coupe méditée » et une unité typographique, « subdivision prismatique de l'Idée² », cette « moyenne étendue de mots » rangée « sous la compréhension du regard³ ». La « relève » du vers métrique et de la rime s'effectuerait par la « vision simultanée prise de la page », saisie comme « unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite⁴ ». Selon l'hypothèse de Murat, *Le Coup de dés* élaborerait « une métrique de pages⁵ ». Mallarmé aurait proposé une reformulation du vers qui tienne compte de l'unité visuelle de la page ; « À cette triple redéfinition d'un vers potentiel s'adjoint l'anticipation de niveaux supérieurs⁶ », dont celui du Livre comme « théâtre du poème ».

Examinant la poésie spatialisée depuis Mallarmé, Isabelle Chol pose l'hypothèse que « l'importance accrue de l'espace de la page et du livre dans la composition du poème participe d'une évolution qui a des conséquences sur les moyens poétiques⁷ ». Il s'agirait dès lors d'observer les « reformulations du vers⁸ » conduisant au passage d'une simple « délimitation visuelle » à une « mise en scène du texte sur la page⁹ ». Thierry Roger a établi très précisément les « modulations génériques » de la postérité littéraire du *Coup de dés* jusqu'aux années 1970 selon sept traits définissant le poème mallarméen et « susceptibles de délimiter le cadre d'un genre¹⁰ » : 1) l'unité de la double page, 2) la variété typographique, 3) la simultanéité-contrepoint, 4) la simultanéité-idéogramme, 5) l'espacement et la segmentation des unités

¹ *Ibid.* p. 6-7.

² S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 405.

³ S. MALLARME, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 245.

⁴ S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 406.

⁵ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 153.

⁶ J.-F. PUFF, « Un nouveau genre de poème », *Acta Fabula*, vol. 6, n° 2, 2005, En ligne : <https://www.fabula.org:443/acta/document929.php>.

⁷ I. CHOL, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », *op. cit.*, p. 231.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ T. ROGER, « Sur le genre du *Coup de dés* », *op. cit.*, p. 461.

verbales, 6) le texte-partition, 7) les axes épique-tragique, cosmique-philosophique¹. Roubaud y est mentionné pour *Trente et un au cube* (1973), en ce qu'il explore l'unité de la double page et les potentialités symboliques du pli de la page présentée en format paysage.

Lecteur de Mallarmé, Roubaud s'est pleinement inscrit dans cette démarche de mise en espace du poème. Il répond au diagnostic formulé dans « Crise de vers² », sur le plan théorique avec *La Vieillesse d'Alexandre* comme par sa pratique poétique. L'héritage mallarméen s'avère décisif à plus d'un titre. Si Roubaud va moins loin que certains de ses contemporains dans la « variété typographique », il conviendra de mesurer l'influence mallarméenne dans la vectorisation de l'espace graphique et le recours à un espacement signifiant. Dans la perspective ouverte par Mitsou Ronat et Jacques Roubaud et approfondie par les récents travaux de Roger, Chol et Murat, on observera la requalification du vers dans l'espace de la page et du livre. Les modèles de dispositions du *Coup de dés* nous conduiront dans un second temps à observer la vectorisation de l'espace graphique à partir des axes de lectures investis. Enfin, nous montrerons que l'idéal mallarméen de « Transposition/Traduction » trouve un écho dans la manière dont Roubaud pense la spatialisation du poème en relation avec la traduction, dans ses composantes visuelles et rythmiques.

2.1. DE LA « CRISE DE VERS » A L'EMERGENCE D'UNE « POESIE DANS LA PAGE »

L'expression de « crise de vers » désigne tant un « concept » que la « période historique désignée sous ce nom », en contraste avec une période de « non-crise, réelle ou fictive³ ». En tant que période historique, elle est identifiée à la tradition poétique soumise aux contraintes du mètre et de la rime. Dans ce cadre, la notion de crise serait définie comme un « mécanisme évolutif ou dynamique à l'intérieur du système » et serait « programmée par la manière même de penser la crise en termes de liberté versus contrainte⁴ ». Toutefois, comme le montre Jan Baetens, si l'on projette sur « un carré sémiotique » la « poésie contrainte » opposée à une « poésie libre », le phénomène de la « crise de vers » ne saurait être cantonné au « seul moment historique de l'essor du vers libre, remplaçant soit l'alexandrin (en français), soit le pentamètre iambique (en anglais)⁵ ». Selon les enseignements de la sémiotique greimassienne :

¹ *Ibid.* p. 464-465.

² J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 37-60.

³ J. BAETENS, « Crise du vers, crise de la poésie, crise du poème : pour une approche sémiotique », *Balises*, n° 3-4, 2003, p. 225.

⁴ *Ibid.* p. 226-227.

⁵ *Ibid.* p. 225.

Le passage horizontal d'un terme contraire ou subcontraire à l'autre n'est possible que via le terme contradictoire « diagonal » correspondant : la « contrainte » ne peut se transformer en « liberté » que via la « non-contrainte » (« relâchement »), tandis que la « liberté » ne peut se muer en « contrainte » que via la « non-liberté » (« mesure »)¹.

Cette modélisation révèle que l'opposition sémiotique contrainte/liberté n'est aucunement assimilable à des positions historiques impliquant, quant à elles, un rapport dominant/dominé. Si le vers compté (contraint) occupait une position dominante jusqu'au XIX^e siècle, ce que Roubaud nomme le « Vers International Libre » « serait devenu la norme, tandis qu'écrire selon les règles de l'alexandrin classique est devenu une infraction à cette norme littéraire² ». De plus, il s'agit d'une structure mobile : elle invite à penser non pas des « positions figées » mais bien plus une dynamique. En termes sémiotiques, on observerait dans la création contemporaine une tendance à « “remesurer” la poésie devenue trop libre (et partant insignifiante) afin de la ramener à des positions à nouveau contraintes³ », ces contraintes n'étant plus exclusivement métriques.

La crise de vers comme un phénomène à la fois sémiotique et historique. Dans cette perspective, il conviendra de porter l'attention sur trois points. Tout d'abord, il nous faudra observer la manière dont Roubaud prend acte du diagnostic de la « Crise de vers » mallarméenne et plus largement de la « crise *du vers* » pour tenter de proposer une reformulation du vers qui s'affranchisse de la « métrique héréditaire⁴ ». Ensuite, il faudra observer les divers modes de circulation au sein de la frontière entre prose et poésie. Ceci impliquera de penser la requalification du vers au sein de l'unité du poème. Le poème apparaîtrait d'une part comme un dispositif de contraintes réglées – notamment par l'adoption de formes dites « fixes » – et d'autre part comme un « signe unique », visuel et sonore, doté d'une « vilisibilité⁵ » propre.

2.1.1. L'héritage assumé de la « Crise de vers »

La formule de « crise de vers » connaît plusieurs occurrences sous la plume de

¹ *Ibid.* p. 226.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 227.

⁴ Tout rythme suppose, selon Roubaud, un mètre. Or, avec la crise, « la métrique devient *héréditaire et involontaire* », soulevant la question des « *métriques de substitution* », J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 112-113. La « métrique héréditaire » est opposée à la « métrique intentionnelle » : « si on ne marque pas sa métrique, plus généralement sa prosodie, elle se marque pour vous. Un bel exemple est l'écriture automatique des surréalistes où ce ne sont pas les grands élans libérateurs d'une pensée enfin délivrée des contraintes de la raison qui apparaissent mais les automatismes les plus bêtes de la syntaxe et de la rhétorique littéraire héritée », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 185. Rem. 1920.

⁵ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*

Mallarmé. On la trouve dans l'entretien avec Jules Huret (1891)¹, l'introduction de la version anglaise de « La Musique et les Lettres » (1894) et elle fait l'objet de multiples allusions dont la conférence sur Villiers de l'Isle Adam². Composé en trois fois (1886, 1892, 1896) et mis en forme peu de temps avant le décès de Mallarmé, l'article portant le titre de « Crise de vers » offre, aux dires de Roubaud, un éclairage « sur la notion même de vers, sur ses rapports avec la langue et la littérature ». Ce dernier y voit tout à la fois « un *diagnostic*, une *anticipation*, une théorie implicite du vers³ ».

Pascal Durand remarque que l'on attendrait davantage l'expression « crise *du* vers », grammaticalement correcte. Il propose trois éléments pour expliquer cette différence de formulation. Premièrement, le titre adopté sous-tend l'usage d'un pluriel (crise de(s) vers). S'opposant à l'idée *du* vers comme « prosodie unique », il serait bien question, « comme mobile d'une crise, du pluriel, de la pluralité, d'une prolifération épidémique des idiomes ». Par extension, il ne s'agirait pas seulement du vers comme élément prosodique, mais d'observer *le* vers « en tant qu'élément à l'intérieur duquel se déploie l'écriture nommée poésie, suivant le mouvement [...] d'une synecdoque désignant par paliers le poème, le genre de la poésie, le poétique⁴ ». C'est ce qui amenait Mallarmé à affirmer qu'il comptait « départager, sous un aspect triple, le traitement apporté au canon hiératique du vers ; en graduant⁵ ». Ce rapport synecdochique nous intéresseront particulièrement lorsqu'il sera question d'examiner le vers à l'aune de l'unité du poème qui lui donne sens. Enfin, Pascal Durand propose l'idée d'un jeu paronomastique entre « crise de vers » et « crise de nerf », que révélerait le terme emprunté à l'anglais *exquisite*, « exquise ». Il indiquerait « toute une pathologie du poétique que Mallarmé propose d'ausculter dans *Crise de vers*, incertain quant au diagnostic à formuler et quant aux remèdes à proposer⁶ ».

Comme il le revendiquait dans la *Description du projet*, la position que Roubaud défend

¹ S. MALLARME, « Réponse à des enquêtes. Sur l'évolution littéraire (enquête de Jules Huret) », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 387-401.

² Relevé établi par P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, Leuven, Paris, Peeters, Vrin, coll. « Accent », 1998, p. 137.

³ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 139.

⁵ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 241.

⁶ P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 140.

se réclame évidemment de certaines propositions de Mallarmé. Aussi bien celui de *Crise de vers* que celui du *Coup de dés*. L'*élucidation* passe par une compréhension très approchée et très modeste, de ces textes¹.

Sa conception du vers comme forme-mémoire découle d'une lecture scrupuleuse de « Crise de vers » et de ses effets quant aux états récents de la poésie. Décrite comme le « roman du vers » et de la « crise de vers² », *La Vieillesse d'Alexandre* offre une enquête fouillée sur le devenir du vers français³. Elle est le fruit de dix années d'étude assidue de la métrique française, notamment au sein du Cercle Polivanov. La critique du vers libre est liée à une observation théorique de ce qui a constitué le modèle dominant du vers en France, à savoir l'alexandrin – qui connaît un net recul après la mort de Victor Hugo. Le coup de force porté à l'encontre de la métrique hugolienne n'aurait cependant pas aboli le « monument » du vers. La prosodie traditionnelle, comme tout ce qui est refoulé, fait retour sur le mode de la survivance fantomatique : « la nostalgie de la parole ordonnée, par rapport à l'absolu du vers, hante l'écriture⁴ ». Faute d'avoir tiré les conséquences du diagnostic de Mallarmé, le vers libre n'aurait été qu'un « anti-alexandrin ». L'attaque portée contre la métrique classique aurait conduit à une impasse formelle : « loin de réussir à délivrer la poésie française des contraintes qui historiquement pèsent sur lui, son adoption a réussi en définitive à leur assurer un sursis en les maintenant sous une forme dissimulée⁵ ». Le vers libre standard ne différant de l'alexandrin que par son caractère non compté, non rimé et non césuré, sa liberté ne serait que « provisoire⁶ », limitée. Il n'est défini que par ses propriétés typographiques, son trait formel unique étant « l'aller à la ligne », en raison de la « coïncidence du vers et du syntagme⁷ ». Mallarmé remarquait déjà que « la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté et leur confère un profit⁸ ». Dans sa conférence sur « La Musique et les Lettres », il soutenait qu'avec le poème en prose, « très strict, numérique, direct, à jeux conjoints, le mètre, antérieur, subsiste ; auprès [du vers libre]⁹ ». Il serait vain de croire à la « mythologie d'une libération totale » de

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 87.

² *Ibid.* p. 66.

³ Dans la *Description du projet*, Roubaud résume les treize branches que devait compter ce « récit formel », *Ibid.* Dans les *Cahiers de Poétique comparée* sont présentés sous forme de synopsis les quatre premières branches « des origines à la *Cléopâtre captive* (1553) », J. ROUBAUD, « Une vie : synopsis en douze branches (Première partie) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 2, III, p. 3-85. *La Vieillesse d'Alexandre* correspondrait aux quatre dernières branches, de la « Crise de vers » (IX) à la « Crise de vers libre » (XII), escortées d'un retour sur « L'âge classique » (VI) et sur « l'âge Hugo » (VIII) et d'une ouverture sur la situation présente, envisagée dans l'après-coup de la « disparition » de l'alexandrin.

⁴ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 206.

⁵ *Ibid.* p. 15.

⁶ *Ibid.* p. 135.

⁷ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 185. Rem. 1921-1922.

⁸ S. MALLARME, « Crise de vers », op. cit., p. 243.

⁹ S. MALLARME, « La Musique et les Lettres », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 351.

« ce mécanisme rigide et puéril » que serait devenu l'alexandrin, ce « vieux moule fatigué¹ ».

La « Crise de vers », non résolue, est devenue son état normal, au point de se porter dans le contexte contemporain sur le vers libre lui-même. Elle atteint dès lors « toute la littérature » :

La littérature est en crise. Il y a crise parce qu'il y a crise du vers, et le vers est ce par quoi la littérature peut être. Le vers lui-même est forme, et il y a crise parce que cette forme a subi un traitement, une variation, par l'intermédiaire de ce qui en elle est susceptible de varier : sa loi².

Considéré comme une forme plus ou moins serrée, l'on aboutit à une définition extensive du vers, permettant de lui restituer « le statut de forme nécessaire et légitime que son éclatement est en train de saper³ ». Comme l'affirmait Mallarmé, « le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et la quatrième page des journaux. [...] Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification⁴ ». Avec la mort de Victor Hugo, « géant » qui identifiait le vers à « sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron », « toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples⁵ ». Le vers est soustrait aux contraintes de la métrique classique au profit d'un « principe de disjonction⁶ » qui conduit à sa dispersion en de multiples unités rythmiques. Le poétique est assimilé à tout ce qui fait « effort », notamment par le rythme. La prose serait tendue vers la poésie, essence de la littérature. Dès lors, « tout se passe [...] comme si, détrôné ou en passe de l'être, le genre poétique se disséminait dans l'ensemble du genre littéraire⁷ ».

À cet égard, Roubaud revendique l'existence du vers comme résultant « d'un “besoin” interne à la langue » puisque « *la forme vers est elle-même la poésie*⁸ ». Ainsi, « la crise du vers ne conduit pas à la mort du vers, à son abolition ». Bien plus, elle conduirait à une « extension radicale de ses pouvoirs⁹ ». Il faudrait donc trouver « une détermination nouvelle du vers qui ne repose plus sur la métrique héréditaire¹⁰ ». Face à cette menace :

¹ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 242.

² J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 52.

³ P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 151.

⁴ S. MALLARME, « Réponse à des enquêtes. Sur l'évolution littéraire (enquête de Jules Huret) », *op. cit.*, p. 389.

⁵ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 240.

⁶ I. CHOL, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », *op. cit.*, p. 234.

⁷ P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 191.

⁸ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 51.

⁹ *Ibid.* p. 60.

¹⁰ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 649.

La réponse mallarméenne est *l'annexion* : il faut que les variations du vers, loin d'être le début de sa décomposition, soient un moyen de conquête de la prose ; que le vers, qui toujours y a été présent, l'envahisse. [...] La prose sera soumise au vers ; le vers l'occupera tout entier¹.

Le rapport entre vers et prose est ici décrit dans un lexique martial, qui suggère l'invasion, la conquête d'un territoire. Le terme d'annexion peut évoquer un rapport de domination, soit « faire passer tout ou partie sous une dépendance » (définition CNRTL). La prose serait donc tout entière subordonnée à l'autorité, la souveraineté du vers. Dans un sens métaphorique, « annexer » peut signifier « faire entrer quelque chose dans une nouvelle unité, dans un groupe » (Larousse). Par ses variations, le vers constituerait dès lors une unité plus vaste, incorporant la littérature : « à ce compte, la poésie – ou le vers – contient la littérature plus qu'elle n'est contenue par elle. Elle n'est plus l'une des possibilités formelles de la littérature mais la condition de possibilité du littéraire en tant que tel² ». Reste à voir la solution envisagée pour faire des variations du vers le lieu d'une reconquête sur la prose.

Avec le collectif *Change errant/d'Atelier* mené par le typographe Tibor Papp, avec la collaboration de Mitsou Ronat, Philippe Dôme, Jean-Pierre Faye, Rodolfo Hinostroza, Claude Minière, Bruno Montels et Paul Nagy, Roubaud a participé à l'édition du *Coup de dés*, publiée en 1980. Leurs travaux conjugués visaient à proposer la première édition fidèle à la représentation que Mallarmé avait de son poème³, alors que « la réduction du rapport de proportions a entraîné la destruction de toutes les proportions et de la mise en page⁴ ». Roubaud a proposé une lecture pessimiste de ce poème relatant la « catastrophe⁵ » de l'abandon des canons au profit du vers libre⁶. Le « naufrage » évoqué par le poème serait celui d'un vers désassujéti de son « support numérique⁷ ». Dès lors, le *Coup de dés* narrerait la « mort de l'alexandrin et l'avènement du vers libre », inaugurant par là-même « un nouveau genre pour

¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 61-62.

² P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 190.

³ Les innovations mises au jour sont présentées dans le dossier intitulé « Ce genre, que c'en devienne un », ainsi qu'à l'occasion d'un entretien pour la revue *Europe*, F. HAN, « "Le Coup de dés, maintenant". Entretien avec Tibor Papp, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud », *Europe*, n° 616-617, 1980, p. 159-167.

⁴ M. RONAT, « Le « Coup de dés » », *op. cit.*, p. 142.

⁵ L'expression est employée en référence à la théorie des catastrophes de René Thom, dans la deuxième partie de son exposé au colloque « Change de forme », consacrée à la « destruction de l'alexandrin », J. ROUBAUD, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », *op. cit.*, p. 87. Cette théorie est encore évoquée par la citation précédant le seizième poème de *Trente et un au cube*, *op. cit.*, pp. 66-68.

⁶ Il souligne d'ailleurs la « distance » avec laquelle Mallarmé commente la « Crise de vers », « distance dont l'envers est angoisse : *Igitur*, le *Coup de dés* », Voir J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 50.

⁷ M. RONAT, « Un Coup de dés, mystère hurlé ? », *Cahiers Cistre*, n° 5, 1978, p. 62.

en faire le récit¹ ». Selon les termes mêmes de Mallarmé, « ce genre, que c'en devienne un comme la symphonie » participerait « avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose² ». Il faut relier la « dissolution [...] du nombre officiel³ » à l'expérience du *Coup de dés* :

Où les « subdivisions prismatiques de l'Idée⁴ », qui ne sont pas des vers au sens strict (« comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers⁵ ») [...] mais bien précisément cette « polymorphie »⁶.

Ce caractère polymorphe du vers conduit précisément à la « généralisation⁷ » que nous avons pointée précédemment. Celle-ci participe de la réponse formelle et spatiale apportée par Mallarmé au diagnostic de la crise interne au champ poétique⁸.

Dans le sillage des analyses formulées par Jacques Roubaud dans le cadre du cercle Polivanov, Mitsou Ronat a montré que le cri d'alarme « on a touché au vers⁹ » trouve sa réponse dans la forme inaugurée par le *Coup de dés*. Elle pointait une disjonction « entre le sens et la forme du poème » :

Le sens désignerait la catastrophe de la littérature [...] tandis que sa *forme*, entièrement nouvelle, proposerait une *réponse*, une solution, à la crise : en faisant entrer la *mesure* dans le désordre apparent¹⁰.

La disposition du *Coup de dés* constitue par elle-même une réponse formelle à cette « catastrophe ». Mitsou Ronat et Jacques Roubaud proposent dès lors de voir « Quant au livre » et « Crise de vers » comme « une sorte de laboratoire du *Coup de dés*¹¹ ». Cherchant à déceler la « théorie formelle¹² » à l'œuvre dans ce poème, Mitsou Ronat invite à prendre au sérieux la métaphore du « coup de dés » et d'en « faire le support numérique de l'architecture¹³ », en ce

¹ M. RONAT, « Cette architecture spontanée et magique », dans S. MALLARME, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Change Errant/D'Atelier, 1980, p. 2.

² S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 406-407.

³ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 243.

⁴ S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 405.

⁵ *Ibid.*

⁶ « Toute la nouveauté s'installe, relativement au vers libre [...] mais nommons-le, comme il sied, "polymorphe" : et envisageons la dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère », S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 243.

⁷ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 57.

⁸ Pour comprendre les facteurs déterminants de cette crise, voir « Explosion-Implusion du genre », P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 163 sq.

⁹ S. MALLARME, « La Musique et les Lettres », *op. cit.*, p. 351.

¹⁰ M. RONAT, « Un Coup de dés, mystère hurlé ? », *op. cit.*, p. 62-63.

¹¹ F. HAN, « "Le Coup de dés, maintenant". Entretien avec Tibor Papp, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 164.

¹² M. RONAT, « Un Coup de dés, mystère hurlé ? », *op. cit.*, p. 60.

¹³ *Ibid.* p. 64.

que Mallarmé était « extrêmement préoccupé de l'arithmétique de la chose¹ ». Ce dernier serait donc de ces « fidèles à l'alexandrin » qui le « desserrent intérieurement pour connaître « une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres² ». Le Nombre, omniprésent sous la forme de ses diviseurs et de ses multiples, intervient dans l'architecture des 24 pages – la page de titre étant partie intégrante de la structure. La figure du « Maître » renverrait dès lors au « maître-vers³ » alexandrin⁴ assimilé à la figure du personnage d'*Igitur* ou encore à Victor Hugo, évoqué dans « Crise de vers » et dont la disparition précipite la rupture du vers et l'évasion de « toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales⁵ ». Autrement dit, à la mort du *maître* Hugo répond la « disparition du mètre⁶ ». Le *Coup de dés* manifesterait une tentative de trouver une « autre voie » au problème du vers et de « préserver ce qui lui semble essentiel⁷ ». Mallarmé se serait doté d'un dispositif formel exigeant, comme si, contrairement à ce que postulent bien des analyses qui ont rangé le *Coup de dés* du côté du vers libre ou du poème en prose, « la libération de l'écriture poétique ne pouvait se passer de l'exigence formelle⁸ ».

Dans le chapitre 10 de *La Vieillesse d'Alexandre*, Roubaud s'interroge sur la situation du vers dans le champ contemporain pour faire le constat d'une « prédominance massive du vers libre standard⁹ ». La poésie du début des années 1970 subit l'onde de choc de cette « catastrophe » pointée par Mallarmé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. On assiste dès lors à une remise en cause décisive du vers, nécessitant d'envisager de nouveaux moyens poétiques. En réplique au double geste de destruction opéré par Rimbaud¹⁰ puis par Denis

¹ F. HAN, « “Le Coup de dés, maintenant”. Entretien avec Tibor Papp, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 164.

² S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 242.

³ M. RONAT, « Cette architecture spontanée et magique », *op. cit.*, p. 3.

⁴ Comme le souligne Tibor Papp dans l'entretien cité plus haut, « c'est la crise de vers, c'est l'histoire de la poétique française. Il essaie de se débarrasser de son maître qui est là, tout en haut de la page la plus remplie. Ailleurs, quand sur une page on a le seul mot “abolira” je dirais presque qu'il joue avec des icônes. Un seul mot sur une page, c'est beaucoup plus que le mot, c'est un cri à la fois de terreur et d'obligation », F. HAN, « “Le Coup de dés, maintenant”. Entretien avec Tibor Papp, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 164.

⁵ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 240.

⁶ P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 138.

⁷ F. HAN, « “Le Coup de dés, maintenant”. Entretien avec Tibor Papp, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 165.

⁸ P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 157.

⁹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰ Dans le premier chapitre intitulé « Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours », Roubaud identifie la « catastrophe » que rencontre « le processus de “changement de forme” de la métrique française traditionnelle » au poème « Qu'est-ce pour nous, mon cœur », composé quelques mois après la chute de la Commune de Paris. Voir *Ibid.* p. 19-36. Ce chapitre est repris de la seconde partie de J. ROUBAUD, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », *op. cit.*, p. 88-93.

Roche¹, il s'agit pour Roubaud de refonder les conditions de possibilité de la poésie : « comment faire autrement² ? » se demande-t-il. De même que le vers libre a constitué une « métrique de substitution³ » de l'alexandrin, que proposer face à l'échec du vers libre ? L'élaboration d'une « métrique autre⁴ » est une nouvelle fois écartée au profit de deux autres orientations :

Une hypothèse possible est celle de l'émergence de *multi-métriques*, d'une part, d'autre part de la *poésie dans la page*, où la question du vers, changera de nature, au moins en partie⁵.

La réponse à cette crise de vers, devenue crise de la littérature, réside pour partie dans l'élaboration d'une « poésie dans la page » et offre le moyen de reconquête du vers sur la prose. Dès lors, la disposition du poème dans la page constitue un principe formel qu'il déduit d'une théorie du vers.

Nous avons observé la manière dont Roubaud prend acte du diagnostic de la crise de vers et la réponse qu'il apporte à la suite de Mallarmé. Il nous faut à présent circonscrire la place singulière qu'il occupe dans le champ contemporain et le regard porté sur les tenants de la poésie blanche, afin de mieux saisir la singularité de l'alternative formelle proposée « à la disparition du vers métrique traditionnel⁶ ».

2.1.2. « Le silence, seul luxe après les rimes » : une poésie blanche ?

Dans la suite du chapitre 10 de *La Vieillesse d'Alexandre*, Roubaud choisit de porter le regard « sur des expériences récentes qui se situent en dehors du vers libre standard ». Il justifie l'absence des expérimentations lettristes, de la poésie concrète et de la composition orale dans ses analyses par la « distance prise par rapport au vers, par rapport au sens du mot “vers” supposé ici, que ces expériences supposent⁷ ».

Cette citation empruntée aux *Divagations* semble indiquer une relève de la rime – une des contraintes spécifiques du vers au niveau microstylistique –, par l'attention portée au blanc et plus largement à l'inscription typographique, cette fois au niveau supra-segmental⁸. Roubaud

¹ *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, chapitre 8. Sur la figure de Denis Roche, voir *infra*, chapitre 9.

² J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 191.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid.* p. 67.

⁵ *Ibid.* p. 66-67.

⁶ S. BAQUEY, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 », *Acta Fabula*, 19 juin 2008, En ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document995.php>.

⁷ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 192.

⁸ Nous faisons de nouveau référence à la distinction proposée par Jan Baetens pour observer le « poème contraint ».

introduit des exemples contemporains où « la tendance à dissoudre [le vers] dans des plages d'absence de la parole, intervalle de mutisme d'une lecture par la voix, mais dans la raréfaction des signes sur la page¹ ». La « modernité négative », même si celle-ci n'est pas désignée comme telle, figure en bonne place dans les exemples convoqués. Roubaud identifie avec André du Bouchet et Roger Giroux² « deux trajectoires sources » d'une démarche qu'il nomme selon les termes de Pascal Quignard « vouloir se taire ».

La poésie dite blanche s'est développée au sein de la maison d'édition *Orange Export Ltd*³, dirigée par la peintre Raquel et Emmanuel Hocquard entre 1969 et 1986, à laquelle ont contribué plus particulièrement Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Alain Veinstein, Joseph Guglielmi et Claude Royet-Journoud. Cette « pléiade » d'écrivains est rassemblée par un refus de la représentation et des images : selon Hocquard, le récit « tire sa pertinence non d'un dehors mais de l'espace qu'il inaugure⁴ ». Ainsi, la page constitue « le lieu d'une inscription problématique⁵ » : l'amuissement de la parole, en butte au « rien⁶ », se trouve mis en scène graphiquement. Le modèle cartographique offre à Hocquard un motif métapoétique. La carte de *l'Île au Trésor* « ne représente rien », puisqu'aucune île n'existe à cette latitude et cette longitude. De même, l'espace de l'écriture⁷ – espace inaugural – est « le lieu d'un passage particulier et non d'une organisation générale et durable⁸ ». Le blanc y constitue « l'élément problématique qui détermine à chaque fois un usage singulier de la langue⁹ ». Roubaud

Voir J. BAETENS, « Crise du vers, crise de la poésie, crise du poème : pour une approche sémiotique », *op. cit.*, p. 229. Pour une définition des éléments supra-segmentaux, voir *infra*.

¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 192.

² Evoquant *Théâtre* de Roger Giroux (Orange Export Ltd., 1976), Emmanuel Hocquard évoque le blanc comme « protagoniste » qui réduit l'écrit « à l'état de trace ou d'amorce » et se donne à voir comme « le continu », quand l'écrit « endosse le rôle lacunaire ». Il pense ainsi la composition comme une « absence d'écrire », soit « tenter l'expérience dont le lieu impossible serait l'impensé », E. HOCQUARD, « L'absence d'écrire est mon travail », *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, p. 146-147.

³ RAQUEL et E. HOCQUARD, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie-Flammarion », 2020.

⁴ E. HOCQUARD, « “Il Rien” Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie », *Un Privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, p. 56.

⁵ S. BAQUEY, « Dans les marges de l'écriture blanche. De “l'agraphie typographique de Mallarmé” à la poésie dite blanche », D. RABATE et D. VIART (dir.), *Ecritures blanches*, Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2009, p. 270.

⁶ E. HOCQUARD, « “Il Rien” Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie », *op. cit.*, p. 54.

⁷ D'autres dispositifs spatiaux peuvent être mis en œuvre. Songeons à *Un test de solitude*, où Emmanuel Hocquard met en jeu l'espace du sonnet sous forme de « blocs » rectangulaires de quatorze lignes, la plupart du temps justifiées à gauche et à droite ou présentant une figuration symbolique. Voir D. MONCOND'HUY, « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », *Formules*, n° 12, 2008, « Le Sonnet contemporain : retours au sonnet », p. 11-21.

⁸ E. HOCQUARD, « “Il Rien” Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie », *op. cit.*, p. 55.

⁹ S. BAQUEY, « Dans les marges de l'écriture blanche. De “l'agraphie typographique de Mallarmé” à la poésie dite blanche », *op. cit.*, p. 271.

emprunte des exemples mettant en abyme l'inscription spatiale du vers :

L'unité vers, « au bord de la division », mise « en évidence », est « l'unité », occupe cette « fraction », rendue visible, de la « totalité d'espace » [...] Puis bouge, cesse d'être amarrée à la gauche de la ligne ; comme le vers cesse de suivre le vers immédiatement, s'en détache, vers le bas, vers le haut, il se met aussi en mouvement vers l'intérieur des lignes, dans l'espace de papier rectangulaire toujours quadrillé mentalement¹.

L'unité-vers est désarrimée du bord gauche de la page, voire disséminée dans l'espace : « les groupes de vers peu nombreux s'écartent de plus en plus² ». La multi-vectorialité fait de la page (conçue mentalement) le lieu du mouvement. Dans ces tentatives, Roubaud est frappé par l'absence de détermination du vers qu'elles offrent : *in fine*, la « raréfaction des fragments d'anciens vers reconnaissables » a pour conséquence « la séparation d'avec la définition minimale du vers, *unité identifiable de lignes pour l'œil et pour l'oreille* », jusqu'à ce que « s'efface, dernière certitude, l'*horizontalité*³ ».

Roubaud se distingue des tenants de la « poésie blanche » en particulier, comme nous le verrons, en ce qui concerne le rôle du blanc dans la page de poésie⁴. Dans l'analyse qu'il en donne, il livre toutefois des indices sur sa propre conception de la poésie dans l'espace. Dans un premier point, il insiste sur l'« espace mental abstrait » dans lequel disposer le vers ou « fragment de vers », « s'il s'évade de ses dispositions habituelles pour une nouvelle répartition dans l'espace⁵ » – lequel renvoie à la « construction mentale de sonnets⁶ » inaugurée avec *ε*.

Une autre démarche possible, qui fait l'objet d'un second point, repose sur la prise en compte du « signe typographique lui-même comme élément de base de la construction d'un écrit⁷ ». Pour son roman *Compact*⁸, Maurice Roche⁹ a utilisé des rubans de couleurs différentes sur sa machine à écrire¹⁰. Il a ainsi marqué visuellement sept voix et autant de parcours de lecture possibles pour élaborer une « prosodie narrative typographique¹¹ ». Une telle démarche suppose « une *pratique* de la manipulation de ces signes¹² ». Roubaud mentionne à cette

¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 193.

² *Ibid.* p. 192.

³ *Ibid.* p. 194.

⁴ « L'invention de l'inexistante « poésie blanche » est née de l'incompréhension du rôle du blanc dans la page de poésie », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 408. Rem. 4573.

⁵ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 195.

⁶ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 33.

⁷ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 195.

⁸ M. ROCHE, *Compact*, Paris, Seuil, 1966.

⁹ Voir *infra*, chapitre 4.

¹⁰ Voir J. DEMARCO, « L'espace de la page, entre vide et plein », A. ZALI (dir.), *L'Aventure des écritures. La page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 99.

¹¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 195.

¹² *Ibid.*

occasion le collectif *Change errant/d'Atelier* comme entreprise la plus aboutie de réalisation typographique. Dans ces cas, « les distinctions vers/non-vers et poésie/prose n'[y] ont plus aucune pertinence¹ ».

Dès lors, nous pouvons distinguer deux manières d'envisager la question de la mise en espace chez Roubaud qui guideront la suite de notre analyse : par l'espace abstrait de la page et la conception mentale qu'elle suppose, articulée à la pensée de la forme en mouvement ; par la typographie, ce qui nous conduira ultérieurement à examiner les expériences de composition en couleur, dans leur relation au modèle de l'hypertexte.

2.1.3. La stratégie de l'annexion : explorer un espace interstitiel entre poésie et prose

« La poésie est la continuation de la prose par d'autres moyens. ces moyens sont la chance, la confiance, la longévité. ces moyens sont (var.) la longévité, la coalescence² ».

Dans de nombreux livres, Roubaud a orchestré une circulation de la poésie à la prose, affichée dès le paratexte. On trouve la forme paradoxale des sonnets en prose de ϵ à *Churchill 40. Autobiographie, chapitre dix* est sous-titré « poèmes, avec des moments de repos en prose ». La circulation entre ces deux polarités acquiert une fonction rythmique interne à l'espace du livre. De même, *Octogone* porte comme sous-titre « livre de poésie, quelquefois prose ». À l'inverse, *Dors*, qui est précédé de la « prose existant oralement » de *Dire la poésie* porte la mention « poème », tout comme *La Pluralité des mondes de Lewis*, qui affiche l'appartenance au genre de la « poésie » tout en comprenant de nombreux passages s'apparentant à une prose méditative. *Tokyo-infraordinaire* emprunte la forme du *haibun*, journal de voyage entrelaçant des poèmes au récit en prose³. Le poète explore un espace frontalier entre poésie et prose, qui peut s'actualiser sous diverses formes.

Roubaud affirme que la poésie doit avoir une existence formelle qu'il nomme « forme-poésie », laquelle existe dans la langue et se réalise, par le rythme et le nombre, en des jeux de langage appelés « jeux de poésie⁴ ». Son hypothèse centrale est que la « forme-poésie agit en tant que forme-mémoire, par la langue⁵ ». Elle rejoindrait l'hypothèse méthodologique de Jean Molino et Joëlle Garde-Tamine dans leur *Introduction à l'analyse de la poésie* qui paraît également au tournant des années 1980 : « la poésie est l'application d'une organisation

¹ *Ibid.* p. 196.

² J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 157.

³ Voir *infra*, chapitre 4.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 98. Rem. 1050.

⁵ *Ibid.* p. 99. Rem. 1059.

métrico-rythmique sur l'organisation linguistique¹ ». Or, « toute la question est de savoir ce qui va tenir lieu d'une "organisation métrico-rythmique", maintenant que la tradition de la versification française s'est interrompue² ». Dans *Poésie, etcetera : ménage*, Roubaud affirme : « s'il n'y a ni vers ni mètre [...] il doit y avoir nombre et rythme pour qu'il y ait poésie³ ». Il souligne de même qu'« il n'y a pas de rythme dans la prose. Il n'y a pas de rythme sans mètre et il n'y a pas de mètre dans la prose [...] La notion de rythme [...] n'a de sens que s'il y a différence maintenue ; différence entre langue et prose, différence entre prose et poésie⁴ ». Il y aurait donc une relève du mètre héréditaire permise par le rythme et le nombre.

Christelle Reggiani relevait que la « crise de vers » constatée par Mallarmé « énonçait, en son temps, l'absence, *tout compte fait*, de discontinuité radicale entre prose et poésie, postulant une langue littéraire indifféremment dénommée *rythme, vers* ou *style* ». Si Roubaud affirme « traite[r] prose et poésie comme deux mondes de langue distincts⁵ », il explore néanmoins « les formes diverses de ce modèle mallarméen, contestant ainsi le principe "séparatiste" régulièrement revendiqué⁶ ». L'exploration de cet espace interstitiel entre poésie et prose constitue un mode paradoxal de résistance au délitement formel de la poésie et au recul de la mémoire. Deux voies apparaissent possibles, la « prose en poésie » et la « poésie en prose », dont nous retiendrons deux exemples.

La prose en poésie

L'introduction d'une « organisation métrico-rythmique » dans la prose peut passer par le recours au nombre. La composition de *Mezura*⁷ est considérée par Roubaud comme l'origine de ses « recherches typographiques et graphiques au sens large⁸ ». Ce livre-poème, réalisé avec la collaboration des typographes hongrois Tibor Papp et Paul Nagy, a été publié au sein de leur collection d'Atelier en 1975. Sous-titré « roman moral », ce livre donne une des manières d'« annexer⁹ » la prose à la poésie et d'opérer une relève du mètre par la scansion rythmique et le recours au nombre. Dans l'avertissement, le poème en prose – qui peut « emprunter des bribes et des cadences » à la métrique environnante – est opposé à la *prose en poésie*, qui doit tenir à

¹ J. MOLINO et J. GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1982, p. 8.

² S. BAQUEY, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 », *op. cit.*

³ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 163.

⁴ *Ibid.* p. 134.

⁵ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 24.

⁶ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, *op. cit.*, p. 139.

⁷ J. ROUBAUD, *Mezura. Roman moral*, Paris, D'Atelier, 1975.

⁸ J. ROUBAUD, « Graphisme, typographie etc... »

⁹ Terme employé dans J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 62. Voir également J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 79.

distance toute « scansion régulière ». Exemple de cette dernière catégorie, *Mezura* constitue un prélèvement de la prose de « How to Write » et « Arthur a Grammar » de Gertrude Stein. D'un point de vue métrique, Roubaud emprunte à Mallarmé la réponse à la crise de vers en considérant toute prose comme valant « en tant que vers rompu » comprenant une « scansion implicite suivant les régularités rythmiques du vers¹ ». L'annexion explore deux voies² : le prélèvement de la prose à une langue autre, « qui n'a pas le même vers comme canon », puis la détermination d'une suite de nombres (appuyée sur les « mille premières décimales » du nombre *pi*) pour « casser autant que possible une métrique naturelle en répartissant ses “durées” au hasard³ ». On trouve un premier état dans *Change* n° 23, où les scansions rythmiques des pseudo-vers sont délimitées par de larges blancs intralinéaires. Dans la version réalisée typographiquement par le groupe *d'Atelier*, les segments sont « sur-marqués » par des /, exhibant le caractère arbitraire des coupes. Leur unité est en outre débordée par l'espace du livre qui prévoit une lecture palindromique. Composé de 20 chapitres de 50 vers, il emprunte le modèle du palindrome évoqué à la fin du chapitre 10 de la première partie, soit le centre exact du livre :

Qui s'est passé / sans prévoir / le détail / de la variation infinie / recourbe
l'ombre / de la trajectoire / sur son ombre / plus ancienne

V Voit / le dessin / incisant / le blanc épais

De la ligne / quand se déroule / toits enlevés / le rouleau / de sa parole
haut → bas / droite → gauche / comme on remonte / le conte

Vers sa source

Réconfort / visible

*fin du chapitre dixième
et de la première partie*

Figure 2 : *Mezura*, chapitre dix, première partie, n. p.

Le vers est désigné comme un dessin – ce qui renvoie au geste et à l'intervention de la main –, dont le tracé constitue une incision sur « le blanc épais de la ligne ». La forme se retourne sur elle-même, superposant à l'espace mental un mouvement de retour qui serait celui, étymologiquement, du vers (*versus*).

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 79.

² « Avec *Mezura*, Roubaud a voulu donner une leçon de poésie sur le terrain même du vers libre – en composant un livre à partir de la rencontre d'un axiome (« un vers n'est jamais libre ») et d'un principe (celui de l'irrégularité) », Bruno CANY, J. ROUBAUD, « A propos de *Mezura*. Un entretien Jacques Roubaud / d'Atelier », *Action Poétique*, n° 150, 1998, p. 154.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 80.

Contemporain des recherches sur l'alexandrin ayant conduit à la publication de *La Vieillesse d'Alexandre* en 1978, ce livre-poème offre une mise en acte de l'annexion de la prose par la poésie selon deux procédés conjoints : la mise en œuvre d'un modèle arithmétique et la mise en espace concertée de segments séparés par le blanc. Ce blanc serait susceptible de requalifier en poème un morceau de prose prélevé dans un autre écrit. Alors que le poème en prose (de la fin du XIX^e siècle aux années 1930) consisterait à « reposer du vers libre¹ », la contrainte adoptée s'appuie sur le nombre *pi* comme base de détermination des scansion rythmiques. Roubaud prête à la scansion le rôle de révéler « une vision critique du fonctionnement du langage² » et plus particulièrement du vers libre, en s'appuyant sur l'irrégularité des scansion rythmiques. Exemple de réalisation typographique concertée, cet ouvrage manifeste la manière dont Roubaud expérimente une réponse personnelle à la crise de vers et met en œuvre une critique du vers libre, par le rythme et l'instauration de contraintes numérolologiques.

Le poème en prose

Plus récemment, « Entrecimamen », la section qui ouvre *Octogone*, s'avère exemplaire de ce « tressage » de la prose et de la poésie. En occitan, le terme signifie « entrelacement », motif fondamental de la poétique roubaldienne³ qui évoque également le rapport à la tradition et à l'histoire des formes poétiques. Le texte évoque le souffle du vent dans les branches, qu'il voit s'entrelacer par la fenêtre. La parataxe asyndétique permet de mimer le souffle du vent, et imprime au texte un rythme saccadé par de multiples virgules. La parole semble se déployer par ajouts successifs d'*isocola*, permettant d'apparenter le texte à de la prose poétique. Le vent est traditionnellement présenté comme la métaphore du souffle poétique (l'on peut penser au recueil *Vents* de Saint-John Perse). À cette description du vent dans les arbres s'entremêlent des évocations littéraires – Gaucelm Faidit le troubadour « chantant » le « Maître » et la Reine Guenièvre de la légende arthurienne. Roubaud inscrit donc résolument son texte dans une tradition poétique. *L'entrecimamen* serait le motif métapoétique de « l'entrelacement » entre prose et poésie expérimenté dans ce passage. Le texte figure le passage du chaos de l'*oltra misura* du souffle de tempête à la *mezura* rythmique : « Créant comme une oasis de tranquillité au cœur d'un tourbillon, un *entrecimamen*⁴ ». Remarquons que ce retour à la *mezura* est figuré par la présence de deux alexandrins blancs dans ce dernier segment, dont le dernier (« au cœur

¹ J. ROUBAUD, « A propos de *Mezura*. Un entretien Jacques Roubaud / d'Atelier », *op. cit.*, p. 154.

² *Ibid.* p. 155.

³ Voir *infra*, chapitre 8.

⁴ J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 12.

d'un tourbillon, un '*entrecimamen*' ») est parfaitement césuré.

Cette réciprocité, ce nécessaire entrelacement entre la poésie et son envers est rappelé dans *Poésie, etcetera : ménage* : « la poésie sépare les événements de langue en deux : poésie et non-poésie. [...] Sans non-poésie, pas de poésie¹ ». Christelle Reggiani propose une lecture éthique de cet entrelacement : le deuil imposerait au modèle mallarméen une reconfiguration profonde. L'aphasie poétique² constatée dans *Quelque chose noir* implique de se réfugier dans la « prose inoffensive », celle du '*grand incendie de londres*' et du cycle d'Hortense, qui connaissent toutefois une architecture appuyée sur les formes poétiques. Ainsi, prose et poésie apparaîtraient comme des « stratégies discordantes³ », ayant partie liée avec la lutte contre l'*eros mélancolique* menaçant le *trobar* « pour lequel rien n'est parce que tout obscur, impossible, mélangé à la mort⁴ ». Le titre même de *Mezura*, renvoyant à la théorie de l'amour des troubadours, dévoile la recherche de la « maîtrise par le rythme du "chaos"⁵ ». Le retour à la *mezura*, qui garantirait la survie du chant poétique, passerait par un entrelacement de la prose et de la poésie. Il s'agit d'un principe tant poétique qu'éthique qui guidera toute l'entreprise poétique de Roubaud.

2.1.4. « Du vers au dispositif » : la forme-poème comme « objet global »

Nous l'avons vu, la réponse à cette crise devenue celle de la littérature entière est envisagée par le poète *du point de vue de la forme*. Cette dernière est saisie sous le double aspect de la mémoire et du mouvement – dans son rapport à l'espace du support. La « conquête de l'espace » serait la réponse apportée par Roubaud à sa propre impasse et à celle du « vil » *vers international libre* contemporain, dans un rapport à la tradition placé entre hommage, mémoire et traitement ironique (selon l'expression d'Octavio Paz, « hommage et profanation⁶ »).

Dès lors, la démarche poétique adoptée le conduit à requalifier, reformuler l'unité du vers. Nous adoptons la définition proposée par Laurent Jenny, qui définit le vers comme une « structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles⁷ ». Elle prend en compte à la fois sa composante spatiale et la possible tension entre les niveaux syntaxiques et graphiques. Il

¹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 164.

² J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 131.

³ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 367.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 80.

⁶ *Ibid.* p. 30.

⁷ L. JENNY, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Belin poche », 1990, p. 116.

suppose, selon les termes de Milner, « un certain espace à l'intérieur duquel des processus spécifiques peuvent être définis et dont les bornes extérieures ont des propriétés caractéristiques¹ ». Milner poursuit en distinguant la structure phonologique de celle syntaxique. Il met au centre la notion d'enjambement, selon lui cette dernière « n'est rien d'autre que la possibilité d'une contradiction entre limite syntaxique et limite poétique, se trouve analytiquement contenue dans celle de vers² ». Cette définition peut être étendue au vers libre en prenant en compte la contradiction entre le niveau typographique et la syntaxe : « il suffit pour qu'il y ait vers que soit réservée la possibilité de la disjonction, mais non nécessairement qu'elle soit réalisée³ ». Le « classicisme du vers libre » maintient une parfaite concordance entre l'unité typographique de la ligne et la continuité syntaxique.

Dans sa thèse, Stéphane Baquey a réfléchi au « problème formel fondamental » pour Roubaud qui, face à l'échec du vers libre, cherche « une détermination nouvelle du vers ». À partir des années 1970, ce dernier s'est livré à une « vaste exploration sur les possibles du vers, dans la poésie française contemporaine comme dans la poésie américaine du XX^e siècle⁴ ». La création de la revue *Po&sie* avec Michel Deguy en 1977 s'inscrit dans ce « travail exploratoire », visant à réaffirmer la nécessité, la *possibilité* de la poésie⁵. Dans le premier numéro de la revue, les poètes étaient invités à se demander « qu'est-ce que la poésie en ce moment pour moi ? ». Roubaud y offre une réponse fidèle au diagnostic mallarméen et aux perspectives dégagées dans *La Vieillesse d'Alexandre*. À la question « qu'est-ce que la poésie en ce moment pour moi ? », Roubaud répond en ces termes :

Une des questions que je me pose, et ne pense pas être le seul est celle de « la tourne », i-e pourquoi et comment, si oui, aller à la ligne ; au nom de quelle nécessité mécanique, intérieure, ou habitude, découper dans la page des lignes inégales inégalement réparties qu'il est convenu d'appeler vers et de reconnaître [...] comme *poésie*⁶.

« La tourne », d'après l'expression de Jacques Reda, renvoie à la *versura*, terme latin qui désigne l'extrémité du sillon où la charrue tourne⁷. Giorgio Agamben entend par ce terme une tension entre le niveau syntaxique et celui métrique, révélée par l'enjambement⁸. N'étant

¹ J.-C. MILNER, *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 1982, p. 285.

² *Ibid.* p. 300.

³ L. JENNY, *La Parole singulière*, op. cit., p. 139.

⁴ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, op. cit., p. 649.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 83.

⁶ J. ROUBAUD, « Correspondance (à tous les destinataires, y compris moi-même) », *Po&sie*, n° 1, 1977, p. 75-76.

⁷ S. BEDOURET-LARRABURU, « Le retour à la ligne et ses enjeux à la fin du XIX^e siècle », *Espaces, frontières, métissages*, 2017, vol. 8, p. 249-260.

⁸ G. AGAMBEN, *Idée de la prose*, Paris, Bourgeois, 1988, p. 23. Le philosophe italien propose de qualifier de poésie

pas fondé sur un principe interne métrico-rythmique, le lien avec la typographie est plus étroit pour le vers libre : il est constitué de lignes inégales alignées à gauche. C'est « le saut à la ligne avant qu'une ligne soit achevée qui fonde le VL¹ ». La question soulevée par Roubaud est la suivante : « dès lors que l'on se détourne du mètre classique, qu'est-ce qui crée, instaure, légitime, "fait" le vers² ? ».

Constatant l'épuisement « des modes ordinaires de fonctionnement de ce découpage », Roubaud énumère les différentes réponses à leur abandon. La première consiste en une ignorance feinte de l'historicité propre au vers (« comme si de rien n'était »). La deuxième repose sur le retranchement « dans la valeur refuge » du poème en prose, qui abolit le retour à la ligne au profit de l'alinéa. Roubaud affirme estimer cette position qui constituerait *in fine* une « annexion de non-vers à la poésie³ » (sur le modèle de Mallarmé, des poèmes en prose de Baudelaire ou des poésies de Ducasse) ou bien une « prose de vers », à savoir une « langue disposée en prose par effacement de frontières de vers possibles, à partir d'un *vers libre* qui n'existe pas encore, mais dont Rimbaud invente les deux premiers exemples, *Marine* et *Mouvement*⁴ ». Il s'agirait de la démarche défendue par Michel Deguy dans ses deux premiers ouvrages, *Fragment du cadastre* (1960) et *Poèmes de la presque île* (1961). Il y explore une « disposition typographique non-vers » conduisant à une « dissolution de l'unité vers dans l'unité du paragraphe de prose⁵ ». L'adoption de ces « différents *actes* de vers et non-vers » permettrait « le développement de sa propre prosodie⁶ ». La dernière position, de loin la moins estimée par le poète, consisterait dans le changement de dénomination, qui viserait à se soustraire illusoirement à « l'accusation infamante [...] ou à la mise à l'écart condescendante [...] de *Poète*⁷ ». Face à de telles apories, proposer une qualification du vers supposerait alors son « dépassement⁸ ».

Penser à nouveaux frais la réponse à la crise de vers et l'impasse du vers libre suppose de « situer le vers à l'intérieur de l'ensemble qui lui donne sens : le *poème*⁹ ». Dans les causes

« tout discours dans lequel il est possible d'opposer la limite métrique et la limite syntaxique (tout vers dans lequel l'enjambement n'est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro) ». À l'opposé, la prose désigne « tout discours dans lequel l'opposition est impossible », *Ibid.*, p. 21.

¹ G. PURNELLE, « Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90 », *Formes Poétiques Contemporaines*, 2003, vol. 1, p. 14.

² *Ibid.*

³ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 171-172.

⁶ *Ibid.* p. 183.

⁷ J. ROUBAUD, « Correspondance (à tous les destinataires, y compris moi-même) », *op. cit.*

⁸ L. JENNY, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 138.

⁹ J. BAETENS, « Crise du vers, crise de la poésie, crise du poème : pour une approche sémiotique », *op. cit.*, p. 228.

de la « deuxième crise de vers », Jan Baetens relève la question de la mise en page, par laquelle « les poèmes deviennent des ensembles à être vus, c'est-à-dire à être embrassés en un coup d'œil, à la manière d'un tableau » et la *performance*, orale et scénique, des textes (où la division en vers [...] passe souvent à l'arrière-plan)¹ ». L'attaque portée à l'encontre du vers se situerait en effet « au niveau des rapports entre vers et poème² ». La crise de vers cesse d'être une « crise des "unités" de la poésie pour devenir celle de ses "ensembles"³ ». Il faut dès lors envisager la forme comme un « objet global⁴ », susceptible à la fois d'effets synthétiques (compacité visuelle du poème) et analytiques (discordance métrico-syntaxique, disjonction typographique)⁵, ou pour reprendre l'expression du groupe Mu, d'une « totalisation en fonctionnement⁶ ».

La réponse de Roubaud à une impasse personnelle et formelle reposait, nous l'avons vu, sur le choix de formes-mémoires. Dans la *Description du projet*, il revendiquait avoir écarté avec la composition de ϵ le « problème du vers » par le recours à une méthode axiomatique pour explorer la forme du sonnet⁷. Selon Laurent Jenny, analyse du dispositif de ϵ à l'appui, il serait possible de penser le vers « comme l'une de ses possibilités dans un ensemble de variations numériques et typographiques⁸ » pouvant conduire jusqu'à la forme paradoxale du sonnet en prose. Il s'agirait de penser un « "vers" plus large » et selon les termes de Mallarmé lui-même, « ordonnateur du jeu des pages ». Le *Coup de dés*, dans sa mise en espace singulière, apparaissait comme une préfiguration du « Livre ». Mallarmé a rêvé une « œuvre pure » où le vers libre et le mètre seraient renvoyés dos-à-dos, tous deux transcendés dans « l'œuvre suprême à venir [qui] remplacera les deux formes⁹ ».

Le projet formel de ϵ assure en effet le « recroisement de plusieurs règles d'engendrement¹⁰ » : chaque poème représente tout à la fois un coup dans une partie de go, « mise à la puissance¹¹ » de formes poétiques (le « sonnet de sonnet »), un élément dans un « paragraphe » placé sous un signe mathématique. Ainsi, « la surdétermination formelle de

¹ *Ibid.* p. 228-229.

² *Ibid.* p. 228.

³ *Ibid.* p. 229.

⁴ G. PURNELLE, « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », L. BELLOI et M. DELVILLE (dir.), *L'œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 145.

⁵ Voir *infra*, chapitre 3.

⁶ GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Collection Creusets », 1977, p. 24.

⁷ Voir *supra* chapitre 1.

⁸ L. JENNY, *La Parole singulière, op. cit.*, p. 163.

⁹ S. MALLARME, « Lettre du [22] sept. 1897 à Kahn », *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1983, vol.IX, p. 276.

¹⁰ L. JENNY, *La Parole singulière, op. cit.*, p. 163.

¹¹ *Ibid.* p. 164.

chaque poème *représente* la nécessité de son événement¹ ».

La question du vers se trouve requalifiée par l'insertion au sein du dispositif qui permet sa mise en œuvre. Celui-ci englobe « l'étage du livre » conçu comme poème de poèmes et ses déterminations formelles et numérolologiques, que nous examinerons ultérieurement dans leur lien avec l'anthologie². Dans *Trente et un au cube*, la « mise à la puissance » de la forme du *tanka* à tous les niveaux du livre ouvre, à un niveau symbolique, l'espace d'un déploiement de la parole dans une chambre-cube. Cette imbrication de plusieurs règles d'engendrement de la parole poétique ferait de Roubaud, selon l'expression de Laurent Jenny, un poète du dispositif :

Entre le poète versificateur et le poète du dispositif, ce qui change donc, c'est l'imagination du commencement. Pour entrer dans la parole, le poète versificateur ajuste une circonstance (la rencontre d'un certain point du monde) à une forme élue dans un répertoire traditionnel ou privé. Le poète du dispositif part d'un calcul qui lui tient lieu tout à la fois de circonstance *et* de forme³.

Le dispositif formel offre une détermination multiple autorisant l'émergence de la parole poétique, qui s'ajoute aux modalités anciennes de l'inspiration poétique. La mise en œuvre de contraintes formelles est précisément ce qui permet de lutter contre « l'informe » de la non-poésie : « Renversement paradoxal de la "crise de vers" de la fin du XIX^e siècle, la pratique oulipienne tend à soumettre la prose à la poésie⁴ ». Le recours aux modèles formels déterminant le dispositif du livre constitue un moyen de reconquête sur la prose. Ainsi, ces contraintes ordonnant le dispositif du livre permettent la « mise à la puissance » de formes potentielles. Elles offrent dès lors une voie de réponse à la « crise de vers ».

Nous avons pu mesurer en quoi Roubaud s'inscrit dans la réflexion mallarméenne sur la « crise de vers » pour en analyser la portée et la réplique dans le champ contemporain. Cherchant des voies de réponse à ce diagnostic, ses expérimentations formelles vont le conduire du côté de la « poésie dans la page ». Regarder l'espace du poème, c'est donc chercher à déceler la réponse personnelle que le poète apporte à la crise de vers diagnostiquée par Mallarmé et à sa réplique contemporaine marquée par l'échec du « VIL ». La critique du vers libre est appuyée sur un parti pris de la forme et de sa mise en espace. Cependant, la « poésie dans la page » est pour Roubaud bien plus qu'une surface bidimensionnelle et plane. Il faudra appréhender l'inscription graphique en relation avec le réglage arithmético-formel adopté, les différents niveaux de détermination du poème (du vers à la séquence), la conception mentale du poème

¹ *Ibid.*

² Voir *infra*, chapitre 5.

³ L. JENNY, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 165.

⁴ J. ROUBAUD, « Poésie et oralité », *op. cit.*, p. 318.

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.

Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions)¹.

En évoquant les blancs et les espaces, Perec met en scène son projet de lire les espaces dans leurs discontinuités. Le blanc incarne les « laps d'espaces » entrecoupés, « non-isotropes ». « Axe privilégié », la diagonale dévoile également une « stratégie d'écriture² », fondée sur le biais.

Envisager le rapport entre poésie et espace implique de s'interroger sur son support en considérant l'écriture comme « l'organisation matérielle des signes d'une langue sur une surface³ ». L'appréhension visuelle globale serait déjà porteuse de signifiante. Comme le souligne Jean-Michel Adam, « la *mise en espace* du texte joue un rôle prépondérant dans l'effet de poésie ou *l'effet-poème*⁴ ». Cette réflexion s'inscrit dans les limites de la forme imprimée du poème, c'est-à-dire à la fois visible et lisible, ou pour reprendre le néologisme forgé par Gullentops : « lisuelle⁵ ». Ce caractère lisible-visible de la forme s'appuie sur la multi-dimensionnalité de l'acte de lecture, permis par la vectorisation de l'espace graphique.

2.2.1. *Approches théoriques de la notion d'espace graphique*

L'ensemble des procédés de mise en espace du poème opérés par Jacques Roubaud peut être envisagé à travers la notion d'espace graphique. Celle-ci est tout d'abord apparue sous la plume de Roger Laufer qui affirmait que « l'espace du texte est graphique⁶ ». Dans la perspective de la textologie, le texte est porté par un objet, supposant un support et l'occupation d'un espace donné. Elle s'inscrit dans le contexte d'une attention nouvelle portée aux manifestations matérielles du texte. Regrettant que ces dernières soient souvent négligées, Laufer affirme qu'il faut chercher à délimiter cet espace parce qu'il est « le lieu d'émergence de toute écriture, de tout graphisme possible, dans le support livre, parce qu'il impose un système spécifique d'énonciation et de représentation⁷ ».

Dès 1983, dans la continuité de sa thèse soutenue en 1978⁸, Jacques Anis s'est

¹ *Ibid.*, p. 23.

² B. MAGNE, *Georges Perec, op. cit.*, p. 91.

³ J.-P. BALPE, *Lire la poésie ou une langue dans tous ses états*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 21.

⁴ J.-M. ADAM, *Pour lire le poème*, Bruxelles, Paris, De Boeck, Duculot, coll. « Formation continuée », 1986, p. 29.

⁵ bSelon le néologisme forgé par D. GULLENTOPS, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Créis », 2001 ; J.-P. BOBILLOT, *Trois essais sur la poésie littéraire*, Paris, Al Dante, 2003, p. 176.

⁶ R. LAUFER, *Introduction à la textologie, op. cit.*, p. 8.

⁷ R. LAUFER, « L'Espace graphique », *Romantisme*, n° 43, 1984, vol. 14, p. 63.

⁸ J. ANIS, *Essai d'analyse sémiotique de l'espace textuel dans un corpus poétique*, Thèse de 3^e cycle, sous la direction de Michel Arrivé, Université Paris Nanterre, 1978.

positionné en faveur d'une « graphématique autonome¹ ». Dans le cadre d'un numéro thématique de la revue *Langue française* consacré au « signifiant graphique », il « une contribution à la réintégration du scriptural dans le linguistique² ». Il postule l'indépendance de l'écrit vis-à-vis de l'oral, afin de se démarquer d'une démarche linguistique établissant une correspondance stricte entre les deux systèmes.

Le linguiste prolongeait par une exploration du champ du supra-segmental³ les hypothèses d'un article élaboré en 1979-1980⁴. Dans le cadre théorique qu'il dessine, il propose d'envisager selon une perspective hjelmslevienne « la corrélation entre la forme du contenu et deux formes d'expression alternantes : la forme phonique de l'expression et la forme graphique de l'expression ». Le graphème y est considéré comme « l'unité minimale de la forme graphique de l'expression ». Les « graphèmes segmentaux (ou *alphabétiques*), unités distinctives qui composent les mots » de ceux « supra-segmentaux », définis comme des « unités démarcatives et discursives qui organisent les énoncés⁵ ». Parmi ces éléments qui, « localisé[s] en un point de la chaîne graphique ou s'étendant sur tout un segment, modifie[nt] un énoncé », Anis identifie le blanc (qui fera l'objet de notre prochain chapitre), la ponctuation, les soulignements et les variations de polices et de caractères typographiques. Ils occupent des fonctions démarcative, énonciative ou expressive⁶. L'analyse de cette dernière catégorie permet d'intégrer des composantes « syntaxico-syntagmatiques », liées à la surface et à l'énonciation. Elle croise « la sémiotique du texte et même celle de l'image⁷ ». Le linguiste propose une approche sémiolinguistique pour penser les manifestations spécifiques et autonomes du signifiant graphique, la mise en espace du texte et les potentialités de signification que cette dernière suscite.

Une telle approche nous permet d'envisager comment les dispositifs graphiques construits par Roubaud s'adressent directement à l'œil et comportent une dimension visuelle autonome irréductible à leur réalisation dans la voix. Jacques Anis a revendiqué une position autonomiste, s'opposant à l'école d'Ivry menée notamment par Nina Catach qui mettait l'accent

¹ J. ANIS, « Pour une graphématique autonome », *op. cit.*

² J. ANIS, « Présentation », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 3.

³ « Un graphème supra-segmental est un graphème qui, localisé en un point de la chaîne graphique ou s'étendant sur toute 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 », J. ANIS, « Pour une graphématique autonome », *op. cit.*, p. 41.

⁴ J. ANIS, « Écrit/Oral : Discordances, Autonomies, Transpositions », *Pédagogie de l'écrit, études de linguistique appliquée*, n° 42, 1981, p. 7-22.

⁵ J. ANIS, « Pour une graphématique autonome », *op. cit.*, p. 33.

⁶ *Ibid.* p. 42-43.

⁷ *Ibid.* p. 33.

« sur l'ancrage de la graphie dans la phonie¹ ». Il a dénoncé ce qu'il appelait avec Derrida le « phonocentrisme », position selon laquelle la langue écrite fournit une représentation de celle orale. La notion d'espace graphique risquerait en apparence d'enfermer dans la seule sphère de l'écrit². Or pour Roubaud, selon le modèle des troubadours qui informe le « quatuor de formes », la poésie est, comme activité autonome, « écrit-parole³ » inscrit dans le temps de la mémoire⁴. Nous recourons à la notion d'espace graphique pour envisager ce que Jean Peytard nomme « l'ordre scriptural⁵ » – autonome et complémentaire de « l'ordre oral » – sans se couper définitivement des trois autres formes du quatuor et leur devenir temporel. L'opposition d'Anis concerne l'idée de subordination de la représentation écrite de la langue à celle orale. Il y aurait complémentarité entre les deux canaux autonomes, sans que celle-ci suppose une symétrie stricte.

Vers une vi-lisibilité

La notion de « vilisibilité » permet de concilier l'appréhension de la forme écrite avec les modes de lisibilité qu'elle suscite. Le terme apparaît en 1983 dans un article intitulé « Vilisibilité du texte poétique⁶ » appartenant au même numéro de *Langue française*. Il fut ensuite repris par Jean-Michel Adam qui insistait sur la nécessité de prendre en compte « la disposition typo-graphique (sic) des signes qui sert à réintroduire le rythme et la phonie dans le graphisme même⁷ ». Jacques Anis a souhaité « poser des méthodes de la description du texte poétique envisagé dans la matérialité de sa réalisation graphique dans l'espace textuel⁸ ». En d'autres termes, en quoi la disposition du texte est-elle en elle-même signifiante ?

Notant l'« émergence d'une poésie visuelle ou “spatialiste” », le linguiste pose l'hypothèse que ces textes amèneraient à « réconcilier la nature du signifiant activé par le poème

¹ J. ANIS, « L'écriture à sa place », *LINX*, n° 28, 1993, p. 53.

² C'est le constat que formule Michel Favriaud qui convoque les catégories de l'oralité proposées par C. Blanche-Benvéniste et Meschonnic pour envisager le lien entre écrit et oral. Il identifie quatre approches de l'oralité : oral « parlé », l'écrit oralisé à haute voix, l'écrit oralisé intérieurement. « Meschonnic distingue une quatrième espèce : l'oral ou l'“oralisation” différent de la vocalisation à haute voix, désignant ainsi dans le discours du poème ce qui fait rythme et vie, sans forcément activer la sphère sonore et acoustique », M. FAVRIAUD, « Approches nouvelles de la ponctuation, diachroniques et synchroniques », *Langue française*, n° 4, 2011, n°172, p. 9.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 14. Rem. 92.

⁴ Du reste, c'est ce qui fait l'originalité de Roubaud par rapport à de nombreuses autres expériences de poésie dans l'espace. L'inscription graphique manifeste un refus de l'immobilisation du poème dans sa forme écrite. Cette dernière ne donne à voir qu'un état possible – la réalisation dans la voix pouvant diverger de la notation écrite

⁵ « L'ordre oral est celui dans lequel est situé tout message réalisé par articulation et susceptible d'audition. L'ordre scriptural est celui dans lequel est situé tout message réalisé par la graphie et susceptible de lecture », J. PEYTARD, « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de descriptions linguistiques », *Langue française*, n° 1, 1970, vol. 6, p. 37.

⁶ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*

⁷ J.-M. ADAM, *Pour lire le poème, op. cit.*, p. 29.

⁸ M. ARRIVE, « À la mémoire de Jacques Anis », *LINX*, n° 60, 2009, p. 7-15.

en général, à tenter de dégager les différents modes de sémantisation/sémiotisation de la matière graphique et à postuler la prégnance de la *graphè* [...] pour tous les genres poétiques¹ ». Selon une approche sémiotique, la signifiance propre à la matérialité graphique et sonore du poème serait à interpréter distinctement des contraintes matérielles, comme fait poétique. De manière intéressante, Anis envisage une signifiance qui serait propre à l'objet poétique en tant qu'il occupe l'espace de la page, plutôt que de considérer seulement les contraintes liées au support matériel. La vilisibilité pose la question de l'influence du support sur le contenu du discours, et celle de la signifiance propre à la forme graphique. La dimension visuelle du poème est liée au dispositif spatial qui permet son inscription.

L'article part d'une difficulté théorique : « le voir et le lire seraient-ils antagonistes² ? ». Dans une perspective saussurienne, il s'agirait au contraire de réconcilier la matérialité du signifiant et le signifié, en appréhendant « le côté palpable des signes³ » :

Quand nous parlons de vilisibilité, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque au décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles. Le calligramme n'est pas un texte plus un dessin ; ni le vers une séquence phonique plus une ligne de lettres⁴.

Anis met en évidence la façon dont un poème comporte une dimension physique sur la page qui participe de sa signifiance. L'organisation spatiale contribuerait donc à l'acte de lecture et à la construction du sens. Ainsi, « le signifiant graphique et le signifiant phonique ont tous deux une existence autonome et une complémentarité⁵ » à prendre en compte dans l'appréhension du poème.

Examinant les sonnets de Mallarmé, il montre que « l'organisation spatiale [...] *produit* (exhibe et contribue à créer) une structure strophique que la disposition des rimes ne suffit pas à créer⁶ ». Il met en évidence la disjonction entre l'image graphique du sonnet dans la page⁷,

¹ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*, p. 88.

² *Ibid.*

³ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas RUWET, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963, p. 218.

⁴ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*, p. 89.

⁵ *Ibid.* p. 90.

⁶ *Ibid.* p. 89.

⁷ Jacques Anis s'en tient à la mise en page majoritaire du sonnet imprimé depuis le XIX^e siècle. La mise en espace du sonnet a pourtant évolué depuis la Renaissance où elle était présentée en « un seul bloc de quatorze vers » et avec le sonnet élisabéthain comportant un pseudo-distique final. S. BEDOURET-LARRABURU, « Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain », I. CHOL, B. MATHIOS et S. LINARES (dir.), *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 524. Les sonnets en vers rapportés instaurent d'autres rapports verticaux et horizontaux. On en trouve plusieurs mentions dans *Poétique. Remarques*, notamment dans une série de remarques consacrées au sonnet : « la trame horizontale-verticale du sonnet est affichée par la *rapportatio* », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 167. Rem. 1733. Voir G. MATHIEU-CASTELLANI, « Sponde : Poétique du sonnet rapporté », *Littératures*, n° 1, 1986, vol. 15, p. 25-43.

dont les strophes sont délimitées par des blancs, et la disposition des rimes (abba abba ccd ede) qui implique d'identifier un huitain et un sizain : « la prégnance des strophes illustre la pertinence de la spatialisation ». Bien plus, « la page est un espace où se projettent des structures textuelles¹ ». Il y a donc bien écart autant que complémentarité entre les formes graphique et phonique. Le rejet, avant tout lié à des « facteurs supra-segmentaux oraux » se manifeste en termes spatiaux par des effets de diagonalisme (diagonale rime – initiale), auxquels s'ajoutent des effets de verticalisme (fin de vers) et d'horizontalisme – lié à une « rupture de la continuité syntaxique à l'intérieur d'un même vers² ».

S'intéressant dans un second temps aux calligrammes de Jean de Leiris, Anis observe les variations typographiques de ces « textes-images ». Il montre ensuite que l'enjeu central du calligramme est « la construction d'une lisibilité » par une lecture prenant en compte la bi-dimensionnalité. La « redistribution de l'espace textuel » induit une vectorisation plurielle de la lecture – selon des vecteurs horizontaux, diagonaux descendants ou montants, verticaux descendants ou encore en une ligne brisée. Les calligrammes proposent une réflexion d'ordre poétique mimétique sur la forme du signifiant. Ils confrontent la représentation d'un objet que le lecteur reconnaît immédiatement à la mise en place d'une suite de caractères impliquant un mode de lisibilité propre. Cette tension affronte le plan du signifié à la remotivation du signifiant, selon une logique iconique mimétique. Ainsi, « la forme d'ensemble du dessin est un compromis entre la lisibilité linguistique et l'iconicité³ ». Jacques Anis remet en cause la réduction à une simple image du calligramme. Le poème se caractérise bien au contraire « par l'interaction d'éléments hétérogènes : dessin global, relations spatialisées entre les composantes⁴ ».

La notion de vilisibilité et ses développements, tant dans l'analyse d'une forme dite « fixe » que dans des poèmes à composante figurative, s'avère centrale pour notre propos. Jacques Anis propose de penser le poème comme « objet » total, coalescence de la forme graphique et des effets sonores. Dans une analyse sémiotique du poème, il s'agit véritablement d'« intégrer la *face graphique* du signifiant⁵ ». Cette démarche permet de rendre compte des modes de signification propres à la mise en espace du poème dans la page, en particulier des

¹ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*, p. 90.

² *Ibid.* p. 91.

³ *Ibid.* p. 96-97 ; Le Groupe Mu évoque à cet égard « l'iconosyntaxe » comme principe d'organisation des calligrammes. Il s'agit donc d'examiner « le signifiant iconiquement produit » en relation avec les « développements sémantiques qu'il autorise ». GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, *op. cit.*, p. 272.

⁴ J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*, p. 97.

⁵ *Ibid.* p. 95.

ressorts iconiques de l'écriture et des effets de sémantisme visuel¹. Cette composante ouvre à une « poétisation de l'espace graphique », dans laquelle on observe d'une part « une projection directe des structures textuelles sur la page » et d'autre part une « hypermotivation de la mise en page et de la lettre² ». Dans cette perspective, trois questions complémentaires constitueront le fil rouge de notre analyse : quels procédés relèvent exclusivement de l'agencement du poème dans l'espace graphique ? Quels effets visuels sont irréductibles à la mise en voix ? Qu'est-ce qui ne peut pas être restitué dans l'oralisation ?

Éléments de description des variantes de l'espace graphique

L'espace graphique est devenu l'objet de la linguistique de l'écrit avec Jacques Anis, Jean-Louis Chiss et Christian Puech, qui ont proposé une analyse formelle du système graphique et de l'ensemble des codes graphiques participant de sa signifiante. Il s'agit de prendre en compte « une réalité matérielle, constituée d'un support et de formes visuelles, mais aussi le réseau des *valeurs* que cette réalité matérielle manifeste³ ». Les linguistes le définissent comme « l'ensemble des traits qui caractérisent [l]a matérialisation [d'un texte] sur un support d'écriture, ainsi que les relations qui s'établissent entre ces traits et la signifiante⁴ ». Parmi ces traits, ils retiennent le formatage – à savoir la dimension de l'espace exploitable, le type d'inscription, les lettres ou les caractères employés, les signes de ponctuation et traits typographiques utilisés. Les relations entre ces traits et la signifiante relèvent des niveaux : « scriptural (contraintes limitant les possibilités graphémiques) ; morpho-textuel : visualisation des unités textuelles ; expressif ; métatextuel (indication du genre et des niveaux énonciatifs) ; iconique : production directe de sens⁵ ».

Le premier axe de description concerne « l'uni-bi-tri-dimensionnalité » propre à l'écrit. Si, dans la perspective saussurienne, l'on privilégie la « nature sonore de la langue », le code oral assure « la linéarité du signifiant⁶ », perçu selon un *continuum* sonore. Le marquage graphique, lié au sens de la vue, tend au contraire à un effet « analytique » et « détache les unités en éléments « localisés et discrets⁷ ». Le passage à l'écriture consacre la bi-dimensionnalité de l'espace graphique qui « permet des lectures non linéaires et un balisage de marques qui crée

¹ Voir *infra*, chapitre 3.

² J. ANIS, « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.*, p. 101.

³ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 171.

⁴ *Ibid.* p. 173.

⁵ *Ibid.* p. 174.

⁶ *Ibid.* p. 146.

⁷ *Ibid.*

la lisibilité¹ ». Or, « la spécificité du signifiant graphique par rapport au signifiant phonique est la bi-dimensionnalité² ». Dans l'espace du livre imprimé moderne³, l'écriture se matérialise sur le rectangle de la page : « la lecture se fait alors selon deux vecteurs : vecteur de lecture de gauche à droite, vecteur de déplacement de haut en bas (ou plus précisément vecteur diagonal descendant vers la gauche) ». Cette bi-dimensionnalité peut conduire à « délinéariser la lecture », permettant l'établissement de « relations verticales et diagonales ». Par exemple, la disposition en colonnes « oblige le lecteur à remonter en haut de la page pour passer de l'une à l'autre⁴ ». Cette deuxième dimension permet une interaction avec d'autres systèmes sémiotiques, par exemple par l'utilisation d'images. Une troisième dimension s'ouvre lorsqu'on observe l'objet graphique qui supporte l'écrit (livre, cahier, journal) et le système d'indexation et de titulation qui organise le parcours du volume, conçu comme un « objet graphique⁵ ». On peut tirer de cette première exploration plusieurs critères d'observation des variantes d'inscription du poème dans l'espace graphique. Il s'agira d'examiner la manière dont cet espace bi-dimensionnel se trouve vectorisé. Le recours à plusieurs axes pour baliser la surface de la page induit un effet de délinéarisation de la lecture. Nous limitant à l'espace graphique du livre imprimé, il s'agit d'un espace précontraint. Il nous faudra donc observer le format de l'espace exploitable, qui entretient des relations avec les traits des formes investies.

À propos des moyens d'expression graphique, Roger Laufer décrit les variations et aménagements possibles de l'espace graphique, comme l'utilisation des marges, des bas de page, des versos, corps, types, forces⁶. En ce qui concerne notre corpus, on peut identifier divers modes d'agencement de l'espace graphique :

1. La composition typographique en bandes horizontales, verticales ou obliques

- Selon des rangées plurilinéaires comme dans *Trente et un au cube*, où la disposition visuelle est liée au déploiement des 31 syllabes métriques du *tanka* dans l'espace de la page, déployée en format paysage. Les « bandes » horizontales délimitent l'espace de la strophe, composée de 5 ou 7 vers (voir *infra*).

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 174.

³ O. BESSARD-BANQUY, « Le livre entre noir et blanc : l'espace de la page imprimée », A. MILON et M. PERELMAN (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Livre et société », 2021, p. 287-299.

⁴ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*

⁶ R. LAUFER, *Introduction à la textologie*, *op. cit.*, p. 86.

- En bandes verticales ou obliques comme dans *Dors*

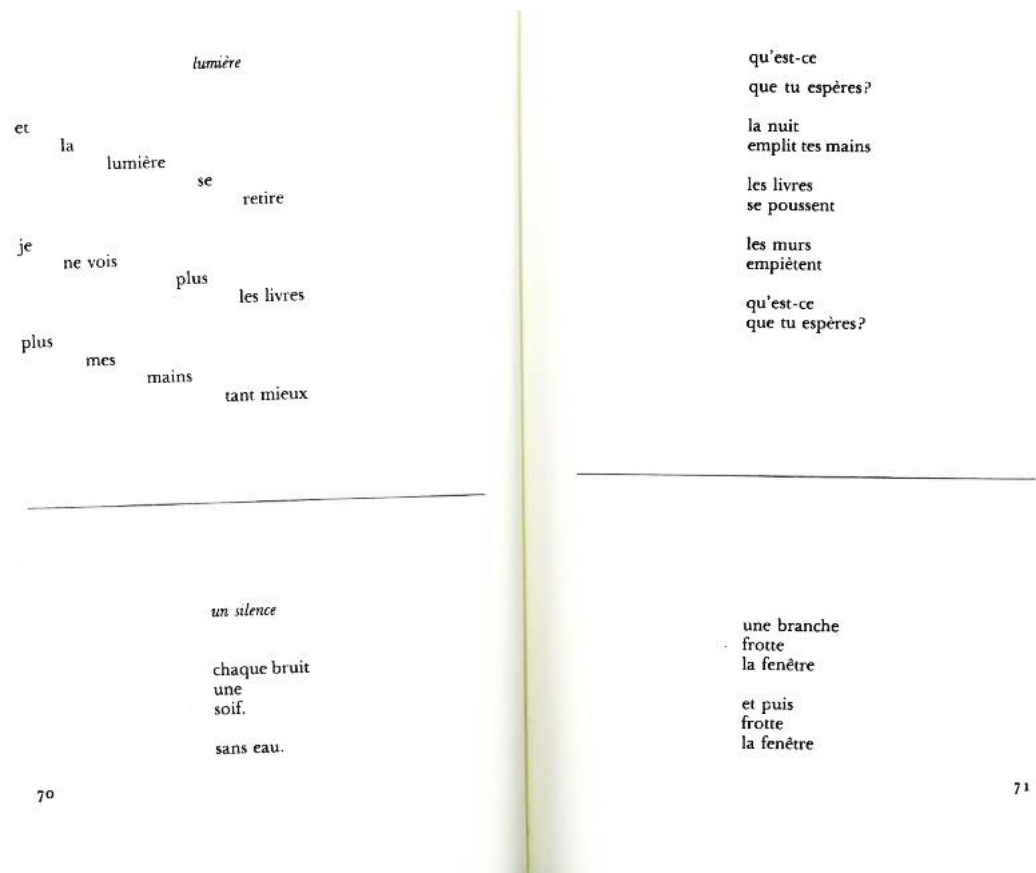


Figure 3 : *Dors*, pp. 70-71.

L'utilisation d'un « dispositif polyoptique¹ » répond à la volonté de présenter divers états et métamorphoses d'un même objet-poème en variation. Cette composition typographique est réglée par le blanc (voir chap. 3), dont nous examinerons les propriétés et les usages dans un prochain chapitre.

De telles dispositions contreviennent en effet à l'écriture linéaire au profit d'un principe de tabularité visuelle. Nous empruntons la définition de ce concept à Christian Vandendorpe, qui l'oppose à la linéarité, comprise en un sens temporel et spatial :

La linéarité se dit d'une série d'éléments qui se suivent dans un ordre intangible ou préétabli. Parfaitement exemplifiée par la succession des heures et des jours, elle relève essentiellement de l'ordre du temps, mais s'applique aussi à un espace réduit aux points d'une droite².

Au contraire, la tabularité désigne « la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit [...] tout comme dans la lecture d'un tableau l'œil se pose

¹ *Ibid.*

² C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, op. cit., p. 39.

sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet [lecteur-spectateur]¹ ». La tabularité sollicite une participation accrue du lecteur, pouvant appréhender à son gré les différents modules visuels² disposés dans l'espace graphique.

2) Le **recours à la couleur dans le livre imprimé** (voir chap. 4) pour distinguer différentes strates textuelles. Les différents niveaux de couleurs présentent des affinités avec la parenthèse, dont la double fonction de décrochement et d'ajout est à rapprocher de la pratique de la variante. La couleur manifeste une conception d'un texte en mouvement, proliférant.

3) La **division** de la page en « segments graphiques³ » – s'apparentant à une « ponctuation de page ». Dans *ε*, les poèmes faisaient l'objet d'une double numérotation. Celle-ci correspondait aux différents niveaux d'organisation du livre, proposant plusieurs ordres de lecture. Justifiés à gauche, les poèmes sont numérotés en fonction de la disposition en paragraphes, par groupes de « sonnets de sonnets ». Le numéro du coup dans le déroulement dans la partie de *go* est indiqué entre crochets et aligné à droite.

Dans *Autobiographie, chapitre dix*, on observe un premier niveau de découpage en segments, dont le numéro est aligné sur la marge de gauche – chaque nombre étant souligné d'un trait. Tout segment est en outre séparé de son voisin dans l'espace du livre par un espace blanc. Cette « double signalisation⁴ » insiste sur l'isolement typographique de chaque poème et multiplie les effets de « solution de continuité » – une page pouvant comporter jusqu'à quatre segments. Dans le même temps, un tel système de partition du texte propose une manière d'aller radicalement plus loin que le « poème paginal » : cette division déjoue la délimitation du poème pour proposer une pluralité d'unités de lecture, insérées dans le dispositif du livre. Fabrice Baudart en a relevé plusieurs caractéristiques⁵. Tout d'abord, chaque segment « correspond » à un poème ou une prose, hormis les S. 297 et 306. Il peut arriver qu'un poème déborde de son segment comme « Pan Perdut » qui en compte 8. Au contraire, un segment peut ne contenir ni

¹ *Ibid.*

² Si la notion est avant tout visuelle, Vandendorpe admet l'existence de phénomènes de tabularité auditive : « la mise en forme tabulaire du matériau sonore répond aux mêmes intentions et a la même fonction que la tabularité visuelle : elle vise à fournir à l'auditeur des patrons sonores qui l'aideront à traiter mentalement les données en leur donnant une prégnance mnémonique », *Ibid.* p. 42. Cette prégnance mnémonique des modèles sonores est à mettre en relation avec la manière dont Roubaud mémorise le sonnet à partir des mots-rimes (voir *supra*, chapitre 1). Selon le groupe MU, le poème peut faire l'objet d'une « lecture tabulaire », qui met en évidence le patron rythmique, les jeux de sonorités et les isotopies. GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire, op. cit.*

³ Nous préférons cette expression au terme de fragment qui évoque une unité close, achevée – allant à l'encontre de la conception d'une textualité mouvante défendue par Roubaud.

⁴ F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Levailant, Paris VIII, 1992, p. 10.

⁵ *Ibid.* p. 11.

poème ni moment de prose, comme ceux qui annoncent la fin d'un cahier – mais n'est jamais totalement vide. Ce jeu avec le modèle du fragment vise au contraire à contrer l'achèvement, déjouer sa clôture. Il « inscrit chaque poème et chaque prose dans le déroulement » du livre : « ce qui est, au niveau de la page, segmentation, discrétisation, solution de continuité, se traduit par de la continuité au niveau de l'organisation du livre en “cahiers”¹ ». Ces effets de partition de l'espace en outre participent de l'alternance entre poésie et prose qui imprime un rythme interne à l'espace du recueil. Les moments de prose sont en effet distingués des poèmes par des caractères d'imprimerie plus petits. Baudart insiste sur l'effet de compacité que provoque un tel dispositif de segmentation impliquant une « densité plus grande² » pour l'œil. Ce type de système se retrouve dans *Dors*, où des traits séparent les poèmes disposés dans la page. Les segments graphiques organisent et manifestent la progression en séquence des différents poèmes mis en variation d'une séquence à l'autre. Ils confèrent un rôle accru au blanc de page qui comporte ici un rôle de qualification générique.

Nous avons identifié des variantes touchant à la disposition, à la variété des moyens typographiques et à la segmentation de l'espace de la page. Ces premiers éléments descriptifs demandent toutefois à être affinés. Ils ne permettent pas de rendre compte de l'ensemble des variations de l'agencement de l'espace graphique. En effet, de nombreux paramètres formels déterminent la mise en espace du poème, qui peut comporter des allures fort diverses selon la forme, la contrainte ou le protocole utilisés. Nous aborderons successivement la vectorisation de l'espace et la question du format d'inscription des formes dites « fixes » afin d'envisager la manière dont Roubaud pense la multidimensionnalité du poème dans son existence écrite.

2.2.2. La vectorisation de l'espace graphique : axes de lecture et axes positionnels

Pour analyser l'espace graphique du poème, Jacques Anis a proposé la notion de « poème paginal³ », genre inauguré avec le *Coup de dés* de Mallarmé, puis poursuivi à travers les expériences futuristes, les calligrammes de Pierre-Albert Birot ou d'Apollinaire ou encore le mouvement de la poésie concrète promu dans les années 1950 par Pierre et Ilse Garnier⁴. L'expression désigne « des œuvres poétiques dans lesquelles la disposition des mots sur la page participe de sa signification⁵ ». Dans la préface du *Coup de dés*, Mallarmé revendiquait en effet

¹ *Ibid.* p. 13.

² *Ibid.*

³ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, op. cit., p. 204.

⁴ Nous nous en tenons ici aux exemples convoqués par Jacques Anis. Une mise au point historique sur le rapport entre espace du poème et recours au blanc sera proposée au chapitre 3.

⁵ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, op. cit., p. 212.

une « vision simultanée de la page, celle-ci prise comme unité comme l'est ailleurs le Vers, une ligne parfaite¹ ». Il s'agit d'envisager la page comme unité de signification où sont projetées les structures textuelles.

La notion de « poème paginal » s'inscrit dans le cadre d'une analyse de la « topographique poétique ». Celle-ci s'articule selon plusieurs niveaux, « selon que l'on suit au plus près la matérialité graphique, ou au contraire que l'on reconstruit un espace plus abstrait et plus géométrique² ». En observant les configurations spatiales mises en œuvre, on peut constater qu'elles s'appuient sur un nombre restreint de modèles graphiques, tributaires également de la forme ou de la contrainte arithmétique adoptée et de vecteurs de lecture.

Hormis pour la contrainte oulipienne des « boules de neige », Roubaud écarte la possibilité d'une mise en espace du poème mimétique ou figurative, au profit d'une réflexion sur le mouvement des formes et sur les potentialités d'une lecture multidimensionnelle. Ses réflexions sur la page de poésie s'appuient sur la théorie de l'espace poétique proposée par Rodolfo Hinostroza dans le dossier de l'édition du *Coup de dés* par *Change errant/d'Atelier*³ et approfondie par Mitsou Ronat dans la revue *Cistre* n° 5⁴. Le poète et critique péruvien observe la construction du dispositif graphique du *Coup de dés* autour d'axes de lecture et d'axe positionnels qui délimitent les unités de coupe du vers.

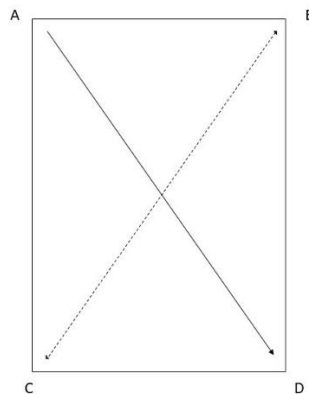


Figure 4 : Espace poétique et axes de lecture dans la théorie d'Hinostroza

¹ S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 406.

² J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 207.

³ Il est intéressant de noter que cette édition est celle citée par Jacques Anis dans la bibliographie « Vilisibilité du texte poétique », *op. cit.* S'il ne mentionne pas directement la théorie des axes de lecture de Rodolfo Hinostroza, on peut toutefois supposer que le linguiste a eu connaissance du dossier critique qui escorte cette édition, en particulier lorsqu'il mentionne le redéploiement de l'écriture dans une bi-dimensionnalité (p. 91) et les vecteurs de lecture activés dans les « Calligrammes » de Leiris (p. 96)

⁴ M. RONAT, « Un Coup de dés, mystère hurlé ? », *op. cit.*, p. 78.

Dans les langues occidentales, l'ordre de lecture s'opère de gauche à droite et de haut en bas selon l'axe A-D. Cependant, lors de la lecture, « notre regard parcourt alternativement les lignes vides et pleines ». On pourrait dès lors « vectorialiser l'ensemble des lignes vides » selon l'axe B-C. La lecture dépend de « ces deux grands vecteurs, qui comme forces égales et contraires, produisent entre eux des zones d'ambiguïté¹ ». L'axe A-D représenterait une ligne pleine, tandis que celle B-C représente une ligne vide. Contrairement à l'axe A-C, qui représente le mode de lecture occidental, l'axe B-D peut se parcourir dans les deux sens, en montant ou en descendant.

Roubaud s'est intéressé à cette théorie pour envisager « le parcours de la page du point de vue de la multidimensionnalité² ». L'appréhension visuelle du poème dans la page emprunterait ces deux axes obliques pour proposer des parcours de lecture multidimensionnels. La surface de la page comporte en effet deux autres axes : l'axe E-F déterminant la verticalité, et l'axe G-H correspondant à l'horizontalité :

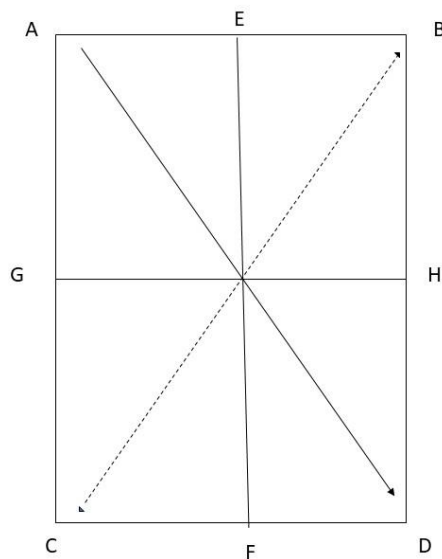


Figure 5 : Axes positionnels dans la théorie d'Hinostroza

Hinostroza propose de classer les modèles de mise en espace du *Coup de dés* de deux manières : selon les axes positionnels ou selon les axes de lecture décrits plus haut. Une telle méthode de classement permet de rendre compte de la diversité des modes d'inscription du poème dans l'espace graphique par Roubaud. Selon les axes positionnels, les configurations

¹ R. HINOSTROZA, « Le dieu de la page blanche », dans S. MALLARME, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Change Errant/D'Atelier, 1980, p. 18-19.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 15. Rem. 114.

possibles sont les suivantes :

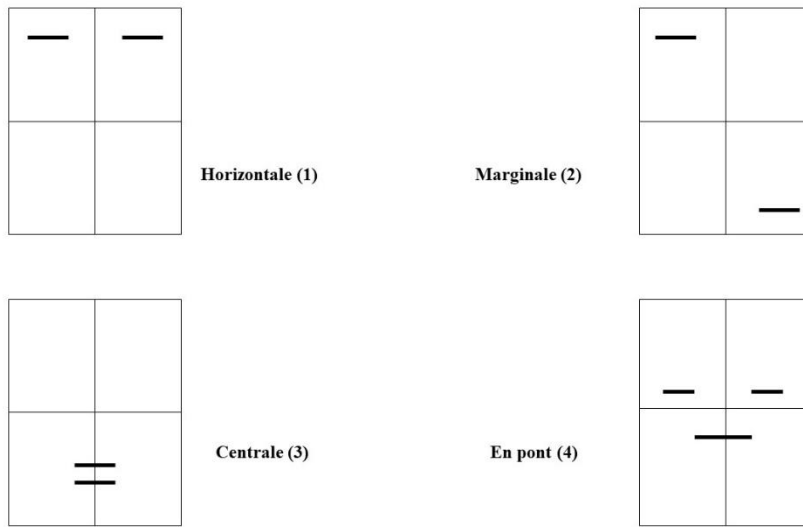


Figure 6 : Dispositions spatiales en fonction des axes positionnels

Selon les axes de lecture, Hinostroza identifie de nouveau plusieurs configurations possibles :

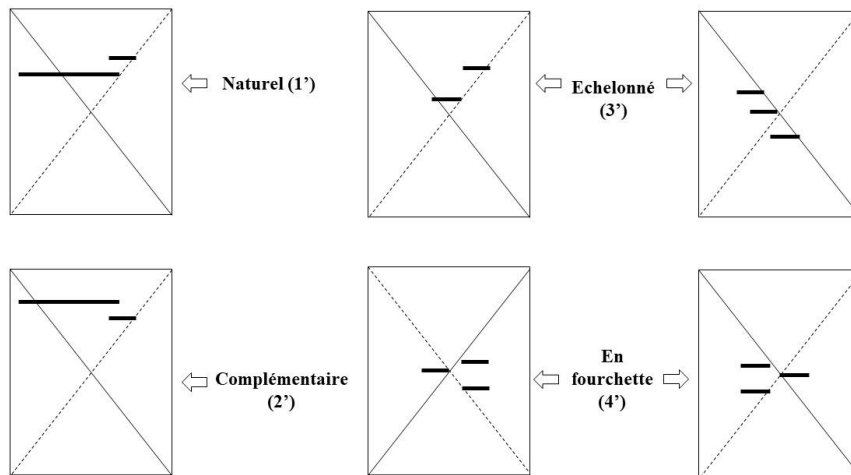


Figure 7 : Dispositions spatiales en fonction des axes de lecture

La modélisation proposée par Hinostroza prend en compte la tension possible dans les entre les axes de lecture :

L'ambiguïté de la lecture se produit dans les unités de coupe qui supportent une tension de deux axes : les figures que nous avons appelées Pont, Fourchette et le deuxième échelon [...]. Et les deux axes se croisent et s'annulent dans l'acte de lecture¹.

Dresser une typologie exhaustive des modèles graphiques mis en œuvre s'avérerait une gageure, tant leur variété est grande dans l'ensemble du corpus. Dans cette sous-section, nous limitons leur examen aux recueils publiés chez Gallimard. Nous observons majoritairement ceux découlant formellement de la chaîne du Projet, tout en nous autorisons des incursions vers des modèles graphiques de livres ultérieurs. Le dispositif typographique de ϵ , lié à l'exploration axiomatique de la forme du sonnet, et *Trente et un au cube* dont le format singulier est lié à la mise à la puissance de la forme du *tanka*, feront l'objet d'un développement distinct. Au sein de ce sous-corpus, nous souhaitons mettre en relief certaines tendances liées à l'expérimentation formelle à laquelle Roubaud se livre. Compte tenu de cette diversité formelle, nous privilégions l'observation de chaque livre isolément à un regroupement par type de configuration décrit. La combinaison des axes de lecture et des axes positionnels fait du poème un objet multidimensionnel, recelant de multiples parcours de lecture potentiels, verticaux ou horizontaux.

Dans *Mono no Aware*, nous avons rappelé que la disposition des tankas empruntés aux grandes anthologies japonaises médiévales ne reprend pas nécessairement la présentation standard en *romaji* présentée en haut de la page. Cette disposition spatiale du *tanka* transpose celle utilisée depuis le *Manyōshū* : les cinq vers y étaient disposés en cinq lignes verticales, selon un sens de lecture de haut en bas, et de droite à gauche. Dans la translittération en *romaji*, on observe un échelonnement des cinq vers disposés horizontalement, selon un sens de lecture de gauche à droite. En revanche, la traduction privilégie l'exploration de diverses variantes dans l'inscription spatiale de la forme en faisant commencer les vers en des points échelonnés de la ligne d'écriture. La polyphonie en jeu par le dispositif emprunt/traduction est mise en œuvre graphiquement.

L'identité formelle du *tanka* est parfois perdue lorsque la disposition investit l'axe positionnel horizontal (1), comme dans la section « *Hikoboshi et Tanabata* : le Bouvier et la fileuse », certains poèmes du « Livre des saisons » et « le capitaine Narihira », dont voici un poème :

¹ R. HINOSTROZA, « Le dieu de la page blanche », *op. cit.*, p. 19.

Un homme :

yuku mizu ni
 kazu kaku yori mo
 hakanuki wa
 omowanu hito wo
 omou narikeri

plus fugitif même que l'écriture de
 nombres dans l'eau qui court est d'aimer
 quelqu'un sans retour

Figure 8 : *Mono no Aware*, p. 169.

La disposition selon l'axe horizontal résulte du recours aux blancs intralinéaires qui délimitent les unités métrico-rythmiques. Le poème compare le caractère fugitif de l'écriture – rapproché d'un motif aquatique – au sentiment amoureux. L'agencement comporte donc une fonction symbolique : elle manifeste la distance qui sépare les amants – réactivant le *topos* de l'amour de loin¹.

Dans les « 31 tankas du Manyōshū », l'échelonnement est le mode principal d'investissement des axes de lecture. Dans certains cas, il peut emprunter l'axe oblique B-C :

sazare ishi ni
 roma wo asasete
 kokoro itami
 waga omou imo ga
 ie no atari kamo

un homme

mon cœur a mal
 comme si un poulain
 courait sur des pierres
 o la maison
 de mon amour!

Figure 9 : *Mono no Aware*, p. 61.

L'échelonnement des vers selon cet axe oblique contrarie le sens de lecture de gauche à droite. Si la linéarité du vers y est préservée, les coupes provoquent une tension visuelle et forcent le regard à une lecture à rebours, combinant le sens de lecture traditionnel à un mouvement global selon l'axe oblique B-C. Le dispositif dans la page dessine une sorte de

¹ Pour des développements plus approfondis sur le sémantisme visuel, voir *infra*, chapitre 3.

flèche. Ce qui dessine une forme dans la page est le vers central, qui s'apparente à un titre : « Un homme » fait la tourne, la bascule entre la formule japonaise et française et crée un effet de symétrie entre l'emprunt et la traduction-transposition. La disposition graphique crée un objet-poème double, existant en deux états de langues. Leur co-présence dans la page permet de mettre en valeur ce vers qui fait la bascule entre l'emprunt et la transposition. Ce dispositif fournit un exemple de ce qui excède la mise en voix. Ce vers central configure la forme graphique en forme de flèche, exclusive à la forme écrite. Ce qui est imprimé prend une forme qui ne correspond pas à ce qu'on lira. D'une manière générale dans *Mono no Aware*, les effets de sens produits par la disposition dans la page ne pourront nécessairement être rendus dans l'oralisation. La formalisation graphique comporte en effet une symbolique singulière.

Cette tension entre les différents axes de lecture que nous avons soulevée est amplifiée, dans le cas d'une concurrence entre un mouvement oblique et horizontal.

tokiwa naru
matsu no midori mo
haru kureba
ima hito shio no
iro masarikeri

minamoto no muneyuki no ason

le vert du pin
 toujours vert
 quand vient le printemps
 est vert
 un peu plus

Figure 10 : *Mono no Aware*, p. 123.

On peut distinguer deux unités d'échelonnement (v. 1-2 ; v. 3 à 5), empruntant l'axe oblique B-C. Ces deux unités entretiennent un rapport de complémentarité – d'une part, grâce à l'enjambement entre les v. 2 et 3 (« toujours vert / quand vient le printemps »), d'autre part, par le recours aux axes positionnels horizontaux. Cependant, l'échelonnement des vers 2-3 par le double recours à un blanc de fin de vers et à un saut de ligne invite à un mouvement du regard de gauche à droite et descendant à la coupe entre « vert » et « quand ». On observe une tension entre un premier mouvement épousant l'axe oblique B-C, un second empruntant l'axe horizontal G-H (au prix d'un échelonnement des vers 2-3), puis enfin un troisième mouvement reprenant l'axe B-C. Le poème se présente comme faisceau de tracés, guidant le mouvement tout en déjouant toute réduction à un sens de lecture unique.

La combinaison des axes et des appariements de vers potentiels est privilégiée :

kamoyama no
iwane shi makeru
ware mo ka mo
shirazu to imo ga
machi tsutsu aramu

dernier poème d'Hitomaro

sur les rocs
 du mont kamo
 étendu
 je suis peut-être
 ma sœur ne le sait-elle pas
 et continue à m'attendre

Figure 11 : *Mono no Aware*, p. 43.

Ce dernier poème d'Hitomaro, poète majeur du *Manyōshū*, est emblématique d'un croisement des dispositions et de l'ambiguïté de la lecture qui en résulte. En suivant les axes de lecture, on peut observer deux configurations en fourchette (sur les rocs / du mont kamo / étendu ; « je suis peut-être / ma sœur ne le sait pas / et continue à m'attendre »). Selon les axes positionnels, les vers 3 et 4 forment une configuration en pont (« je suis / étendu / peut-être »). En cherchant à appairer les vers en fonction des différents groupes syntaxiques, on peut également observer un échelonnement (v. 1-2), un pont (v. 2-3) et un nouvel échelonnement (v. 4-5).

Nous pouvons déduire de cette première observation une réversibilité des sens de lecture. Une telle disposition induit en effet une tension entre une lecture descendante de droite à gauche (« sur les rocs / du mont kamo ») et de gauche à droite (« ma sœur ne le sait-elle pas / et continue à m'attendre »), et une lecture montante. Il est en effet possible de lire les vers 3 et 4 « je suis / étendu / peut-être », comme proposé précédemment ; « étendu / je suis peut-être ». Il est également possible d'appairer la locution adverbiale « peut-être » avec le vers suivant « ma sœur ne le sait pas / peut-être », selon un itinéraire montant également. Cette possibilité semble moins naturelle quoique valide sémantiquement. Le blanc horizontal précédant « peut-être » et le contre-rejet produisent un effet de saillance visuelle sur la locution adverbiale placée en fin de vers. La disposition crée donc une syntaxe visuelle plurielle, ouvrant à des appariements multiples et irréductibles à la successivité d'une profération orale.

Cette combinaison des effets est également observable dans *Autobiographie, chapitre*

dix. Paru en 1977, il s'agit du « troisième des “romans formels”¹ ». Il offre, aux dires de Roubaud, « l'histoire du vers libre français, en sa période triomphante, classique » en empruntant et transformant le matériau de 84 livres de poésie (soit 35 poètes) publiés entre 1914 et 1932, année de la naissance de Roubaud – à l'exception de l'extrait de *Louve Basse* de Denis Roche². Ce recueil explore une grande variété de ressorts typographiques (capitale, bas de casse, variation de corps, recours au blanc). Un classement systématique des modèles graphiques s'avère impossible compte tenu de la grande diversité des textes-sources et des transformations qui leur sont apportées. Certaines suites permettent en revanche d'observer des récurrences dans les modèles investis. La disposition du vers et du poème participeraient d'une « critique du vers libre » et d'une « remise en forme » par la référence visuelle à une forme fixe.

L'échelonnement est privilégié pour les poèmes des « Onze saints » (segments 9 à 20)³, poèmes composés chacun (hormis le troisième), de cinq vers. Il peut investir l'axe naturel A-D, en reprenant la disposition du *tanka* utilisée dans *Mono no Aware* :

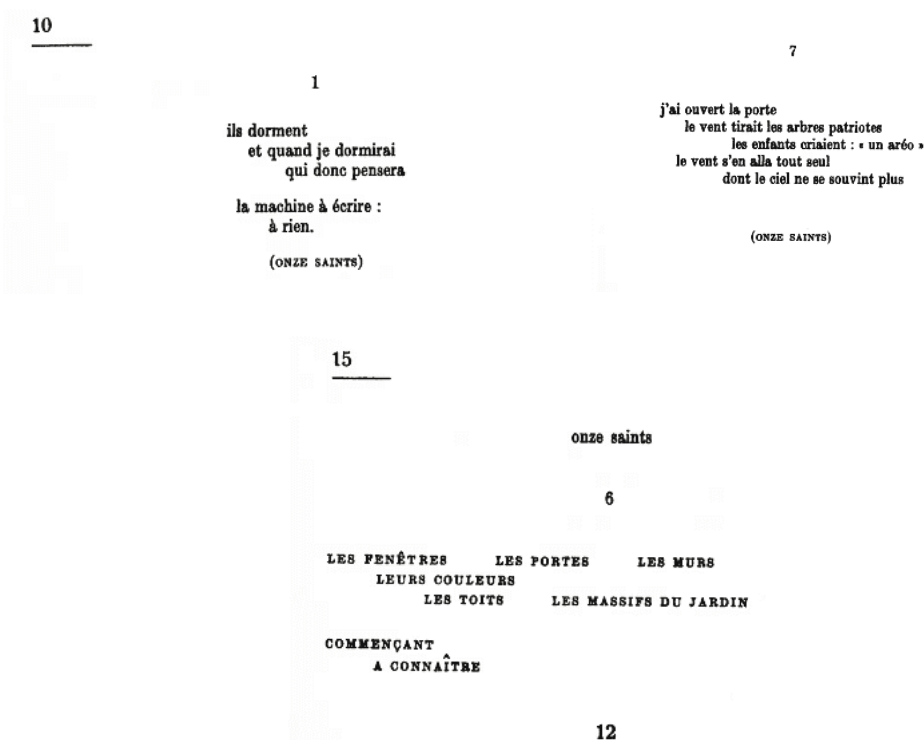


Figure 12 : *Autobiographie, chapitre dix*, pp. 10-13.

Dans ces trois occurrences, la « remise en forme » de poème en vers libre passe par la mise en mémoire graphique d'une forme traditionnelle, avec l'échelonnement des vers et la

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 82.

² Sur les raisons de ce choix, voir *infra*, chapitre 9.

³ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix*, op. cit., p. 10-15.

ligne de blanc séparant les trois premiers vers des deux suivants. L'échelonnement peut au contraire emprunter l'axe oblique B-C :

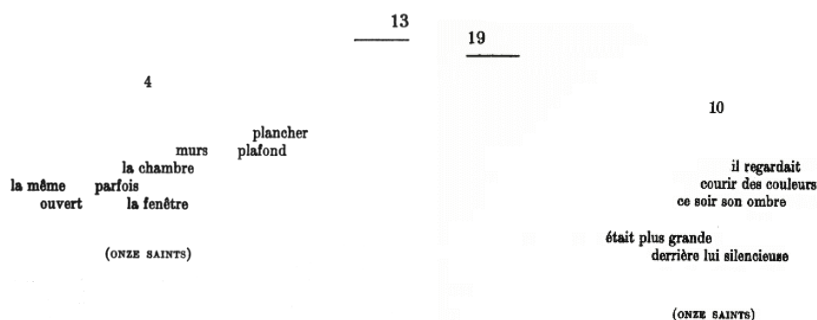


Figure 13 : *Autobiographie*, chapitre dix, p. 11 et p. 19.

Un double sens de lecture est possible : de droite à gauche selon l'axe oblique descendant. Dans le segment 13, cette lecture entre en concurrence avec une lecture linéaire de gauche à droite, rendue possible par la coprésence sur une même ligne d'écriture de plusieurs syntagmes séparés par des blancs, induisant une tension visuelle et un mouvement du regard horizontal (« murs plafonds » ; « la même parfois » ; « ouvert la fenêtre »). La disposition paradigmatique semble autoriser également une lecture à rebours selon l'axe C-B. Ce double sens de lecture est permis par l'ambiguïté référentielle du pronom indéfini « la même », pouvant se rapporter tant à la « chambre » qu'à « la fenêtre ». Dans le segment 14, la lecture selon l'axe oblique B-C (descendant de droite à gauche) des vers 1 à 3, est contrée par l'échelonnement selon l'axe naturel aux vers 4 et 5.

Plusieurs poèmes combinent le recours aux deux axes obliques en faisant débiter les vers en divers points de la ligne :

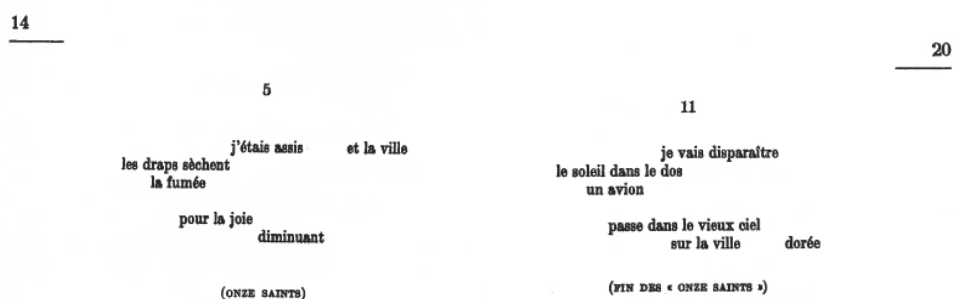


Figure 14 : *Autobiographie*, chapitre dix, pp. 11 et 15.

Les deux poèmes investissent le même dispositif graphique et manifestent la concurrence des axes de lecture et la combinaison des tracés soulignée précédemment. Le recours à l'axe central est notamment actualisé dans les « Trente et un poèmes de poche » :

TRENTE ET UN POÈMES DE POCHE, 2

Tout cela je
ne l'a
vais jamais

vu c'est é
trange
j'attends le

tramway j'attends
la mort
c'est un vieux

papier que je
déplie :
et pourtant

la mort n'est pas
sépa
rée la na

ture n'a pas
de point
ni la vie

Figure 15 : *Autobiographie, chapitre dix, p. 18.*

Le poème est composé de six strophes comprenant neuf syllabes réparties inégalement en trois « vers » de respectivement 4-2-3 syllabes. La disposition verticale crée une forte disjonction entre les niveaux syntaxiques et graphiques. La coupe peut intervenir au milieu d'un groupe nominal (« le // tramway »), d'un groupe verbal (« je / déplie »), voire d'un mot qui peut se trouver disjoint sur deux strophes (« la // nature »). On trouve de multiples occurrences¹ de ce modèle dans le recueil, faisant également intervenir des coupes violentes au milieu des mots. Le poète exhibe simultanément le caractère arbitraire de « l'aller à la ligne » du vers libre et la relève possible de ce vers disjoint par l'organisation métrico-rythmique du poème et le dispositif spatial qu'il construit.

Les poèmes de *Dors* privilégient deux modes² majoritaires d'investissement de l'espace graphique. La première, de loin la plus représentée, emprunte l'axe de lecture central (E-F) :

¹ Voir notamment « sept lieues », p. 98, « le S », p. 79,

² « La Piste du vent » présente aussi le modèle d'une composition en créneau que nous examinerons isolément dans le prochain chapitre consacré au blanc.

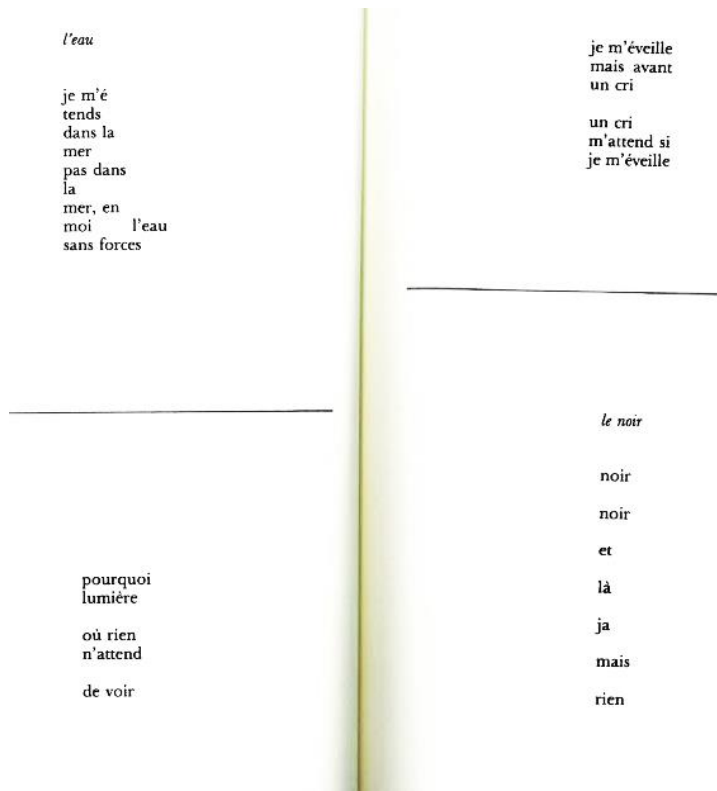
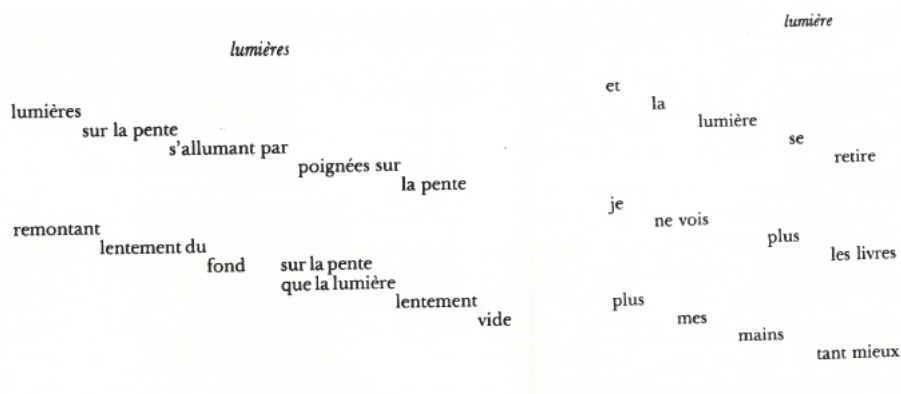


Figure 16 : *Dors*, pp. 100-101.

Les coupes peuvent ici aussi intervenir jusqu'au niveau du mot, éclatant l'unité syntagmatique au profit de la disposition verticale du poème. Les unités typographiques, de faible dimension, peuvent ne comporter qu'une seule syllabe comme dans le poème « *le noir* ». Une telle disposition induit un ralentissement de la lecture, possiblement déterminé par la dimension des blancs.

Le recours à l'échelonnement selon l'axe naturel A-D connaît trois occurrences :



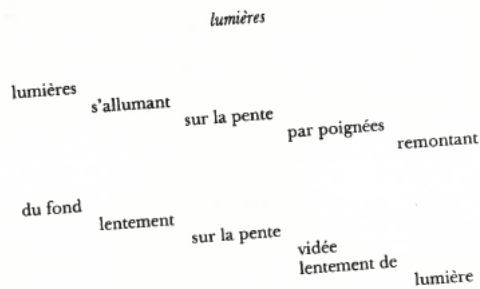


Figure 17 : *Dors*, p. 48, 70, 92.

Les unités typographiques, comprenant un à trois mots et une à quatre syllabes, sont doublement isolées par le saut à la ligne et le retrait dans la ligne. Soit l'unité typographique s'aligne sur la fin de la précédente, soit les unités typographiques se superposent partiellement (« sur la pente / que la lumière » ; « vidée / lentement de ». La délimitation visuelle de chaque unité typographique produit un effet de saillance visuelle sur les éléments isolés. L'escalier analytique¹ et l'extension idiosyncrasique des blancs qui la détermine pose là encore la question de la restitution orale du dispositif : les pauses dans la lecture ne rendent pas le côté oblique, caractère irréductible de la mise en espace. À cet effet de rupture se superpose un régime de liaison, permis par l'enjambement. La lecture permet ainsi de reconstituer une progression textuelle. De plus, la disposition se poursuit sur plusieurs séquences placées les unes en-dessous des autres. Elle force le regard à retisser une continuité par un mouvement de retour de droite à gauche (« remontant → du fond »).

Plus récemment, la forme-trident² exemplifie la disposition (4), dite « en fourchette ». Créé à l'aube des années 2000, le trident est expérimenté dans *Les Fastes*³, puis dans *Octogone* et *C*. Un épais recueil de *Tridents* est en outre paru chez Nous en 2019⁴. La forme déploie les potentialités du *tanka* et du *haïku* et poursuit la réflexion de l'Oulipo sur le « *haïku oulipien généralisé*⁵ ». Composée de trois vers, respectivement de 5-3-5 syllabes, soit treize syllabes, elle opère une réduction du *haïku*⁶ (5-7-5), lui-même constituant une réduction du *tanka*. La

¹ Sur les effets analytiques et synthétiques de cette disposition particulière, voir *infra*, chapitre 3.

² Nous renvoyons à notre article : M. COQUELLE-ROËHM, « Moins qu'un *tanka* moins / Qu'un *haïku* / Densité mémoire » : les tridents de Jacques Roubaud », M. DETRIE et D. CHIPOT (dir.), *Fécondité du haïku dans la création contemporaine*, Paris, Pippa, 2020, pp. 35-46.

³ J.-P. MARCHESCHI et J. ROUBAUD, *Les Fastes* [exposition, Musée départemental de préhistoire d'Ile-de-France, Nemours, du 16 mai au 17 octobre 2009], Montreuil-sous-Bois, LienArt, 2009.

⁴ J. ROUBAUD, *Tridents*, Caen, Nous, 2019.

⁵ OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 39-40.

⁶ Le nom de *haïku* a été donné au XIX^e siècle pour désigner la première strophe du *renga*, le *hokku* (5-7-5), qui a

forme se présente selon le modèle suivant :

3 modèle

xxxxx

⊗ Xxx

xxxxx¹

Une des particularités dans la présentation de la forme tient à la présence du produit tensoriel (⊗), signe mathématique d'inspiration bourbakiste.

232 du trident, dans la page

avant le pivot

⊗ cet espace

qui tient le poème²

Ce pivot constitue une sorte d'écrou qui permettrait de faire tenir le poème dans la page. Les tridents 202-204-242 d'*Octogone* indiquent la fonction de ce signe : il les fait « tourner³ », « bondir ». Il s'agit d'une forme en mouvement, prévoyant une lecture multidimensionnelle : grâce au produit tensoriel, le dernier vers doit être composé avant le premier et il serait possible de commencer la lecture par le dernier vers. Un trident indique que le produit tensoriel marque « la tourne ».

90 ⊗

J'ai choisi ce signe :

⊗, pour marquer

Des vers, là, la 'tourne'⁴

Le terme peut renvoyer à « l'aller à la ligne », mais aussi induire une tension dans la forme, dont la lecture pourrait, aux dires du poète, commencer au deuxième vers. Il souligne l'appréhension multidimensionnelle qu'offre la forme pas cette marque graphique qui détermine sa disposition autant que sa lecture potentielle⁵. Par rapport aux formes dont il procède, le trident constitue une réduction arithmétique et spatiale :

commencé à être envisagé indépendamment de la chaîne dans laquelle il s'inscrit. Celui-ci conquiert une existence autonome à partir du XVII^e siècle avec l'école de Matsuō Bashō. Voir l'introduction de M. BASHO, *L'Intégrale des haïkus*, traduit par Makoto KEMMOKU et Dominique CHIPOT, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.

¹ J. ROUBAUD, *⊔*, *op. cit.*, p. 37.

² J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 90.

³ *Ibid.* p. 68.

⁴ J. ROUBAUD, *⊔*, *op. cit.*, p. 149.

⁵ « discontinui/té se refermant », *Ibid.* p. 151.

39 forme, en comparaison
 Moins qu'un tanka moins
 ⊗ Qu'un haïku
 Densité mémoire

Par le nombre, le trident accomplit une *mise en forme* de la mémoire intime et poétique. En outre, sa disposition comporterait également une fonction mnésique. Visuellement, il imite :

la fourche à trois dents
 ⊗ attribut
 du vieux dieu, Neptune¹.

Il dessine sur la page une forme-sens, celle d'un outil poétique « fouillant la mer du passé² » : « Un trident comme un / Souvenir / Image serré / Entre deux bornes / De deux instants congrus³ ». Dans l'entretien donné à *Télérama* en mars 2014, Roubaud affirme avoir créé le trident pour ancrer ses souvenirs d'enfance dans une forme resserrée. Dans *Octogone*, la première séquence (n° 1 à 100) de « Exact⁴ » dispose ainsi des images-mémoires de l'enfance. Elle dresse une topographie mémorielle des lieux ayant marqué l'enfance du poète. Le trident permet l'entrelacement dans l'espace du poème d'une mémoire intime et formelle.

Il y aurait du reste à réfléchir sur l'évolution récente vers des formes verrouillant plus systématiquement un dispositif spatial immuable – à rebours des multiples variations d'inscription des tankas de *Mono no Aware* à *Mile e tre*. Le dernier livre paru chez Gallimard, *Chutes, rebonds et autres poèmes simples*⁵, met en scène la forme de « poèmes simples ». Composés de six vers (3/5/7/5/8), ils sont échelonnés pour former une flèche. Les tridents et les poèmes simples pourraient être assimilés à ce qu'André Jolles appelait des « formes simples⁶ ». Une forme simple constitue un « geste verbal élémentaire » lié à une « disposition mentale

¹ *Ibid.* p. 131.

² « La mémoire fouille / La mer du passé / De son trident », *Ibid.* p. 245.

³ *Ibid.* p. 132.

⁴ J. ROUBAUD, *Octogone, op. cit.*, p. 65 sq.

⁵ J. ROUBAUD, *Chutes, rebonds et autres poèmes simples*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2021.

⁶ À travers cette notion, André Jolles entendait décrire des réalisations où le langage devient construction sans cesser d'être signe : « Je pense à ces formes qui ne sont saisies ni par la stylistique, ni par la rhétorique, ni par la poétique, ni même peut-être par l'écriture, qui ne deviennent pas véritablement des œuvres quoiqu'elles fassent partie de l'art, qui ne constituent pas des poèmes bien qu'elles soient de la poésie, bref à ces formes qu'on appelle communément légende, geste, mythe, devinette, locution, cas, mémorable, conte ou trait d'esprit », A. JOLLES, *Formes simples*, traduit par Antoine Marie BUGUET, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 17. Si André Jolles cherchait à organiser un système clos, il est tout à fait possible de l'enrichir de nouvelles actualisations, comme l'a judicieusement proposé Muriel Détrie à propos du haïku. M. DETRIE, « En guise d'ouverture. Le haïku une "forme simple" ? », M. DETRIE et D. CHIPOT (dir.), *Fécondité du haïku dans la création contemporaine*, Paris, Pippa, 2020, p. 7-19.

déterminée », permettant à « l'événement de se cristalliser¹ ». Plus facile à manipuler, à composer mentalement malgré les lacunes de la mémoire, il n'en demeure pas moins que leur forme graphique est elle-même signifiante et renvoie à des aspects éminents de la poétique roubaldienne comme la mémoire (par le trident) et la « flèche » du temps (avec les poèmes simples), adossés à la disposition mentale qui leur confère une forme nouvelle.

En conclusion, nous avons tâché de mettre en relief des récurrences dans les modèles de disposition du poème dans l'espace graphique, sans prétendre à l'exhaustivité. Roubaud privilégie la combinaison des modèles, permettant une appréhension visuelle et une lecture du poème multidimensionnelles, ouvrant à une syntaxe plurielle. Il est en outre apparu que certains modèles graphiques jouent d'une possible *référence visuelle* et d'une mise en mémoire, formelle, graphique et rythmique des formes comme le *tanka*.

Prolongements de la théorie hinostrozienne

Dans *Poétique. Remarques*, Roubaud revient sur la théorie d'Hinostroza pour penser son extension et l'articulation entre le temps du poème (l'instant, le *nun* de son appréhension visuelle) et sa mise en espace. Cette modélisation vectorielle de l'espace graphique pose un problème dans le cas d'un poème présent sur plusieurs pages. Sa lecture implique des « sauts de page » correspondant à des « sauts de moments ». Ce cas est fréquent dans *Autobiographie, chapitre 10*, qui multiplie les modes de découpage du poème au moyen de la numérotation de segments graphiques ne délimitant pas nécessairement l'unité du poème. Il faudrait alors « généraliser l'*insight* de Hinostroza sur la saisie de la surface visuelle de la page selon les deux axes obliques² ». Le poème dans la page (ou dans la page mentale déjouant les limites du support matériel) est identifié à un « moment ». Par l'appréhension visuelle multidimensionnelle qu'il propose, il constitue une cristallisation temporelle.

La référence à la théorie hinostrozienne est aussi convoquée pour penser la forme mentale abstraite du poème, dans sa relation avec le temps de la mémoire. Roubaud propose de « généraliser au temps, au temps de la poésie (plus généralement au rythme), les deux axes croisés de la théorie d'Hinostroza³ ». En d'autres termes, le poème dans la mémoire peut être appréhendé à rebours, selon le motif du palindrome évoqué au début du '*grand incendie de Londres*'. Notons que les poèmes écrits ne proposent pas de mode de lecture remontant l'axe oblique C-B. Il s'agirait dès lors d'envisager un mode d'appréhension interne à la mémoire

¹ A. JOLLES, *Formes simples, op. cit.*, p. 211.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 42. Rem. 432.

³ *Ibid.* p. 15. Rem. 115.

visuelle du lecteur :

L'hypothèse d'Hinostroza des deux axes obliques de lecture dans la page est une des manières d'aborder la géométrie intérieure de la poésie écrite : on n'a pas affaire à un rectangle immobile plan mais à une surface beaucoup plus « tordue ». Les deux axes de « descente oblique » représentent d'une part le mouvement d'anticipation qui va du début du poème vers sa fin (d'un début de ligne vers une fin de ligne) et d'autre part le mouvement « orthogonal » au premier qui sans cesse rabat la fin de vers sur le début du vers suivant (en même temps sur son propre début par identification, par instantanéification : « le maintenant "damascien-kierkegaardien" » de la poésie)¹.

L'appréhension par les formes internes à la mémoire permettrait de déjouer l'idée de « fin du poème » commentée par Giorgio Agamben² et suggérée dans l'Indication qui précède *Dors*. Le mouvement « orthogonal » décrit offre un retour de la forme de la fin vers son début, correspondant à la géométrie intérieure d'un espace en trois dimensions. La perception de cet espace intérieur, déjouant l'idée même d'achèvement du poème (dans la page comme dans la voix) permettrait cette « compactification-condensation » du poème « par la mémoire de poésie³ ». L'appréhension simultanée des deux axes contribuerait à faire du poème ce « maintenant » (*nun*) appréhendé par la mémoire.

2.2.3. Les « formats des lieux géométriques des “dépôts de langue” »

Une réflexion sur les espaces graphiques invite à observer les interactions entre la mise en espace et les propriétés du support d'écriture – dont ses dimensions⁴. Jacques Anis remarquait que les formes dites fixes « sont associées à des dispositifs visuels spécifiques⁵ ». Pour Roubaud, leur inscription spatiale, réglée par des coordonnées formelles ou métriques, implique un jeu de proportionnalité avec le format de la page :

Représentons-nous un poème [...] il lui faut avant tout un calibre et un format : / le calibre est la dose de mouvement (molécules d'air, ou lignes) prête à se voir attribuer une unité de surface, ou bouchée. / le format est une mesure légale locative de papier⁶.

Le poème engage le mouvement de la langue, appelé à être stabilisé sur la surface d'un support déterminée par un format. Il est donc disposé selon « des paramètres formels et même

¹ *Ibid.* p. 96. Rem. 1020.

² G. AGAMBEN, « La fin du poème », *op. cit.* ; J. ROUBAUD, « Les oiseaux n'ont pas de prose : réflexions sur “La Fin du poème” », de Giorgio Agamben », *op. cit.*

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 284. Rem. 3070.

⁴ Cette réflexion reprend et prolonge notre article M. COUELLE-ROËHM, « Formes, formats, espaces : du sonnet et du tanka chez Jacques Roubaud », *op. cit.*

⁵ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 206.

⁶ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix*, *op. cit.*, p. 157.

matériels¹ ». Chez Roubaud, le format est loin d'être un paramètre figé, statique : les « jeux de format » manifestent un refus de « formater » le poème, autrement dit de « mater la forme² », cette dernière n'étant pas réductible à un unique format d'inscription. Il s'agit de rendre compte d'une pluralité de pratiques matérielles : les diverses dispositions du poème induisent des variantes de format pour agencer une même forme – voire un même poème. On observe une tension entre le choix d'un format et l'inscription variable du poème dans l'espace graphique, manifestant une « esthétique de la forme en mouvement³ ». Bien plus qu'une contrainte normative, le format devient ici un dispositif matriciel à partir duquel observer la mouvance du poème, qui engendre en retour des variations du format d'inscription.

Dès *ε*, Roubaud pose un rapport singulier à l'espace de la page en se livrant à une « variation-distorsion » de la forme sonnet. Le poème, composé préalablement mentalement, est agencé dans l'espace d'un support au format déterminé⁴. Ainsi, le format « intervient dès que s'organise ou se prépare un cadre ou un support⁵ » comme celui de la feuille. Le sonnet est pensé comme une manière d'investir l'espace d'un support matériel. D'autre part, le poète convoque l'espace du plateau (*go ban*) – chaque poème constituant un coup dans une partie de *go* dont l'un des modes de lecture du livre suit le déroulement. Le *go ban* est « vide comme une page » et un sonnet considéré comme un pion dans la partie « pourrait être matériellement, posé sur le support d'une grande feuille de papier⁶ ». Chaque poème était d'abord noté de manière séquentielle sur des carnets, puis disposé sur le quart de feuille 21x27, « séparé de ses congénères chronologiques [...] prêt à devenir un élément dans une structure⁷ ». La composition des feuillets renforce le caractère combinatoire des relations entre les poèmes.

Roubaud a souligné que le choix du sonnet pour composer ce livre visait à contrer l'influence surréaliste et la « tyrannie » du vers libre : « en présentant des poèmes d'un format

¹ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 316.

² S. SAUZEDDE, « Avant-propos », *In octavo. Des formats de l'art*, Annecy ; Dijon, ESAAA éditions ; les Presses du réel, 2015, p. 7.

³ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 47.

⁴ Bernard Noël a souligné à sa manière cette continuité entre l'espace mental qui voit naître le poème et l'espace visuel : « J'ai fabriqué cette expression : 'l'espace du poème', parce que j'avais le sentiment que préexiste quelque chose. Avant d'écrire un poème, un livre, j'ai toujours essayé de faire exister une forme vide. Une forme qui n'a pas de forme, qui a des bords mais pas de limites [...] Voilà ce qui me préoccupe dans l'espace du poème ». Plus loin, il souligne la nécessité de « préparer un lieu » qui fait advenir le poème. « Compter », « calculer » l'espace que doit occuper le poème (comme il a pu le faire pour le recueil *La Chute des temps*) et lui délimiter des « bords » est un des gestes évoqués pour « construire un espace qui donnera du sens à une précipitation verbale », B. NOËL, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, op. cit., p. 69-71.

⁵ D. ZERBIB, « Introduction : Voulez-vous enregistrer les modifications », *In octavo. Des formats de l'art*, Annecy ; Dijon, ESAAA éditions ; les Presses du réel, 2015, p. 17.

⁶ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 35.

⁷ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1700.

si désuet je ne pouvais être accusé de suivre une mode¹ ». Le glissement du terme de « forme » à celui de « format » révèle que la forme est pensée comme un espace géométrisé. Le jeu avec les proportions de la forme constitue en effet, avec l'exploration du champ des rimes, l'un des deux critères permettant de saisir l'*identité* de la forme-sonnet au sein des multiples variations formelles². Pour le poète, la « vie dans la langue [pour celui] qui compose de la poésie comme de celui qui cherche de la mathématique » est fortement liée « au *format* des lieux géométriques des “dépôts de langue³” » exerçant une contrainte opératoire⁴. Il a plusieurs fois insisté sur son attachement au format « à la française » pour l'inscription manuscrite de ses poèmes. La mise en espace du sonnet est donc conditionnée par les mesures de la page : « Le format de la feuille, et ses diviseurs (de la moitié au seizième), était devenu le mode même de l'existence de toute langue écrite par moi, dans quelque ordre d'activité que ce soit⁵ ». Le poète pose en outre un rapport de proportionnalité entre les dimensions de la page et celles du poème : « le rapport de neuf à sept est, numériquement, le même que celui de la dimension longue, vingt-sept centimètres, à la dimension courte, vingt et un centimètres, des pages que j'utilisais⁶ ». Évoquant la généralisation du format A4 traditionnel dit « à l'américaine » (21x29,7) qu'il trouvait « infiniment disgracieux », il souligne que « l'harmonie des proportions » se trouvait « détruit[e] par le format de la feuille “américaine” ». Le sonnet est pensé comme un espace géométrique, ce « rectangle compact » aux « proportions » de « quatorze sur douze⁷ », qui « a les proportions d'une page⁸ ».

Plusieurs variantes-limites du sonnet sont explorées, en jouant de ce rapport de proportionnalité. Le sonnet court est emprunté au *curtal sonnet* de Hopkins :

¹ *Ibid.* p. 1648.

² J.-F. PUFF, « “Nuage et fascination” : axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud », *op. cit.*

³ J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de Londres’*, *op. cit.*, p. 244.

⁴ D. ZERBIB, « Le format, principe d'une esthétique contemporaine », *Interfaces. Image Texte Language*, n° 45, 2021, En ligne : <https://journals.openedition.org/interfaces/3023>.

⁵ J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de Londres’*, *op. cit.*, p. 244.

⁶ *Ibid.*

⁷ J. ROUBAUD, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage : 2000-2003*, *op. cit.*, p. 38.

⁸ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 167. Rem. 1732.

Dans le registre chronologique de mes sonnets, le carnet bleu, je trouve, consignée à la date du 4 décembre 1963, la trace d'une telle découverte d'objet nouveau, parent de l'objet premier, le sonnet-sphère traditionnel, découverte suivie dès le lendemain 5 décembre d'une 'invention' axiomatique [...] Hopkins écrivait : 'N° 13 and 22 are Curtal-Sonnets, that is they are constructed on proportions resembling those of the sonnet proper, namely, 6+4 instead of 8+6, with however a halfline tailpiece (so that the equation is rather $12/2 + 9/2 = 21/2 = 10 \frac{1}{2}$)¹.' Le lendemain 5 décembre 1963 je fis un pas de plus. M'étant approprié le curtal-sonnet, je le passai en langue française sous le nom de sonnet court².

Cette citation est tirée de la préface des poèmes publiés entre 1876-1889³ pour décrire une forme expérimentée dans trois poèmes intitulés : "Pied Beauty", "Peace", et "Ash Boughs". Les *curtal sonnets* sont composés de 10 ½ vers (6+4 ½). Le dernier demi-vers constitue la « moitié » d'un pentamètre iambique. L'équation proposée montre que le sonnet court constitue une réduction de ¾ des proportions du sonnet pétrarquiste⁴.

Engageant un jeu avec les « dimensions » canoniques du sonnet, le sonnet court constitue une « réduction du *sonnet proper* par homothétie⁵ ». L'examen des manuscrits⁶ révèle l'attention portée à la disposition de ces sonnets courts en masses respectives de 6 et 4 vers et demi séparées par une ligne de blanc. Contrairement aux sonnets en prose qui peuvent figurer à plusieurs sur le même feuillet, les sonnets en vers comptés sont disposés seuls dans la page. Pour le cas des sonnets courts, la réduction formelle provoque un déséquilibre visuel. Elle instaure une tension entre les dimensions du poème et le format de la page. En outre, si l'on convoque de nouveau un modèle géométrique, elle fait passer le sonnet d'un rectangle à un carré⁷.

La réduction par homothétie n'est cependant pas la seule transformation observée pour passer du *sonnet proper* au sonnet court. Un changement affecte également la formule rimique. Les six vers venant remplacer le huitain présentent la disposition suivante : **cde cde**, comme le

¹ N° 13 et n° 22 sont construits sur des proportions qui ressemblent au sonnet correct, à savoir 6+4 au lieu de 8+6, avec toutefois une demi-ligne d'appendice, de telle sorte que l'équation est plutôt : $12/2 + 9/2 = 10 \frac{1}{2}$ », (Nous traduisons)

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1673-1677.

³ G. M. HOPKINS, *Poems of Gerard Manley Hopkins*, 3^e édition., London, Oxford University Press, 1949, p. 10.

⁴ L. W. PITCHFORD, « The Curtal Sonnets of Gerard Manley Hopkins », *Modern Language Notes*, n° 3, 1952, vol. 67, p. 165-169.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 34.

⁶ Nous remercions Jacques Roubaud et Marie-Louise Chapelle de nous avoir permis de consulter un manuscrit daté du 14/12/1965 offert à Alain Guérin, antérieur à celui qui avait été proposé à Raymond Queneau en vue de la publication chez Gallimard (fonds personnel de l'auteur). Un carnet des « sonnets préparatoires à *Signe d'appartenance* (1963-1966) » est déposé au Fonds Oulipo de la Bibliothèque de l'Arsenal. À notre connaissance, les sonnets manuscrits sur des quarts de feuilles, rangés autrefois dans une boîte à cigares, n'existent plus à ce jour.)

⁷ Voir A. CHEVRIER, « G. M. Hopkins, Shakespeare & Co : sur les formes anglaises du sonnet chez Jacques Roubaud », *Cahiers Roubaud*, n° 2, 2018, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=323#ftn71>.

montre le premier de ces sonnets courts :

II : en contre-couleur

Je vais m'arrêter dans le noir dans le noir
 Je n'ai plus d'œil je n'ai plus de cœur chaud d
 J'ai perdu le droit d'être un cœur et de battre e
 Sur une porte d'aurore ah cher renard c
 Et tu voudrais des rodes dans ton cachot d
 Couche couche toi sous la ténèbre plate e

Ne parle pas oublie pas le plus petit point a
 De paix jaune tais toi l'or frotte toi d'obscur b
 Arrache de ton champ le chiendent d'azur b
 Va et la nuit bientôt te pèsera moins a
 Que tes jours reçurent¹ b

Le passage au sonnet court supposerait un retournement des schémas rimiques respectifs des quatrains et des tercets. Ainsi, « au mouvement de l'homothétie s'est ajouté en fait un renversement, un retournement qui échange [...] les positions respectives des "quatrains" et "tercets" de départ ». Il s'agit d'une double « distorsion » – non seulement de réduction proportionnelle – mais aussi « d'ordre conceptuel » :

En donnant une représentation géométrique (en partie métaphorique) de la transformation qui les engendrait à partir de sonnets ordinaires, j'ai voulu marquer que la distorsion qu'ils imposent n'est pas perceptible directement, ni rythmiquement, à l'oreille, ni visuellement, sur la page. [...] Elle est d'ordre conceptuel. Je ne cessai pourtant pas de voir ces poèmes comme des sonnets².

Le poète insiste sur la torsion entre la perception du sonnet et la représentation mentale des transformations subies pour parvenir au sonnet court. Elles donnent à éprouver « l'élasticité axiomatique³ » de la forme.

Roubaud s'est également tourné vers la tradition japonaise médiévale du *tanka* dès son deuxième ouvrage (*Mono no Aware*). La forme compte 31 syllabes métriques décomposées en segments de 5-7-5-7-7 syllabes. Le poète reconnaît une sorte de parenté entre le sonnet et le *tanka* en raison de leur compacité et de leur impartibilité⁴. Il établit aussi un parallèle concernant leur devenir dans la tradition⁵. Pour explorer le format d'inscription du *tanka*, intéressons-nous plus particulièrement au troisième livre de poésie publié par Roubaud, *Trente et un au cube*, qui fut composé entre 1971 et 1972 et publié en 1973 chez Gallimard. Le livre marque le troisième moment d'une exploration du changement des formes envisagée dans une perspective

¹ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 81.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1678.

³ *Ibid.* p. 1676.

⁴ Voir *infra*, chapitre 5.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1882-1883.

diachronique¹. Si le *tanka* repose sur une formule métrique de 31 syllabes, l'originalité de la tentative repose sur le fait de la projeter dans trois dimensions. Chaque poème compte 31 « vers » dont chacun compte 31 syllabes métriques, décomposées selon l'addition suivante : 5+7+5+7+7. Ce découpage intervient à tous les niveaux du recueil : au niveau de la ligne, dont chaque segment de cinq ou sept syllabes est marqué par un espacement interne ; au niveau de la *cobla* (strophe) composée de cinq ou sept lignes délimitées par des blancs interlinéaires ; au niveau du poème et enfin, au niveau du recueil, qui comporte 31 poèmes :

Il y a, ainsi, cinq subdivisions du livre : la première de cinq poèmes, la deuxième de sept poèmes... ; il y a cinq « strophes » en chaque poème : la première de cinq « vers », la deuxième de sept... ; cinq « segments » (hémistiches) en chaque « ligne » (vers) : la première de cinq « positions » (voyelles comptées)...). En outre, une division supplémentaire oppose une première partie (un « hokku ») de 5-7-5 à une seconde (7-7)².

Le livre est présenté comme « un poème qui est trente et un poèmes ». La référence au nombre permet de penser le format dans son caractère bidimensionnel, celui de la page, mais aussi tridimensionnel, celui du recueil conçu comme « cube » : « l'unité du livre se cherche sur trois dimensions (cube de 31)³ ».

Cette pensée de la forme comporte des implications matérielles et symboliques. Au niveau matériel, le déploiement de la formule métrique conduit à créer un objet-livre singulier, imposé par l'inscription spatiale de la forme. Chaque *tanka* se déploie sur une feuille disposée en format paysage. Celle-ci doit être dépliée dans la largeur pour dévoiler le poème et invite le lecteur à un geste de manipulation. Le poète raconte en effet que ce format singulier s'est imposé *a posteriori* :

Le livre que j'ai écrit en 1972, *Trente et un au cube*, est un « format » impossible, un format de compensation, qui force le poème à s'allonger horizontalement sur deux pages. Voilà une justification de sa « métrique » qui m'avait échappé, à l'époque⁴.

Le choix métrique aurait conduit à une réflexion sur le format d'inscription et la matérialité physique du volume. L'adoption du format oblong découlerait du déploiement de la formule métrique. Le format « paysage » n'en est pas moins apparu tôt dans la genèse de l'œuvre comme un moyen de « faire tenir » dans la page les 31 syllabes métriques. En 1972, il

¹ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 333 sq; 345 sq.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 78.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 694-695.

publie en avant-première un fragment de *Trente et un au cube* sur une feuille dépliant¹. Roubaud rappelle avec humour dans son entretien avec Jean-François Puff les « quelques grognements » qui ont marqué l'accueil du livre de la part du service de fabrication, « puisqu'il a fallu faire des pages dépliantes² ». Le format paysage offre un gain dimensionnel considérable et garantit l'identité visuelle du poème dans la page. Au niveau symbolique, le format dialogue avec le thème du livre. Ainsi, le poème d'amour entrelace de manière fréquente un commentaire sur son inscription spatiale :

LA BOUCHE EST DOUBLE et la langue est double dans la bouche et dans la double bouche naît l'unique langue langue des baisers et du chant. la langue du chant dans la bouche est double et dans la bouche la langue s'enlace à la langue double langue d'une bouche, un instant, unique; bouche qui n'est rien sans autre bouche; langue qui n'est langue vraiment que double à la naissance du chant. que le chant condense révèle resserre porte fixe par mimique par choix de mélodie eoupes dans la forêt de ses sons. que le chant traverse décide illumine lance change par violence par douceur persuasion répétitive, fusion.

si la langue n'est d'elle-même rien sans cette différence d'où le chant naîtra, le chant plus proche du baiser que la langue de la bouche (langue de toutes les bouches, le chant est rencontre de la langue dans la langue) si la langue n'est rien seule ni jeu ni fumée ni salive trahissante pomme circulaire porteuse de gravité sans la terre la distance le chant n'est rien s'il ne s'élève dans la langue s'il n'est tourné non vers soi-même seulement mais vers la bouche de la langue dont il vient dont il prend ligne et course et squelette car le chant s'essouffle s'il n'entend plus les chants creusés dans la langue les chants marqués par la langue spontanément portés par la langue (les chants comptinant dictonnant proverbant sifflant dansant et marchant en foules) le chant se perd qui circule seulement contre soi-même rouille gèle se dissout

s'altère cède se complique. voilà ce que je lis pour toi sous ces quatre vers de Bernart Marti « *lo pintor* » (ainsi s'est-il nommé lui-même dans une chanson) ensuite je lis ce vers d'un poème de lui, perdu avec le chan sonnier de Sault (pillé par Jehan de Nostredame) « *tant es ma donna endurmyda* » (car ma dame est si profondément endormie) j'écris silencieusement sur ma feuille 21 × 27 dans la jaune lumière *endurmyda* qui vient de droite le dédic du radiateur stimulé par son rhéostat envoie une lueur rouge dans le verre laiteux de la

télévision; je le note aussi. je te regarde dormir. tu dors nue tranquillement appliquée tranquillement arrondie. j'écarte ma feuille pour te caresser tu ne remues pas « *tant es ma donna endurmyda* » je recommence au début : la bouche est double et la langue... je ne vois plus d'une lueur rouge le reflet bombé sur le verre de la télévision (dans l'obscurité plus tard dans la nuit je vais du sommeil à la veille sur ce rouge qui oscille avec la chaleur) la lampe éclaire ma feuille j'écris en travers, de très longues lignes qui t'enlacent (ou le prétendent) le papier qui se remplit presque entièrement, les rideaux qui bougent à un peu de vent, la nuit avançante ta tranquillité ensommeillée m'engourdissement, surtout ta tranquillité engourdie et chaude, le sérieux, l'application de ton silence. je réchauffe

mes mains entre tes jambes; je donne chaleur à mes mains sur ton ventre, je caresse ta hanche, je dessine du doigt ta flûte de vertèbres ô longue et douce dormante et paisible et chaude. je me souviens d'autres nuits, je reconnais d'autres nuits aussi rondes sur la chaleur *endurmyda*. j'enquête entre nuits : quelle parole entendue-écrite, quelle caresse m'appelle en arrière me détache me glisse hors de présent? je ne retrouve pas le temps de ce retour ni son lieu il faudrait un embrasement de mots favorables la pesée d'un violoncelle le déchirement d'une flamme fortuite ou bien il faudrait fixer un point jusqu'à l'oubli de la vue un son jusqu'à l'oubli de l'ouïe un son rouge dans le verre laiteux qui me fait face le centre vibrant de la chaleur (un segment de mur ou de phrase, fermé)

21

Figure 18 : *Trente et un au cube*, p. 21.

L'espace concret dans lequel le poème s'inscrit se trouve réintégré au sein des isotopies textuelles. La parole d'amour s'entrelace autour du corps de la femme aimée dans la *stanza* – chambre et strophe³ – où résonne le poème. Le modèle du cube, comme nous aurons l'occasion de le montrer, « fait du livre un espace où le poète enferme par la parole celle qu'il aime⁴ ». Cet espace mental construit par projection de la forme dans la construction du livre montre la relève du vers par le dispositif.

¹ J. ROUBAUD, « Poèmes », *Les Cahiers du Chemin*, n° 15, 1972 ; Cité par Y. DI MANNO et I. GARRON, *Un nouveau monde. Poésies en France, 1960-2010 : un passage anthologique*, op. cit., p. 150.

² J. ROUBAUD et J.-F. PUFF, *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, op. cit., p. 105.

³ G. AGAMBEN, *Stanze : parole et fantasma dans la culture occidentale*, traduit par Yves HERSANT, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2009, p. 4.

⁴ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 351.

Un rapport de proportionnalité avec le format de la page s'observe également si l'on tient compte, comme pour le sonnet, des lignes de blanc séparant les différentes *coblas* : les trois premières étant séparées de deux lignes de blanc ($5+7+5+2 = 19$) les deux dernières par une ligne ($7+7+1 = 15$), on parvient alors à un rapport de $19/15$, quasiment égal à celui de $27/21$ – lui-même triple de $9/7$ (les dimensions du sonnet)¹. Le manuscrit offert comme don amoureux à Florence Delay est inscrit sur de grandes feuilles de papier canson d'un format différent. La disposition convoque cependant le même rapport de proportion (en tenant compte des blancs entre les *coblas*)². Le jeu de proportion marque le parallèle que Roubaud établit entre les deux formes et le format paginal. Il réalise cette synthèse de formes qui caractérise le déploiement du Projet de poésie. Il est cependant important de remarquer que le rapport de proportionnalité implique une torsion dans la pensée de la forme. En effet, il ne s'établit pas entre les longueurs et « largeurs » (nombre de syllabes du vers) respectives du poème et de la page, mais entre les « dimensions » respectives des constituants strophiques hiérarchisés (($4+4$)+(3+3), pour le sonnet ; ($5+7+5$)+(7+7)), pour le *tanka*), en comptant les lignes de blanc, par rapport au format de la page. On peut d'emblée remarquer l'écart possible entre un modèle mental et le format de l'espace matériel. Pour le *tanka*, le modèle d'un carré de 31 (vers) x 31 (syllabes) – lié aux dimensions de la forme – entre en tension avec les dimensions de la page.

La page 21x27 étant conçue comme un espace matriciel, l'adoption du format découlerait d'une exploration de la forme appuyée sur sa formule métrico-arithmétique. Il constitue donc un « opérateur clé des pratiques matérielles et symboliques³ » liées à la spatialisation du poème. L'espace du support interagit avec les propriétés structurelles de la forme et sa potentialité pour les mettre en scène.

Toutefois, la circulation du poème d'un support à un autre induit des tensions dans les rapports de proportionnalité précédemment évoqués pour l'écriture manuscrite. Par exemple, les sonnets de ϵ peuvent être disposés à plusieurs sur une même page imprimée, là où le manuscrit privilégiait une identité visuelle forte d'un sonnet dans la page. Le livre imprimé tend à normer ou restreindre les jeux de formats et de proportionnalité évoqués jusqu'ici. Le poète a en effet déploré la distance creusée entre sa « “conception” [de la forme] appuyée sur la page manuscrite⁴ » et le livre imprimé – révélant l'importance première accordée aux modèles

¹ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 362.

² Le format 24x32 maintient ce rapport de proportion. Des extraits de ce manuscrit sont présentés dans le volume d'entretien précédemment cité. J. ROUBAUD et J.-F. PUFF, *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, *op. cit.*, p. 104 et 106.

³ D. ZERBIB, « Introduction : Voulez-vous enregistrer les modifications », *op. cit.*, p. 16.

⁴ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 244.

mentaux présidant la conception formelle.

L'examen des variantes de disposition dans l'espace graphique a permis de mettre au jour des modèles récurrents, permettant des rapports horizontaux, verticaux ou obliques. Ils ouvrent à une multiplicité de parcours de lecture, permettant de maintenir entière la potentialité du poème dans son existence graphique. La variabilité des états du poème dans leur existence écrite est à inscrire dans la perspective plus large de ses états traduits : elle est tributaire d'une réflexion sur la transposition-traduction qui informe la disposition spatiale selon des données rythmiques ou visuelles signifiantes.

2.3. « TRANSPOSER/TRADUIRE » : TRADUCTION ET MISE EN ESPACE

« Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre¹ ».

La réflexion sur la transposition/traduction – qui a participé de la manière dont Roubaud va penser par la suite les variantes d'inscription du poème dans l'espace graphique – naît au début des années 70. Elle émerge sous l'influence conjointe des travaux du cercle Polivanov et du collectif Change, travaillant à offrir une définition élargie de l'opération traduisante dans une perspective comparatiste et contrastive. Il nous faut faire un détour par la théorie de la traduction généralisée forgée par Robel pour mesurer l'impact de la pratique traductive sur la manière dont Roubaud envisage le poème comme un objet de langue à plusieurs dimensions, somme de ses états – y compris traduits. En particulier, il convient de vérifier l'hypothèse selon laquelle la transposition et les variantes d'inscription spatiale participeraient de l'opération de traduction, les diverses dispositions permettant d'explorer différents états d'un même objet de pensée.

2.3.1. Vers une théorie de la traduction généralisée²

Le 25 janvier 1969, le cercle Polivanov est fondé par le slaviste Léon Robel et Jacques

¹ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 249. « La “Transposition” était la “visée” métonymique du poème. La “Structure [en est] une autre”, parce qu'elle rend possible l'effacement de l'auteur au profit du texte dès lors présent à lui-même. [...] Avec l'auteur disparaît le hasard, contingence des émois ou intermittences du vouloir, au profit d'une “Structure” qui n'est pas tant – c'est là ce qui importe ici – l'agencement sémantique du texte, la fixité de son sens (le mouvement de la métonymie l'interdit) que son agencement à l'intérieur du “volume” : la place de la pièce dans l'espace de résonances aménagée par le livre », P. DURAND, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, *op. cit.*, p. 213. Cherchant une réponse au constat de la « Crise de vers », Mallarmé distinguait ainsi une visée de deux ordres. Cinq ans auparavant, dans un essai sur Banville publié en 1892, il proclamait que « la divine transposition [...] va du fait à l'idéal ». La transposition comporte un « aspect idéaliste », auquel s'ajoutent un aspect poétique et linguistique. La Structure, quant à elle, désignerait la « composition musicale du poème ». Sur ce point, voir A. GILL, « La transposition mallarméenne », *Revue de linguistique romane*, n° 32, 1968, p. 291-304.

² Pour le rôle des recherches du centre Polivanov dans l'émergence de cette théorie de la traduction et ses

Roubaud. Son cadre théorique s'inspire du cercle de Prague et du linguiste et poéticien soviétique Evgueni Polivanov – référence permettant d'articuler poétique et linguistique¹. Le cercle privilégie une approche plurilinguistique et comparatiste. Il défend l'idée que « seule une vaste comparaison des langues et des formes poétiques peut permettre de mieux comprendre l'articulation entre systèmes linguistiques et systèmes métriques² ». La même année, Léon Robel émet pour la première fois des « Propositions pour une théorie de la traduction poétique », fondements d'une proposition théorique centrale pour le cercle Polivanov. Elles feront ensuite l'objet d'une communication au colloque organisé les 17 et 18 novembre 1972 par le Centre Interdisciplinaire d'Études philosophiques de l'Université de Mons, avec la collaboration de l'École d'Interprètes Internationaux de l'Université de Mons, sur le thème de la « Théorie et pratique de la traduction³ ». À l'encontre de Jakobson qui affirmait que « la poésie, par définition, est intraduisible », revendiquant la seule possibilité de la « transposition créatrice⁴ », Robel défend l'idée que « rien n'est plus traductible que la poésie⁵ » – ce genre étant un objet indispensable pour élaborer une théorie de la traduction en général. D'une part, il affirme que « la théorie de la traduction est *la théorie du sens* : les variantes d'un texte, ses reformulations successives, peuvent être considérées comme des traductions internes, ce qui met en évidence le rôle essentiel de l'opération traduisante dans la création poétique⁶ ». D'autre part, défendant qu'« un texte doit être considéré comme *l'ensemble de toutes ses traductions significativement différentes* », il établit le rôle de la traduction dans la construction du sens : « un texte ne peut pas exister sans traduction ; ou, autrement dit, qu'un texte qui ne peut pas être traduit n'a pas de sens ; autrement dit encore, c'est la traduction qui dit le sens du texte⁷ ». Cette conception pluraliste et polysémique de la traduction sera réaffirmée, notamment dans les travaux du collectif *Change* sur ce thème.

Deux numéros de *Change* consacrés à la traduction ont paru successivement en 1973 et en 1974. Ils vont constituer pour Roubaud un véritable laboratoire d'expérimentation

implications dans la pensée de l'objet-poème comme somme de ses états, nous nous appuyons essentiellement sur les recherches d'Abigail Lang présentées dans A. LANG, « Toujours, traduisant (Postface) », dans J. ROUBAUD, *Traduire journal*, Caen, Nous, 2018, p. 346-364.

¹ Pour plus d'informations sur ce groupe voir *Ibid.* p. 346-347. Les visées du cercle sont rappelées dans *Description du projet*, à savoir « l'exploration typologique des rapports entre forme poétique [...] et mécanismes linguistiques », les « problèmes de formalisation » et « la théorie et la pratique de la traduction », J. ROUBAUD, *Description du projet, op. cit.*, p. 61.

² A. LANG, « Toujours, traduisant (Postface) », *op. cit.*, p. 347.

³ Le texte de cette communication a été publié dans L. ROBEL, « Pour une théorie de la traduction poétique », *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 24-25, 1973, p. 55-64.

⁴ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, p. 86.

⁵ L. ROBEL, « Pour une théorie de la traduction poétique », *op. cit.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* p. 60.

traductive. Le collectif ayant adopté comme ancrage théorique la linguistique générative et transformationnelle d'inspiration chomskyenne, l'activité traductive y occuperait une place prépondérante dans le mouvement du change de forme, permettant de faire émerger des « structures profondes sous-jacentes aux structures de surface¹ ». Comme le souligne Jean-Pierre Faye :

Le détour par les procès « profonds » est nécessaire à l'*opération traduisante*, omniprésente dans tout acte de langage et dans tout rapport social. Il s'agit de constituer par ce principe – qu'un texte est *l'ensemble de toutes ses traductions* significativement différentes – une nouvelle théorie de la traduction. Celle-ci est, pour un texte, la mesure de sa créativité².

Le n° 14 (1973) est intitulé « Transformer, traduire », en écho à la visée mallarméenne. Le propos introductif offert par Léon Robel – initiateur du volume – est l'occasion de reformuler les linéaments d'une théorie de la traduction généralisée. Selon lui, cette dernière prend place dans une théorie générale du changement : « L'OPERATION TRADUISANTE est au cœur de toutes les activités humaines. Le thème de la traduction intervient aujourd'hui dans les disciplines les plus diverses parce que la question du CHANGE DE FORME dans son universalité est posée³ ».

La traduction interne

Léon Robel commence par rappeler le lien qu'il relève entre la traduction et la construction du sens :

L'avantage et l'intérêt de la traduction, c'est qu'elle oblige à s'occuper inéluctablement du sens ; et à ne pas considérer seulement des résultats tout cristallisés, mais le procès même de génération des énoncés⁴.

Reprenant les thèses présentées précédemment, il affirme que la poésie doit être « l'objet privilégié d'une théorie de la traduction » et occupe une place au sommet de la hiérarchie des textes en fonction des « possibilités de traductions significativement différentes qu'ils offrent⁵ ». Cette théorie s'inscrit dans le courant transformationniste de la traduction poétique⁶, affirmant la nécessité d'une multiplicité de traductions. Certaines transformations seraient de l'ordre de la « traduction interne », c'est-à-dire « dans la même langue avec d'autres

¹ A. BRISSET, « Traduire la “création pure”. Altazor de Huidobro et la (dé)raison transformationniste », *Palimpsestes. Revue de traduction*, Hors série, 2006, p. 207-242.

² J.-P. FAYE, « Le mouvement du change de formes », *Change*, n° 18, 1974, p. 15.

³ L. ROBEL, « Translatives », *op. cit.*, p. 5.

⁴ *Ibid.* p. 7.

⁵ *Ibid.* p. 8.

⁶ A. BRISSET, « Traduire la “création pure”. Altazor de Huidobro et la (dé)raison transformationniste », *op. cit.*

moyens lexicaux ou grammaticaux¹ ». La traduction serait dès lors un observatoire privilégié du processus de production des énoncés et partant, du texte en mouvance. Roubaud se penchera particulièrement sur ce dernier cas jusqu'à étendre ce phénomène à la mouvance du poème dans les quatre états du quatuor de formes. Cherchant à approcher « une définition formalisable de la forme du poème », il considère qu'« un poème est le faisceau associé au préfaisceau de toutes ses traductions internes et externes² ». Les variantes seraient à considérer « dynamiquement, comme les traces des phases successives d'une traduction interne qui pose et supprime les équivalences à différents niveaux, à mesure que s'écrit le texte³ ». L'idée forte défendue par Robel est que la traduction présupposerait toujours cette opération de traduction interne. Elle correspond dans les termes de Jakobson à la traduction intralinguale qui, précédant la traduction interlinguale, « se doit d'être globale et non pas de privilégier certains niveaux [...] au détriment d'autres⁴ ». En d'autres termes, « la polysémie du texte artistique doit être manifestée par la pluralité des traductions⁵ », ressortissant à différentes catégories. Pour offrir une traduction aussi polysémique que le texte-source, Robel propose de « considérer non seulement l'unité lexicale mais l'énoncé dans son ensemble et transformer éventuellement en grammatical ce qui est lexical et réciproquement⁶ ». La traduction poétique manifesterait « l'opération par laquelle on re-produit [...] la structure profonde phonosémantique du poème original⁷ ». Traduire reviendrait à « recréer un système d'équivalences qui prend en compte le sens global, obtenu par une première traduction (description intralinguistique) et à la mise en place des équivalences phono-sémantiques ensuite⁸ ». La traduction interne apparaît fondamentale pour penser l'opération traduisante comme participant d'une pratique de mouvance, qui inclut dans l'ensemble des états du texte ses états traduits. Elle nous permet d'envisager l'inscription graphique du poème à l'aune d'une pratique de transposition-traduction. Selon la perspective de Robel, comme le souligne Inès Oseki-Dépre, « la traduction la plus fidèle à l'original est celle qui s'en rapproche le plus par la polysémie ». En effet, « il place au sommet de la hiérarchie des traductions non pas la plus précise, mais la plus créatrice : la Traduction-Recréation⁹ ». Cet aspect de création se trouve fortement mis en valeur dans le reste du

¹ L. ROBEL, « Translatives », *op. cit.*, p. 7.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 362. Rem. 4010-4011.

³ L. ROBEL, « Translatives », *op. cit.*, p. 7.

⁴ I. OSEKI-DEPRE, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1999, p. 110.

⁵ *Ibid.*

⁶ L. ROBEL, « Pour une théorie de la traduction poétique », *op. cit.*, p. 61.

⁷ *Ibid.* p. 62.

⁸ I. OSEKI-DEPRE, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, *op. cit.*, p. 112.

⁹ *Ibid.* p. 110. La critique souligne que Léon Robel fait référence aux travaux de Gasparov sur la traduction littéraliste, « chez qui les traductions variantes entretiennent entre elles des relations *hiérarchiques* ».

volume. Celui-ci est consacré à des variations ludiques d'inspiration oulipienne réalisées dans le cadre de l'atelier de traduction du cercle Polivanov, comme les traductions-extraction, traductions-retour, et traductions phoniques à partir du sonnet « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé, « traduisant en quatorze vers le sens de l'œuvre vers le sens de l'œuvre du poète qu'il avait traduit ». Il s'agissait de « mettre en évidence les types de traduction (interne et externe) applicables et la multiplicité des textes dans le texte¹ ».

Roubaud a étendu la thèse de Robel à la poésie pour en tirer une définition de l'objet-poème. Il soulignait lors de la conférence inaugurale donnée aux Assises des Traducteurs à Arles en 1999, qu'« *un poème s'identifie à l'ensemble structuré de ses états* » et que « ses états traduits sont loin d'être une composante négligeable de sa définition même, dans la langue où ils sont d'abord composés, avant d'être traduits et retraduits sans cesse par lecteurs et auditeurs² ». Comme nous l'avons montré précédemment³, il propose une définition extensive de l'objet-poème. Il est du reste intéressant que la traduction intervienne dans la prise en compte de la « collection⁴ » d'états qui le constitue en raison de la mouvance. « Les traductions (y compris les traductions dans la même langue) » offriraient une « famille de variations possibles⁵ » de l'objet-poème. Partie intégrante du quatuor de formes, l'inscription spatiale participerait d'une conception élargie de la traduction nourrissant la variation des états textuels :

Les changements dans un poème, dans chacune de ses quatre formes, sont des cas particuliers d'une notion générale de traduction. La traduction (de poésie) au sens ordinaire est un cas particulier de la traduction généralisée. Il est impossible d'aborder sérieusement, techniquement, le problème des contraintes à envisager pour la traduction de langue à langue, si on ne tient pas compte de l'inévitable traduction interne que subit chaque poème, dans chacune de ses formes, dans toute son existence (tant qu'il n'est pas mort : mort en langue morte, mort d'être immobilisé dans l'une de ses formes externes ; mort, surtout, de n'être plus dans aucune tête)⁶.

S'inscrivant dans la perspective d'une « traduction généralisée » déduite de la thèse de Léon Robel, Roubaud envisagera bien plus tard les variations du poème au sein des quatre formes comme un phénomène de traduction : « la variabilité des formes externes doit inclure celle des langues dans lesquelles il est transporté. Les traductions font partie de l'objet-poème au sens large⁷ ». La traduction interne participerait de la mouvance du poème et de son devenir

¹ L. ROBEL, « Tel qu'en lui-même la traduction le change », *Change*, n° 14, 1973, « Transformer, traduire », p. 86.

² J. ROUBAUD, « Parler pour les "idiots" : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction », *op. cit.*, p. 34-35.

³ Voir *supra*, chapitre 1.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 393. Rem. 4416.

⁵ *Ibid.* p. 80. Rem. 858.

⁶ *Ibid.* p. 361-362. Rem. 4008.

⁷ *Ibid.* p. 361. Rem. 4006.

dans la mémoire. Autrement dit, traduire constituerait une opération de recréation tenant compte de la circulation du poème dans l'ensemble de ses états, y compris son existence graphique.

Métatraduction, appropriation et redéfinition du vers

Le n° 19 de *Change* – composé par Léon Robel et Jacques Roubaud et intitulé « Traduction en jeu » – est l'occasion de réaffirmer « la place d'une théorie de la traduction [...] dans une théorie générale des transformations » et dans le « mouvement du “change des formes” » qui manifeste « l'intervention de *l'opération traduisante* dans toutes les activités humaines¹ ». Roubaud y présente des exemples de « méta-métatraductions et appropriations² ». Il cite à cette occasion Quasha, pour qui :

la Métatraduction est le résultat de l'intervention dans un idiome poétique personnel d'éléments accessibles seulement ou principalement dans le travail d'un autre poète composant dans une autre langue. [...] la Métatraduction met à jour des possibilités nouvelles dans la langue maternelle d'un poète, « nouvelles » parce qu'insuffisamment perçues auparavant³.

Cette citation insiste en outre sur la mise au jour de potentialités recelées par le poème, permise par l'opération traduisante. La métatraduction constituerait une « appropriation » – terme cher à Roubaud lorsqu'il s'agit de désigner ses traductions⁴ – où il s'agit de restituer une donnée de la tradition poétique dans la langue d'accueil, d'un point de vue métrique, rythmique ou visuel.

L'autre contribution de Roubaud à ce volume est constituée par « Quelques méthodes anciennes et nouvelles de traduction à partir du français⁵ » correspondant aux « traductions internes » évoquées précédemment. Ces méthodes explorent des variantes d'inscription spatiale des poèmes prélevés et traduits. La « méthode Silas Wegg » fait référence à l'avant-dernier roman de Charles Dickens, *Our mutual friend*. Le « poète traducteur », récite à Mr Boffin une ballade irlandaise en attribuant l'aventure racontée à son frère aîné – ajoutant au passage de nombreuses incidentes, conduisant à l'allongement du récit. Elle relève d'une « stratégie de mise à neuf » par la *paraphrase*, écueil des traductions informatives. Les traductions

¹ L. ROBEL, « La traduction en jeu », *Change*, n° 19, 1974, « La traduction en jeu », p. 5-6.

² J. ROUBAUD, « Métatraduction (auteurs métatraduits : A. Schwerner, J. Rothenberg, L. Zukofsky) », *Change*, n° 19, 1974, « La traduction en jeu », p. 95-112 ; Repris dans J. ROUBAUD, *Traduire, journal*, Caen, Nous, 2018, p. 49-55.

³ R. GROSS et G. QUASHA, *Open Poetry, four anthologies of expanded poems*, New-York, Simon and Shuster, 1973 ; J. ROUBAUD, « Métatraduction (auteurs métatraduits : A. Schwerner, J. Rothenberg, L. Zukofsky) », *op. cit.*, p. 95.

⁴ Le terme est notamment employé dans la présentation de *Traduire, journal, op. cit.*, p. 5.

⁵ J. ROUBAUD, « Quelques méthodes anciennes et nouvelles de traduction à partir du français », *Change*, n° 19, 1974, « La traduction en jeu », p. 113-119 ; Repris dans *Traduire, journal, op. cit.*, p. 56-62.

oulipiennes, comme la codécimation de *Phèdre*, ou la réduction aux sections rimantes des sonnets de Mallarmé, proposent des possibilités de « traductions antiparaphrastiques¹ ».

Selon Stéphane Baquey, l'usage de la métatraduction répondrait à la recherche d'une « solution formelle » à la destruction de l'alexandrin et à la crise du vers libre – une telle redéfinition du vers étant possiblement à rechercher du côté de la traduction². Celle-ci aurait pour fonction, non pas tant de transposer une métrique, « mais de mettre en avant l'unité seule du vers³ ». Ainsi, « le problème central de la traduction reste chez lui la recherche d'une détermination du vers en dehors de toute métrique⁴ ». Dans *Mono no Aware* par exemple, le décompte syllabique des *tankas* n'est pas conservé au profit de variations sur la disposition spatiale. De telles remarques pointent de manière décisive l'articulation qui se joue entre expériences traductives, prise en compte des données rythmiques, requalification du vers et disposition spatiale.

Dès lors, on peut émettre l'hypothèse que les gestes d'emprunt, d'appropriation et de remploi constitutifs de sa démarche poétique trouvent une manifestation graphique et participent d'une redéfinition du vers autre que métrique. De surcroît, la re-disposition du poème participerait de l'« opération traduisante » en constituant un phénomène de traduction interne. Roubaud proposerait des *traductions spatiales*, notamment en fonction de critères rythmiques, ou pour compenser graphiquement le passage d'un système d'écriture à un autre.

2.3.2. *Disposition et traduction rythmique*

L'exploration de la forme-sonnet – adoptée pour sa capacité à traverser et s'adapter « à des langues, des siècles, des mètres d'une assez grande variabilité⁵ » – a eu une influence dans l'approche comparatiste adoptée dans le cadre du cercle Polivanov⁶, sur laquelle Roubaud reviendra dix ans plus tard dans la *Description du projet* :

¹ J. ROUBAUD, « Parler pour les “idiots” : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction », *op. cit.*, p. 30.

² S. BAQUEY, *Possibles de la poésie*. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 663.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 31.

⁶ A. LANG, « Toujours, traduisant (Postface) », *op. cit.*, p. 348.

Pour tenter de l'atteindre [la forme nuageuse du sonnet] une exploration de ses moments est nécessaire (prolongeant celle déjà faite pour la composition de ϵ) ; particulièrement attentive à ce qui bouge dans les franchissements des « frontières du dialecte » (Doderer), *i.e.* de son adoption dans une langue nouvelle : français, anglais, espagnol par exemple. L'intervention de la transformation-traduction est décisive¹.

Durant cette même période, la découverte de la première lyrique japonaise médiévale², accompagnée d'expériences de traduction multiformes sur les troubadours vont contribuer à cette réflexion sur la transposition-traduction. Les recherches menées avec le collectif *Change* et le cercle Polivanov vont jouer un grand rôle dans la prise en compte des enjeux rythmiques et graphiques de l'opération traduisante, comprise en un sens étendu. Comme le souligne Iouri Lotman lorsqu'il étudie « le problème de la traduction poétique », « la structure rythmique, abstraction faite des sons particuliers à tel texte, joue le rôle d'un signal d'appartenance du texte à la poésie et, plus étroitement, à tel genre ou groupe stylistique³ ». Le philologue russe proposait l'établissement d'équivalents rythmiques dans le cadre de la traduction et la nécessité d'articuler les différents niveaux de structuration du poème (vers, mètre, rythme, éléments sonores et prosodiques, liaisons sémantiques).

Dans les expériences de traduction menées par Roubaud, les effets rythmiques sont rendus par des procédés graphiques et visuels. Au moment de la mise en forme de *Description du Projet* (1979), Roubaud souhaitait « prolonger ces lectures rythmiques par des traductions rythmiques⁴ » ou « traductions préservant le rythme » :

Dans toute traduction il y a présence d'*invariants*. La traduction *informative* se fixe comme but essentiel de préserver autant que faire se peut la signification des éléments de la langue dont est fait le poème. La traduction rythmique recherche, elle, les *invariants rythmiques*⁵.

Le poète-traducteur présente une démarche en trois temps visant à mettre en œuvre cette traduction rythmique. Tout d'abord, il s'agit de mettre au jour le « squelette rythmique du texte de départ » en recourant aux marquages et aux parenthésages propres aux méthodes d'analyse proposées dans le cadre de la théorie du rythme. En second lieu, une traduction rythmique (inscrite dans le faisceau de multiples autres traductions) devra « transposer le squelette rythmique » dans la langue-cible et aura pour contrainte de « respecter les invariants rythmiques ». Dans le cas où les conditions générales du texte initial dans sa langue seraient

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 109.

² J. ROUBAUD, « Le Manyōshū et la première lyrique japonaise », *Action Poétique*, n° 36, 1968, p. 3-24.

³ I. LOTMAN, « Le problème de la traduction poétique », *Change*, n° 14, 1973, p. 15.

⁴ A. LANG, « Toujours, traduisant (Postface) », *op. cit.*, p. 350.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 115.

respectées dans le texte de la langue d'arrivée, elle sera « rythmiquement pertinente » et constituera un « homomorphisme rythmique ». Une traduction rythmique doit en particulier respecter un « homomorphisme métrique » par rapport au mètre utilisé dans le texte initial. Roubaud admet qu'une traduction peut être « rythmiquement impertinente » dans le cas où elle impose le squelette initial dans la langue-cible. Un cas de « transport de structure » peut induire une discordance dans la langue d'arrivée (par exemple passer d'un système accentuel à une langue non-accentuelle). Par exemple, A9 de Zukofsky crée une « tension entre l'endécasyllabe du modèle (Cavalcanti) et le pentamètre iambique¹ » de la langue d'arrivée, tension restituée par la traduction d'Anne-Marie Albiach. Enfin, si une traduction prend en compte plusieurs composantes linguistiques et rythmiques du texte, elle est appelée « métamorphisme² ». *A posteriori*, l'isomorphisme est apparu comme une gageure³. Aux yeux de Roubaud, « mieux vaut laisser la prosodie entièrement de côté plutôt que de massacrer le subtil échafaudage rythmique⁴ ». Face à cette « aporie métrique », Abigail Lang remarque que « dans *Mono no Aware*, *La Chasse au Snark*, *Qohelet* et le psaume 41 [en réalité psaume 51], Roubaud fait pareillement appel à des dispositions strophiques ou typographiques inventives pour manifester une dimension rythmique de l'original⁵ ». rapport à l'oralité également.

Ces réflexions théoriques font écho à l'élaboration de l'anthologie bilingue *Les Troubadours* parue en 1971 et qui connut un nouveau tirage en 1980. Dans son introduction, Roubaud justifie son choix de présentation des textes, qui s'inscrit à l'encontre de la plupart des éditions critiques jugées peu satisfaisantes – notamment quant à la « présentation matérielle des textes sur la page ». Il a donc transposé la disposition adoptée par le manuscrit C, qui se retrouve dans d'autres manuscrits :

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 195.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 116.

³ A. LANG, « Toujours, traduisant (Postface) », dans J. ROUBAUD, *Traduire journal*, Caen, Nous, 2018, p. 352.

⁴ J. ROUBAUD, « Parler pour les “idiots” : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction », *op. cit.*, p. 32.

⁵ A. LANG, « Toujours, traduisant (Postface) », *op. cit.*, p. 353.

Chaque texte est divisé en *coblas* ; chaque cobra commence par une majuscule, on va à la ligne à la fin de chaque cobra. À l'intérieur d'une strophe, la seule ponctuation est celle de la fin des vers, qui est marquée par un point. Les noms propres (mais pas le début ordinaire des vers) ont une majuscule. Cette disposition, qui « transporte » une donnée, que nous pensons poétiquement importante, du texte écrit, des manuscrits, présente aussi l'avantage de ne pas figer une interprétation syntaxique et rythmique (comme le fait la ponctuation ordinaire de l'imprimé) et laisse toute son importance à la pause métrique en fin de vers ou de strophe. La version française qui suit le texte occitan est disposée semblablement, avec des blancs entre les vers au lieu des points¹.

Ce choix de présentation matérielle s'avère d'un intérêt central à plus d'un titre. Tout d'abord, Roubaud tient compte de l'importance fondamentale de la disposition et de la division textuelle du manuscrit. Les blancs adoptés pour la version française jouent un triple rôle de délimitation des vers, de marqueur rythmique et métrique et de relais de la ponctuation noire du texte-source. Cette transposition-traduction visuelle viserait à éviter le figement du texte, en tenant compte de la mouvance essentielle du texte médiéval, dans la transmission orale et manuscrite.

Toutefois, Roubaud n'a pas privilégié les « invariants rythmiques » que constituent les vers métriques. Il ne s'agit donc pas seulement des versions « informatives ». Bien plus elles proposent une « exploration de ce que peut être le vers comme 'invariant rythmique' désormais *non métrique*² ». La dimension « informative » est privilégiée dans la *canço* de « Noigandres » d'Arnaut Daniel, qui est escortée d'une fiche technique. Une telle tentative présente le même souci érudit d'offrir une présentation conforme aux manuscrits : « chaque strophe, isolée, commence par une majuscule et les fins de vers sont marquées par des points. Il n'y a pas d'autre ponctuation ». La traduction, prenant pour « unité de traduction » le vers, ne respecte pas « les contraintes métriques et rythmiques de l'original³ ». Les vers y sont séparés par des blancs, selon un marquage typographique et non métrique. La page privilégie en outre une présentation synoptique qui laisse place à la « poussière d'informations » entre l'original et la traduction informative, au « nuage » des variantes. Elle entrelace l'occitan ancien et les essais de traduction française – manifestant graphiquement le faisceau de tous ses états dont ceux traduits. Elle devient le lieu du montage du sens, élaboré dans une circulation entre les différentes composantes de la traduction. On voit ainsi le lien étroit établi entre traduction, rythme, mise en espace et mémoire⁴ : « la traduction poétique participe de la mise en mémoire

¹ J. ROUBAUD, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, coll. « P.S. », 1971, p. 55.

² S. BAQUEY, *Possibles de la poésie Michel Deguy*, Denis Roche, Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 664.

³ J. ROUBAUD, *Traduire, journal, op. cit.*, p. 204.

⁴ La thèse établissant la poésie comme « mémoire de la langue » s'inspire en effet des thèses de John Thompson

de la langue par la poésie ; par exemple l'emprunt d'un système de vers d'une autre langue¹ ».

La pratique traductive a amené Roubaud à réfléchir à une redéfinition du vers qui ne prendrait pas uniquement en compte la dimension métrique. La traduction isomorphique s'avérant une gageure, la pluralité des traductions s'avère nécessaire pour rendre compte des multiples dimensions de l'objet-poème. En particulier, il s'agirait de proposer des solutions pour rendre compte de la dimension visuelle et rythmique du poème, la re-disposition s'avérant tout autant un transport de données qu'une recreation.

2.3.3. *Stratégies et compensations graphiques et spatiales*

Nous avons souligné la dimension créatrice sous-tendue par le courant transformationniste de la traduction décrit plus haut. Le poète, essayiste et traducteur brésilien Haroldo de Campos s'est inscrit dans cette perspective en défendant le principe d'isomorphisme, visant à ce que « le texte traduit soit en conformité avec l'original, voire s'y substitue² » dans la langue d'arrivée. La traduction doit selon lui remplir trois fonctions : « lecture, critique et *recreation poétique*³ ». Il s'agit des trois visées défendues par Ezra Pound selon des transformations de type « *make it new* » (qu'Inês Oseki-Depre traduit par *rajeunissante*⁴).

Refaire le parcours configurateur de la fonction poétique, en le reconnaissant dans le texte de départ et en le re-inscrivant, en tant que dispositif d'engendrement textuel, dans la langue du traducteur, pour aboutir au poème trans-créé comme projet isomorphique du poème original⁵.

La première étape de la traduction poétique serait de décrire précisément la configuration de l'objet à traduire et de prendre en compte tout particulièrement la matérialité du signifiant. En second lieu, il s'agirait de recréer le texte original « à travers les équivalents dans notre langue de toute l'élaboration formelle (sonore, conceptuelle, imagée)⁶ ». Roubaud prêtera attention au caractère créateur de la dimension graphique dans le processus de traduction.

sur le vers anglais et de la généralisation des perspectives ouvertes par Halle-Keyser au décasyllabe français des trouvères et du vers espagnol d'*arte mayor*. Voir J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 51 et 64. La réflexion sur la mise en mémoire de la langue repose donc en partie sur celle sur la traduction de données métrico-rythmiques.

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 251. Rem. 2671.

² I. OSEKI-DEPRE, « Remarques sur la traduction de la poésie », *Belas Infêis*, n° 2, 2012, vol. 1, p. 7.

³ *Ibid.* p. 10.

⁴ I. OSEKI-DEPRE, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, op. cit., p. 116.

⁵ H. CAMPOS (DE), *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 181.

⁶ H. CAMPOS (DE), « De la traduction comme création et comme critique », *Change*, traduit par Inês OSEKI-DEPRE, n° 14, 1973, « Transformer, traduire », p. 81.

Dans « De la traduction comme création et comme critique », Haroldo de Campos soulignait que l'impossibilité de la traduction pour les textes dits « créateurs » a pour corollaire la prise en compte de la « possibilité [...] de la re-création de ces textes », selon une « information esthétique, autonome » : « elles seront distinctes comme langage, mais, comme les corps isomorphes, elles seront cristallisées à l'intérieur d'un même système¹ ». Selon le poète et traducteur brésilien, traduire un texte dit « créateur » constitue toujours une « re-création, ou création parallèle, autonome mais réciproque » – les difficultés de traduction étant garantes des potentialités de la recréation. Il s'agirait de « parcourir les étapes créatives de l'original » pour y « privilégier la forme ». Dès lors

Dans une traduction de cette nature, on ne traduit pas seulement le signifié, on traduit le signe lui-même, c'est-à-dire, sa tangibilité, sa matérialité (propriétés sonores, propriétés graphico-visuelles, enfin, tout ce qui forme pour Charles Morris, l'iconicité du signe esthétique, compris comme « signe iconique » – celui « qui est de certaine façon pareil à ce qu'il dénote »). Le signifié, le paramètre sémantique, sera seulement la marque du lieu de l'entreprise créatrice².

Se montrant attentif à la forme, De Campos défend une « méthode transcréatrice » qui commence par « s'intéresser au niveau graphique (typographique) de l'original³ ». Sa dernière remarque portant sur « le signifié, le paramètre sémantique » rejoint l'idée d'une traduction « relevante⁴ », c'est-à-dire pouvant relever l'original. La dernière étape de cette méthode consisterait donc à « revendiquer une traduction qui “oblitére” l'original⁵ ».

C'est sur les propriétés graphico-visuelles, dans leur relation avec l'iconicité du poème, que vont porter les expériences de transposition-traduction. De telles expériences posent la question de la conversion sémiotique : il y aurait une perte inévitable dans l'*opération traduisante*. Pour envisager plus largement les choix graphiques opérés par Roubaud, il convient d'examiner son rapport à d'autres systèmes d'écriture et en particulier à l'écriture idéographique : le poète traducteur élaborerait des compensations graphiques et spatiales de la perte de l'idéogramme ou au changement de système d'écriture. Dans son article sur les grandes anthologies japonaises publié dans *Change* en 1970, il précisait par exemple : « les poèmes les plus anciens [...] ceux où la forme émerge à peine de ses origines, se présentant à l'état natif en somme, sont plus directement transmissibles par une traduction, pourvu qu'on veuille bien

¹ *Ibid.* p. 73.

² H. CAMPOS (DE), « De la traduction comme création et comme critique », *op. cit.*

³ I. OSEKI-DEPRE, « Remarques sur la traduction de la poésie », *op. cit.*, p. 11.

⁴ J. DERRIDA, « Qu'est-ce qu'une traduction “relevante”? », *Quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas ; Actes Sud, 1999, p. 21-48.

⁵ I. OSEKI-DEPRE, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, *op. cit.*, p. 126-127.

les transcrire sans paraphrases, ajouts et ornements¹ ». Dans la « Note sur la présentation et la 'traduction' des textes », Roubaud justifie ses choix graphiques en ces termes :

La plupart des poèmes utilisés sont des *tanka*, de trente et une syllabes en cinq vers (selon le schéma 5-7-5-7-7-). Ils sont écrits (de haut en bas et de droite à gauche) à l'aide d'idéogrammes (chinois) et d'alphabets syllabiques dérivés. Ces signes, très appréciés des connaisseurs pour leur grande richesse décorative et connotative, ne s'accrochent pas aisément, contrairement à ce que l'on pourrait croire, de contextes étrangers à leur lieu d'origine. On n'en trouvera aucun ici².

Le poète renonce aux *kanjis* et aux *kanas* pour présenter la version japonaise, au profit de la transcription syllabique (*romaji*) utilisée par Arthur Waley dans *The Uta*, livre consacré à la poésie japonaise. La réflexion sur l'oralité est donc solidaire d'une pensée de l'inscription graphique du poème, terme dont la polysémie renvoie autant à l'écriture qu'à l'image. Il se montre en outre fidèle à l'idée d'une traduction transcréatrice en inventant une forme graphique à même de restituer des données visuelles, tout en s'appuyant sur des traductions anglaises pour bâtir ses propres traductions.

Agnès Disson souligne que si la traduction se révèle « dans une fidélité scrupuleuse et inattendue, à l'original³ », celle-ci s'accompagne d'une inéluctable « perte » qui est ici, « malgré la restitution du rythme [...] celle du *kanji* – de l'idéogramme⁴ ». Cette perte priverait le lecteur français de la « dimension visuelle du poème », essentielle dans ce type de poésie. Cependant, elle pose l'hypothèse que Roubaud aurait conçu « des stratégies de compensation, pour contourner cette perte », stratégies d'essence graphique et spatiale : « Puisque le *kanji* est une image, autonome et mobile [...] puisque les *hiragana* obligent à une stratégie spatiale de lecture, la solution sera visuelle, et touchera à la disposition sur la page⁵ ».

¹ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *Change*, n° 1, 1968, « Le montage », p. 81-82.

² J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, *op. cit.*, p. 9.

³ A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », *op. cit.*, p. 165.

⁴ *Ibid.* p. 166.

⁵ *Ibid.* p. 167.

suruga naru
togo no ura nami
tatani hi wa
aredomo kimi wo
koinu hi wa nashi

une femme

les vagues vers la plage de tago
 en suruga
 pas un seul jour ne cessent
 pas un seul jour je ne cesse
 de t'aimer seigneur

Figure 19 : *Mono no Aware*, p. 137.

Le blanc intralinéaire du premier vers « les vagues vers la plage de tago » est combiné à un échelonnement des vers selon un escalier descendant de droite à gauche à partir du deuxième vers. L'appréhension visuelle de la forme engage une tension avec un sens de lecture horizontal et de droite à gauche (vers 1) et une lecture possiblement verticale ou oblique, de droite à gauche (du vers 3 au vers 5). Cette tension est accentuée par le décalage dans la ligne des vers 2 et 3 induisant une lecture horizontale. Le dispositif graphique adopté dans *Mono no Aware* propose une résolution de cette difficulté « en autorisant la circulation dans les deux sens, entre écriture verticale et écriture horizontale¹ ». Comme nous l'avons montré précédemment, la « traduction » du poème japonais ne respecte pas nécessairement la disposition prototypique du *tanka*. De telles variations dans l'inscription graphique manifestent le refus d'immobiliser un poème en une seule forme externe et permettent de lui redonner un surplus de vie, d'en faire un poème de maintenant.

La disposition de la traduction a un autre effet intéressant en termes de multiplication des itinéraires de lecture. Les éditions bilingues proposent une présentation mettant en regard le texte-source et le texte-cible sur la double page ou un système de numérotation permettant d'apparier les vers (c'est le choix d'Arthur Waley dans *The Utah*)². Dans *Mono no Aware*, sauf quelques transgressions, l'appariement des vers de l'original et de la « traduction » s'effectue selon la dimension respective de l'alinéa détachant le vers du bord gauche de la page. Ce jeu spatial permet la mise en relation verticale des vers. À la compensation de la perte de l'idéogramme s'ajoutent deux procédés caractéristiques du rapport de Roubaud à l'espace graphique : d'une part, l'instauration de relations verticales ou obliques se superposant à la lecture horizontale ; d'autre part, la volonté de maintenir la co-présence dans la page de deux

¹ J. ROUBAUD, « Graphisme, typographie etc... », *op. cit.*

² T. TORIYAMA, « La traduction comme emprunt : Les « poèmes empruntés au japonais » par Jacques Roubaud », *ALTERNATIVE FRANCOPHONE*, n° 9, 13 avril 2021, vol. 2, p. 23-39.

états d'un même objet-poème circulant y compris dans ses traductions.

Roubaud constate que la poésie japonaise ancienne « pose un problème semblable à celui des psaumes bibliques¹ ». Le poète a traduit plusieurs livres bibliques avec Marie Borel et la collaboration du théologien Jean L'Hour pour la Bible Bayard dite « Bible des écrivains² ». Il s'est également tourné vers les psaumes, pour proposer une traduction du psaume 51. Dans *Graphisme, typographie*, il s'agit d'une traduction mot à mot appuyée sur la Bible hébraïque :

Mot à mot du psaume 51 (Bible hébraïque)

au maître de chœur
psaume
de David

quand entra
chez lui

Natan
le Prophète

prends pitié de moi

Dieu
selon la tendresse

selon la grandeur

avec abondance
lave-moi

de mes fautes
et de mes crimes

purifie-moi
car
ma révolte

moi
je connais
et mon crime

contre toi
toi seul

j'ai péché
et le mal

à tes yeux

pour que
tu sois juste

en tes paroles

droit

voici
dans la faute

je suis né
et dans le péché

voici

m'a conçu
la vérité

tu désires
à l'intérieur

tu enlèves mon péché

et en cachette

par l'hysope

et je suis purifié

lave-moi

tu me fais écouter

et mieux que neige
chant de joie

je serai blanc

et de joie

que jubilent

détourne

les os

ta face

de mes péchés

et toutes
mes fautes

oublie

oublie

Figure 20 : traduction du psaume 51 dans *Graphisme, typographie, etc.*

¹ J. ROUBAUD, « Graphisme, typographie etc... », *op. cit.*, p. 19.

² « YHWH convoque – Lévitique », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jacques ROUBAUD et Jean L'Hour, Paris, Bayard, 2015, p. 85-250 ; « Dans le désert – Nombres », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jean L'Hour et Jacques ROUBAUD, Paris, Bayard, 2015, p. 251-326 ; « Livre de Joël », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Jean L'Hour et Jacques ROUBAUD, Paris, Bayard, 2015, p. 907-936 ; « Paroles de Qohélet – Qohélet », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jean L'Hour et Jacques ROUBAUD, Paris, Bayard, 2015, p. 1455-1484 ; « Esther », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jacques ROUBAUD et Aldina DA SILVA, Paris, Bayard, 2015, p. 1697-1710 ; *Lévitique – Yhwh convoque. Nombres – Dans le désert*, traduit par Marie BOREL, Jacques ROUBAUD et Jean L'Hour, Paris, Gallimard, coll. « La Bible », 2003.

La disposition rend compte d'un problème de traduction : selon lui, la difficulté majeure à traduire de l'hébreu est que « la disposition des mots sur la page est fondamentalement opposée à celle des langues alphabétiques européennes ». Le poète propose un « mode de disposition du texte qui permet une lecture de droite à gauche grâce à la “diagonale”, descendante, de l'espace d'une page ». L'inscription spatiale en escalier descendant de droite à gauche « oblige à passer d'un système d'écriture à un autre » et « permet aisément ce passage dans les deux sens¹ ».

Pour *Traduire, journal*, c'est la traduction de Sébastien Chasteillon qui a été choisie et redispisée selon cette même configuration d'escalier descendant de droite à gauche. Roubaud propose une double *traduction spatiale*, en procédant par la mise en espace à la traduction interne au français d'un psaume déjà traduit. Un tel glissement invite à envisager le texte du psaume 51 à l'aune de l'ensemble de ses états traduits. Les stiques – composées au maximum de 4 syllabes – ne connaissent pas le même découpage selon la traduction choisie. On peut supposer que le choix de traduction permettrait de prendre en compte le rythme de la langue hébraïque, façonné par les *te' amim*². Dans le codex de Leningrad, les blancs permettent de dessiner sur la page une ligne brisée rappelant la configuration en escalier descendant adoptée par Roubaud :

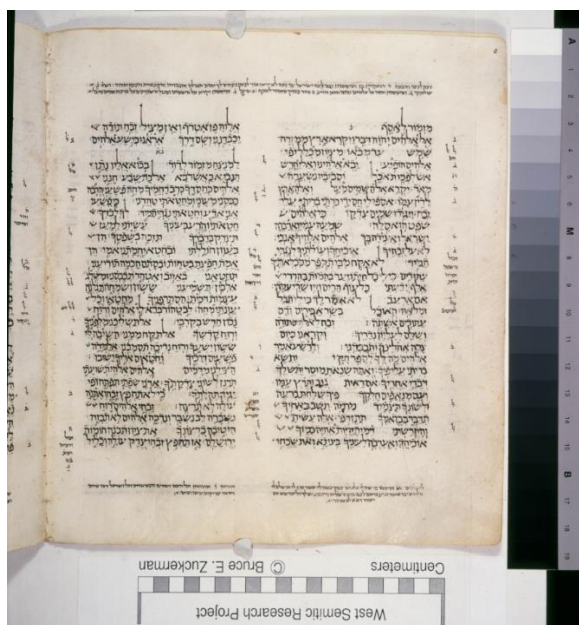


Figure 21 : *Codex de Leningrad*, ps 50-51.

¹ J. ROUBAUD, « Graphisme, typographie etc... », *op. cit.*

² Sur ce point, voir le passionnant article de C. PLACIAL, « Le goût de la Bible. Henri Meschonnic et la traduction des accents rythmiques hébreux », S. MARTIN (dir.), *Paroles rencontre. Ouvrir les archives Henri Meschonnic*, Presses universitaires de Caen, 2013, p. 152-165.

Les blancs indiquent le découpage des versets. En revanche, à notre connaissance, ils ne rendent pas compte de données rythmiques. On peut penser que la configuration spatiale adoptée traduit des données visuelles présentes dans les manuscrits hébraïques. Dans la traduction spatiale de Roubaud, chaque ligne brisée correspond à un verset. Il cherche donc à restituer le caractère visuel du découpage textuel. Les versets introductifs disposés dans la continuité et en italique retissent une narrativité. En revanche, les versets suivants privilégient un effet analytique et une focalisation visuelle sur chaque unité isolée. Par la mise en regard sur la ligne des unités typographiques (par ex. « de ta pitié » v. 3, // « avec abondance », v. 4) les versets se trouvent intriqués. Cette intrication, fruit d'une ambiguïté dans les itinéraires de lecture, est au service d'effets de sens. La disposition produit un sémantisme visuel et une saillance sur certains éléments clefs, comme les déictiques « voici », isolés en attaque de verset. Ne pouvant établir avec certitude les manuscrits auxquels Roubaud fait référence ou ceux auxquels il aurait eu accès, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions. Il n'en demeure pas moins que la traduction du psaume lui permet d'explorer le caractère multidimensionnel de l'acte de lecture et manifeste son intérêt pour les données visuelles, rythmiques et les effets de sens induits. La traduction spatiale prend en compte l'historicité de l'objet à traduire et prolonge la variation de ses différents états. Elle offre une réflexion sur les ressorts visuels et iconiques de l'inscription poétique et sur les sens de lecture multiples permis par le dispositif.

CONCLUSION PARTIELLE

Nous avons montré que le choix d'une « poésie dans l'espace » constituait pour Roubaud une tentative de réponse à la « Crise de vers » et à sa réplique contemporaine quant au vers libre. Le modèle mallarméen le conduit à penser la prise en compte de la page et la possibilité d'une reformulation du vers en son sein. Le poème dans l'espace graphique offre une *référence visuelle* à l'inscription spatiale de formes traditionnelles et manifeste graphiquement une mémoire formelle. En outre, le poète retient de l'expérience du *Coup de dés* – et de l'examen attentif qu'il lui a consacré à l'occasion de la collaboration à l'édition proposée par *Change errant/d'Atelier* – la vectorisation de l'espace graphique selon un nombre limité d'axes positionnels. Celle-ci permet une appréhension multidimensionnelle de la page. Les déplacements typographiques induiraient des parcours de lecture non linéaires, horizontaux, verticaux ou obliques.

La réflexion sur la traduction au sein du Cercle Polivanov et de *Change*, prolongeant la théorie de la traduction généralisée de Léon Robel, a également influencé la manière dont le

poète envisage la mise en espace. Il entend appréhender l'ensemble des états de l'objet-poème, y compris ses états traduits. Ses expériences traductives, y compris les apories d'une traduction rythmique isomorphe, lui ont permis de mettre en place des stratégies graphiques et spatiales visant à compenser le passage d'un système d'écriture à l'autre ou à restituer graphiquement des données rythmiques. La notion de *traduction spatiale* que nous avons proposée permettrait de rendre compte de ces données.

Ce premier parcours a permis de montrer que Roubaud n'a cessé d'explorer les potentialités de la mise en espace du poème. La dimension graphico-visuelle est toujours le signe de la mobilité que le poète prête aux formes, dans l'histoire comme dans le quatuor de formes qu'il décrit. Il fait de l'espace graphique le lieu d'une mise en variation des formes traditionnelles comme le sonnet et le *tanka*. Le principe de mouvance que nous avons décrit est observable dans le devenir et les migrations du poème comme dans celui de l'œuvre en mouvement, s'actualise dans la variation des dispositifs spatiaux, autant que dans la circulation entre les quatre états du quatuor de formes.

Ce questionnement permanent sur l'espace du poème a toutefois connu au cours du temps des infléchissements notables, notamment avec l'évolution des moyens informatiques. Pour approfondir la description des principes de variation de l'espace graphique, nous nous attacherons donc dans un second temps à deux facteurs fondamentaux de ces variations : le blanc et la couleur. Dans toutes ces tentatives, le blanc constitue une partie intégrante du processus de création¹. Il participe de la mise en espace du poème et de sa dimension visuelle. Dans le même temps, il comporte une dimension phonique et rend compte de données rythmiques. Il conviendra d'en examiner les propriétés, les usages et les fonctions afin de proposer des éléments en faveur d'une poétique du blanc chez Roubaud. Approfondissement et point d'aboutissement de ces expérimentations sur les variations graphiques du poème, les récents ouvrages en couleur cumulent les traits caractéristiques intervenant dans la disposition des poèmes. Permis par les évolutions technologiques autant que par des dispositifs éditoriaux inventifs, ils invitent à se confronter à la matérialité du support et aux questions de médialité.

¹ I. CHOL, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », *op. cit.*, p. 231.

PARTIE II : LES FACTEURS DETERMINANTS DES VARIATIONS

GRAPHIQUES : LE BLANC, LA COULEUR

Chapitre 3 : « J'arrange le blanc dans le noir ». Poétique du blanc

« L'espace commence ainsi : avec seulement
des mots, des signes tracés sur la page blanche¹ ».

3.1. INTRODUCTION A LA NOTION DE BLANC

La question du blanc a trouvé des réponses théoriques et esthétiques fort variées au long du temps et notamment avec la poésie moderne : « son usage n'est pas identique chez les différents poètes² ». Nous commencerons par opérer un rapide parcours historique afin de mieux saisir la singularité de l'approche roubaldienne, qui a elle-même connu des inflexions au cours du demi-siècle écoulé. Dans cette introduction, nous tâcherons de circonscrire le blanc dans sa double nature visuelle et sonore. Nous envisagerons sa fonction syntaxique et son rôle structurant dans l'espace du poème, pour ensuite circonscrire la spécificité de la poétique du blanc roubaldien.

À partir du XIX^e siècle, la question de la « visualité » du poème s'est posée sous un nouveau jour : « les poètes ont pris conscience que la page offrait un espace vide et clos où la libre distribution des signes selon les deux dimensions du penser aboutit à une forme structurée et significative³ ». La page est prise en compte en tant qu'espace matriciel, où distribuer les rapports du noir et du blanc. Le poème constitue dès lors un objet tant lisible que visible. « Les Djinnns » de Victor Hugo, publié dans *Les Orientales* en 1829 est considéré comme un précurseur quant au « recours à l'espace comme signifiant⁴ ». Dans *Gaspard de la Nuit* (1842), Aloysius Bertrand fait du poème en prose le « modèle d'une unité qui passe par la discontinuité⁵ » :

¹ G. PEREC, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 26.

² D. HIROTA, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2011, p. 30.

³ A. VAILLANT, *La Poésie : introduction à l'analyse des textes poétiques*, 2e édition., Paris, Armand Colin, 2008, p. 108.

⁴ M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », 1993, p. 181.

⁵ J.-F. CHEVRIER, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts, 8 avril - juillet 2005], Paris ; Nantes, Hazan ; Musée des beaux-arts de Nantes, 2005, p. 21.

Règle générale. – 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. [...] M. le Metteur en pages blanchira les pièces comme il le jugera convenable d'après les indications du manuscrit, mais toujours de manière à étendre et faire foisonner la matière¹.

Par le blanc, il pose un principe d'équivalence entre l'alinéa de la prose, le couplet de la chanson et la strophe poétique. La délimitation visuelle des unités discursives occupe dès lors une importance centrale. Là où le vers était signalé par les retours à la ligne, les plages de blanc jouent un rôle de qualification générique pour le genre du poème en prose : « le poème en prose se distingue de la continuité de la prose poétique, autant que du poème versifié² ». L'interligne occuperait une fonction de « signal poétique³ ». Bertrand serait l'inventeur de cet « acte de blanchir » – soit celui de « supprimer tout ce qui est inutile pour laisser la parole au papier vierge⁴ » – qui se serait développé au XIX^e siècle⁵. Il « préfigure et annonce celui de Mallarmé : dans sa prose, les blancs constituent autant de plages de silence, des pauses toutes bruisantes d'intentions, de virtualités, de pensées inexprimées⁶ ». Les scansion du blanc sont assimilées à des silences, données signifiantes du poème participant d'une poétique de la suggestion.

La poésie moderne, à la suite de Mallarmé, fait intervenir le blanc à n'importe quel endroit de la ligne, selon un « principe de disjonction⁷ » inauguré avec le *Coup de dés*. Dans l'« Observation » qui accompagnait l'édition *Cosmopolis* du *Coup de dés*, Mallarmé écrivait à ce titre :

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 disperse⁸.

La nouveauté de son entreprise consisterait en un « espacement de la lecture ». Le poète choisit de « [souligner] la continuité avec la versification traditionnelle dont il prétend

¹ A. BERTRAND, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1980, p. 301.

² J.-F. CHEVRIER, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts, 8 avril - juillet 2005], *op. cit.*, p. 21.

³ I. SZILAGYI, « Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne », *Revue d'études françaises*, 2009, vol. 14, p. 183.

⁴ J. RICHER, « Introduction et présentation », dans A. BERTRAND, *Gaspard de la nuit*, Paris, Flammarion, 1972, p. 15.

⁵ Baudelaire, qui a prêté attention à la mise en page et à la typographie de ses poèmes et aura contribué à l'appréhension moderne du blanc, concluait en ces mots une lettre à Auguste Poulet-Malassis datée du 1^{er} mai 1859 : « J'attends un mot de vous. Blanchissez vigoureusement », C. BAUDELAIRE, *Correspondance I (1832-1860)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 570. D'après la note de Claude Pichois, il s'agit d'un verbe qui « appartient à l'argot des typographes » et signifie « introduire le plus de blancs possibles », *Ibid.*, p. 1023.

⁶ J. RICHER, « Introduction et présentation », *op. cit.*, p. 16.

⁷ I. CHOL, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », *op. cit.*, p. 234.

⁸ S. MALLARME, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *op. cit.*, p. 405.

conserver la mesure (un tiers d'imprimé pour deux tiers de blanc)¹ » tout en affirmant ce principe de dispersion, qui constitue pourtant le caractère résolument moderne du dispositif. Un rôle central est dévolu au blanc de la page, qui participe des effets de lecture et de la signifiante (« le papier intervient »), bien plus que « de n'être que le support du texte² ». Par le blanc et les jeux typographiques, Mallarmé introduit en outre une réflexion sur la dimension orale de tels effets « dans un poème toutes les parties n'ont pas la même importance, ne sont pas proférées avec la même intensité » ; ou plus précisément sur leur capacité à constituer une transcription visuelle, imprimée, de cette dimension orale qui demeure apparemment l'essentiel. Cependant, le dispositif typographique est irréductible « à l'imitation de l'oralité par la visualité³ ». Mallarmé fait des effets de lecture une affaire de cadence et de rythme – ouvrant à la prise en compte de la composante graphique du rythme.

3.1.1. Blanc, déponctuation, syntaxe visuelle

Le recours au blanc invite à envisager l'articulation entre la disposition et la syntaxe de manière élargie. Comme le soulignait Michel Butor, « la façon dont on dispose les mots sur une page doit être considérée comme une autre grammaire⁴ ». Une nouvelle syntaxe serait permise par les arrangements visuels. Le blanc occupe un rôle central dans son élaboration, en ce qu'il conduit à un recul voire une relève de la ponctuation noire et instaure de nouveaux rapports entre les unités syntaxiques.

En 1912, Apollinaire supprimait la ponctuation des épreuves d'*Alcools*. Cette déponctuation visait à libérer la syntaxe et « exalter ainsi l'organisation rythmique du vers⁵ » :

Pour ce qui concerne la ponctuation, je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre⁶.

Bien plus qu'une simple « indifférence à l'égard des signes de ponctuation » – Michel Décaudin remarque que les brouillons étaient ponctués avec « avec la plus grande fantaisie⁷ » – la déponctuation est étroitement liée à des enjeux de diction poétique : « le disque qu'il enregistra en 1913 pour les Archives de la Parole nous révèle une diction qui isole chaque vers

¹ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, op. cit., p. 96.

² *Ibid.*

³ D. HIROTA, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, op. cit., p. 29.

⁴ R. MELANÇON, « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, n° 1, 1975, vol. 11, p. 78-79.

⁵ G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991, p. 52.

⁶ Lettre à Henri Martineau, 19 juillet 1913. Citée dans la note d'*Alcools*, G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 1040.

⁷ Cité par G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 53.

pour mettre en valeur son unité rythmique¹ ». Selon Gérard Dessons, ce procédé aurait deux conséquences. D'une part, la non-ponctuation confère une importance accrue au « mouvement de la parole, qui donne à la prosodie le pas sur l'organisation logique de la phrase ». D'autre part, elle transférerait « la responsabilité de l'organisation sémantique du poème, de la syntaxe logique aux autres unités du langage : l'accentuation, les échos prosodiques, les champs sémantiques et métaphoriques² ».

Dans *Self Defence*, en octobre 1917 (n° 8), Reverdy soulignait la corrélation entre suppression de la ponctuation et disposition typographique, pour lier cette dernière à l'émergence d'une structure nouvelle :

On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont amené l'emploi de celle-ci ?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés³ ?

Ce sont ces nouveaux moyens, au service d'un « renouvellement des formes », qu'il s'agit d'examiner. En 1918 étaient publiés les *Calligrammes* d'Apollinaire, d'abord appelés « idéogrammes lyriques ». Un recueil mis en souscription en 1914 et qui n'aura pu voir le jour à cause de la guerre porte comme titre l'affirmation « Et moi aussi je suis peintre ». Il est accompagné d'un portrait d'Apollinaire par Giorgio de Chirico. Ils se rapportent à une pratique présente depuis l'Antiquité et au Moyen Âge de recherche d'une « mimesis picturale dans laquelle la lettre sert de matière pour peindre quelque image concrète⁴ ». Par ailleurs, certains poèmes simultanés de la même époque « transposent dans le domaine littéraire certaines recherches des peintres cubistes⁵ ». La même année Reverdy publiait *Les Ardoises du toit*, escortées de deux dessins de Braque, suivies l'année suivante par les *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars accompagnés d'un portrait par Modigliani. La modernité poétique du début du XX^e siècle « se tourne résolument vers les arts plastiques⁶ ». Les innovations typographiques mises en œuvre sont en faveur d'un croisement avec les arts visuels et d'une hybridation des formes plastiques.

¹ G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1040.

² G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 54.

³ P. REVERDY, *Nord/Sud. Self-defence et autres écrits sur l'Art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 62.

⁴ D. HIROTA, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, op. cit., p. 29.

⁵ G. APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1074-1075.

⁶ R. MAHRER et C. IMPERIALI, « Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit* (Paris, Paul Birault, 1918), exemplaire corrigé par l'auteur », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 44, 2017, p. 165-180.

Alors que la dimension picturale du poème sera valorisée par les futuristes ou les poètes mettant en jeu les calligrammes, d'autres poètes privilégient à la suite de Mallarmé la signifiante visuelle du blanc selon une perspective non mimétique. Rejetant le caractère mimétique des calligrammes, Reverdy par exemple a cherché au contraire à « [faire] du blanc un rythme visualisé¹ ». Selon Eliane Formentelli, « l'organisation et la scansion plastique de la page produisent un rythme figural qui rompt avec l'habitude de lecture. [...] le vers et ses éléments gagnent en signifiante ce qu'ils perdent en signification cumulative² ». Défendant la nouveauté de son entreprise en 1919, Reverdy revendiquait en effet proposer

une disposition dont la raison d'être purement littéraire [serait] la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli³.

La disposition typographique verticale, en carrés ou en créneaux répond à la volonté de créer, au service d'un « art nouveau », une « syntaxe nouvelle » comme « moyen de création littéraire » : « c'est une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate est (sic) légitime⁴ ». Dans la perspective qu'il défend, « syntaxe, typographie, ponctuation sont inséparables. Ces trois termes ne se comprennent que dans leurs rapports et leur interaction⁵ ». Bien plus, « c'est le blanc qui est la syntaxe » ; signifiant unique, il ouvre pourtant à une « pluralité de signifiés⁶ » par son interaction avec le noir de l'écriture. Le poète affirmait vouloir « équilibrer les blancs⁷ » par des poèmes « carrés, construits, comme des blocs⁸ ». La typographie est « l'imposition d'une statique, d'un équilibre, au désordre⁹ ». Ces poèmes construits remettent en question l'asymétrie visuelle du vers libre. Roubaud, comme nous aurons l'occasion de le voir, a écarté une disposition mimétique pour rechercher un sémantisme visuel à travers la mise en espace et le recours au blanc¹⁰.

¹ H. MESCHONNIC, « L'enjeu du langage dans la typographie », *Littérature*, n° 3, 1979, vol. 35, p. 51.

² E. FORMENTELLI, « Présences du blanc, figures du moins », *L'espace et la lettre. Cahiers Jussieu*, n° 3, 1977, coll. « 10 / 18 », p. 258.

³ P. REVERDY, *Nord/Sud. Self-défense et autres écrits sur l'Art et la poésie (1917-1926)*, *op. cit.*, p. 122.

⁴ *Ibid.* p. 82.

⁵ E. FORMENTELLI, « Présences du blanc, figures du moins », *op. cit.*, p. 271.

⁶ *Ibid.* p. 273.

⁷ P. REVERDY, *Le Voleur de Talan*, Paris, Flammarion, 1967 [1917], p. 167.

⁸ *Ibid.* p. 176.

⁹ H. MESCHONNIC, « L'enjeu du langage dans la typographie », *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Pour la série « Il pleut by Guillaume Apollinaire », Natalie Czech a proposé à huit auteurs (Vanessa Desclaux, Mara Genschel, April Elizabeth Lamm, Ashkan Sepahvand, Oliver Tepel, Jacques Roubaud, Amilcar Packer, and Vincenzo Latronico) d'écrire chacun un texte contenant le même calligramme d'Apollinaire, chacun dans leur langue. Natalie Czech présente les textes comme des photographies de pages de livres. Voir <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/natalie-czech>. Aux dires du poète, cette entreprise visait à proposer

3.1.2. Blanc, souffle et accentuation

Dans sa composante phonique, le blanc a souvent été associé au silence – devenant un « élément constitutif du poème », « pris dans les réseaux signifiants du texte¹ ». De son côté, Paul Claudel a réfléchi au rapport poétique entre l’inscription du texte et le rôle du blanc. Il le « met en rapport avec le silence et en fait un élément indispensable de la page² » :

La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou marge. Ce rapport n’est pas purement matériel, il est l’image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui d’inexprimé, mais non pas d’inerte, mais non pas d’incorporel, le silence environnant d’où cette voix est issue et qu’elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. Ce rapport entre la parole et le silence entre l’écriture et le blanc est la ressource particulière de la poésie, et c’est pourquoi la *page* est son domaine propre, comme le livre est plutôt celui de la prose. Le *blanc* n’est pas un effet seulement pour le poème, une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration³.

Claudel souligne la relation entre les propriétés matérielles du support imprimé et le mouvement de la pensée. Le blanc serait porteur de virtualités indicibles, d’une parole latente et ourlée du silence dont elle émerge. Le poète insiste sur le caractère pneumatique du blanc, principe qu’il emprunte à la poésie japonaise et notamment à la forme du haïku, dans *Cent phrases pour éventails* (1927). Facteur actif de la disposition, il permettrait la suspension des syntagmes dans l’espace vide du support. Il serait au service du déploiement de la pensée et de la méditation.

Cette importance portée au souffle montre que le blanc poétique n’est pas réductible à sa seule dimension visuelle. Anne-Marie Albiach allait dans ce sens lorsqu’elle insistait sur la matérialité et la dimension physique du blanc :

Le blanc n’est pas un miroir : il ne renvoie pas. Il a sa propre opacité. Ou alors on peut dire qu’il renvoie à un discours second, ou ternaire. Le blanc renvoie au corps de façon initiale, mais une fois qu’il est inscrit sur la page il renvoie au discours et au discours du corps. En fait le blanc m’est très naturel. Il n’est pas pour moi une mise en question. Il est devenu l’écriture même, enfin⁴...

Cette remarque, extrêmement riche, met en relief plusieurs aspects de la poétique albiacienne⁵,

« une sorte de correction du calligramme [...] de remplacer son caractère purement ludique par une construction réfléchie », M. COQUELLE-ROËHM, « Entretien avec Jacques Roubaud », *Place de la Sorbonne*, n° 10, 2020, p. 15.

¹ J.-P. BALPE, *Lire la poésie ou une langue dans tous ses états*, op. cit., p. 56.

² M. AQUIEN, *Dictionnaire de poésie*, op. cit., p. 68.

³ P. CLAUDEL, « La philosophie du Livre », J. PETIT et C. GALPERINE (dir.), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 76-77.

⁴ J. DAIVE, *Anne-Marie Albiach, l’exact réel*, Marseille, É. Pesty, 2006, p. 30.

⁵ Marc-André Brouillette consacre un chapitre à la spatialité textuelle dans l’œuvre d’Anne-Marie Albiach intitulé

dont on sait combien elle a fasciné Roubaud et informé en retour sa poétique. La poétesse envisage le blanc comme une matière visible dotée de sa propre opacité. Celui-ci permet d'articuler différentes unités de discours, jusqu'à créer une polyphonie visuelle. Enfin, le blanc permet d'envisager l'inscription du corps comme lieu énonciatif premier, en rapport avec l'oralité et le souffle¹.

3.1.3. *Le blanc, entre vide et plein*

Sur le plan sémiotique, le blanc se définit toujours sur une ambivalence : il est interprété comme du « non-perçu² », du silence, l'arrière-plan, la trame. Comme le note Anne-Marie Christin :

La surface qu'il définit peut-être indifféremment interprétée comme *vide* – au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d'elle (le blanc exclut par principe la trace ou la maculature : leur apparition le *divise* sans l'entamer) – ou *pleine* puisque sa couleur est l'indice autosuffisant d'une présence impénétrable, qu'il s'agisse de la surface d'un objet ou de la luminosité de cette surface³.

Le blanc est l'indice d'une surface laissée vacante, en attente d'une inscription à venir. Dans le même temps, en tant que couleur, il se dote d'une matérialité propre. Il « est toujours *simultanément vide et plein à la fois*⁴ », matière et trame.

Dans la poésie contemporaine, les blancs vont à l'encontre de ce que Jacques Anis nomme « l'utilitarisme dominant par un gâchis de papier » au profit d'une « revendication de la poésie comme luxe » ; elle a pour corollaire la valorisation du blanc au niveau symbolique, en ce qu'il « exprime la densité du poème et sa relation avec le néant et l'écriture⁵ ». Roubaud

« L'espace de parole paradoxal d'Anne-Marie Albiach ». Il en envisage quatre composantes : tout d'abord son aspect visuel, déterminé par les proportions respectives du texte et du blanc permettant de « faire éclater le texte et de le décentrer » dans la page. Par ailleurs, l'éclatement du texte aurait un « effet sur la nature du vers », envisagé selon un principe de disjonction. Le vers permettrait une « tension (réalisée ou non) entre les unités syntaxiques et les unités graphiques », que nous avons évoquée à travers la définition du vers offerte par Laurent Jenny. En outre, la réflexion sur le blanc s'assortit d'un intérêt pour la typographie – « composante centrale de la spatialité du texte » – permettant de fournir des indications prosodiques (haussement de voix) ou énonciatives (polyphonie). Enfin, il y aurait un croisement entre les réseaux thématiques du langage et ceux de l'espace, montrant des affinités entre l'espace du texte et le rapport du sujet à son environnement. Voir M. A. BROUILLETTE, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine*. Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach, *op. cit.*, p. 157-169.

¹ Albiach affirmait ailleurs vouloir calculer « l'importance du blanc [...] en relation avec l'importance du Souffle. Le blanc, je le calcule d'après la puissance du texte mais aussi celle du souffle que j'ai dans mon corps pour prononcer tel ou tel mot », *Action poétique*, n° 74, (« avec Anne-Marie Albiach »). Cité par A. LANG, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2020, p. 123.

² S. BIKIALO et J. RAULT, « Les blancs dans le discours littéraire », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-151271#pubinfo>.

³ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 206.

ironisait lui-même dans *La Vieillesse d'Alexandre* sur ce « silence luxueux (le taux d'occupation des sols du livre ne pourra être considéré comme rentable par les éditeurs)¹ ». Les blancs de fin de vers et de fin de strophe sont bien connus, de même que les alinéas. Cependant, comme le souligne Jacques Dürrenmatt, « avec l'apparition du vers libre, les expérimentations typographiques de Mallarmé puis la disparition des signes traditionnels de ponctuation décrétée par Apollinaire, le blanc devient effectivement possible à n'importe quel emplacement de la page imprimée² ». La combinaison des blancs peut former « des plages plus ou moins vastes, à la géométrie variable³ ». D'un rôle de délimitation des unités discursives, le blanc s'introduit au sein même du poème. Il participe dès lors de la signifiante propre au poème. Le blanc agence la « scène graphique de l'écriture⁴ » et devient le signal de la « scène englobante⁵ », où il est associé génériquement à la poésie. Participant de la « visibilité » du poème, il marque les rapports entre les dimensions visuelles et orales du poème : « la dimension visuelle du poème allait s'imposer comme représentation de l'oralité du langage, figurant dans l'écriture le dynamisme de la parole⁶ ». À cet égard, Henri Meschonnic souligne la nécessité du blanc dans l'existence même du poème :

Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte. Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire. La typographie signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens[...]. Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre. [...] Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire⁷.

Meschonnic associe le blanc à l'organisation rythmique et à l'élaboration du sens. Avec Gérard Dessons⁸, il a insisté sur l'usage idiosyncrasique que chaque poète en fait, l'identifiant à une ponctuation rythmique, posant tout à la fois la question de la relève de la ponctuation noire par le blanc.

Si le blanc chez Roubaud a été perçu par Marilia Marchetti comme le « signe du manque [...] espace vide entre les lignes, page qui n'a pas été écrite⁹ », son appréhension de l'espace

¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 194.

² J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, Paris, Orphrys, 2015, p. 63.

³ M. MURAT, *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, p. 204.

⁴ G. DESSONS, « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture », *op. cit.*

⁵ D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191.

⁶ G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit.*, p. 55.

⁷ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 304.

⁸ G. DESSONS et H. MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1998, p. 109.

⁹ M. MARCHETTI, « Sur Roubaud : Photographie et parole poétique », C. VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1993, p. 183.

graphique « ne s'inscrit pas dans cette tentation du vide, car il relève d'une double inspiration mathématique et rythmique, qui dans tous les cas fait du blanc une valeur pleine et signifiante¹ ». Le blanc manifeste des aspects éminents de sa poétique. Les « jeux d'espace » peuvent varier considérablement en fonction des dispositifs mis en place, des références et des formes convoquées. Le blanc fonde l'agencement visuel et peut produire des dispositions tabulaires, verticales ou obliques, ouvrant des itinéraires de lecture multidimensionnels. Il remodèle la syntaxe au point d'ouvrir à une syntaxe plurielle.

Après avoir défini la catégorie des blancs topographiques pour en décrire les propriétés et les usages, nous explorerons en particulier la fonction iconique du blanc et le sémantisme visuel qu'il instaure. Enfin, nous montrerons qu'il instaure un rythme graphique et participe d'une poétique de la *suspension*, celle d'un état provisoire du poème en mouvement – oralement, par le jeu du silence et dans la page où il est temporairement arrêté.

3.2. TOPOGRAPHIE ET FORME DE L'ESPACE GRAPHIQUE : LES BLANCS CHEZ ROUBAUD

Il est nécessaire d'adopter par une approche sémio-linguistique pour comprendre le rôle central du blanc roubaldien dans l'agencement de l'espace graphique. Il nous faut pour ce faire établir une série de distinction permettant d'appréhender un statut sémiotique des blancs différencié des blancs typographiques intermots et du blanc de support. Pierre-Yves Testenoire a ainsi insisté sur la nécessité de différencier le blanc du support et les blancs d'apport : « le blanc n'est évidemment pas le support, mais la rencontre entre le support et l'apport. Il se définit par rapport au texte inscrit, en hiérarchisant les unités inscrites sur la page² ». Il identifie historiquement deux approches ; l'une privilégiant la dimension linguistique, l'autre faisant primer la dimension sémiotique, où les unités délimitées par les blancs sont traitées comme des « unités visuelles ». Le blanc se trouve chargé d'une fonction énonciative et participe du processus d'écriture.

3.2.1. Approche linguistique du blanc

Peu de linguistes ont intégré le blanc au système linguistique ou ponctuationnel. La *Grammaire Larousse du français contemporain* consacre des chapitres à la ponctuation, suivis de « Artifices typographiques comme ponctuation » et « Les tentatives modernes de la ponctuation libre ». Ils remarquent que « les “blancs” sont un procédé moderne, utilisés dans

¹ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 78.

² P.-Y. TESTENOIRE, « Blancs d'attente vs blancs d'interruption », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-151268>.

les écrits poétiques : il s'agit de suggérer visuellement une séparation entre des groupes de mots, même (et surtout) lorsque la syntaxe inviterait à les lier¹ ».

L. G. Védénina, proposait une définition de la ponctuation accueillant une « ponctuation zéro », définie en ces termes :

L'absence du signe est aussi un signe (on l'appelle le « signe zéro »). On a remarqué qu'au XX^e siècle la littérature, en quête de nouveaux procédés artistiques, s'en sert souvent. Au début du siècle, certains poètes renoncent à la ponctuation et écrivent sans signes. Quel est le but des poètes et des écrivains en ce cas ? Le même que celui de la publicité : empêcher le lecteur de parcourir le livre à la hâte, ralentir le rythme de sa lecture en la rendant plus difficile, le faire dépenser plus de temps pour déchiffrer le message².

Cependant, le blanc se trouve exclu des trois groupes³ des signes de ponctuation. Il se trouve mis à l'écart du système alors qu'il détient « une présence graphique et visuelle⁴ » et dimension donnée. La linguiste note toutefois la fonction rythmique du blanc et sa capacité à ralentir la lecture.

Le blanc entretient un rapport avec « l'espace graphique » tel qu'il a été décrit par Jacques Anis. Il se situe cependant à la marge de sa théorie, qui ne mentionne que ceux interlexicaux pour remarquer qu'en typographie, « ces blancs ou espaces sont de dimension variable ». L'analyse linguistique est bientôt abandonnée au profit de l'évocation des implications esthétiques de la spatialisation et de l'inégalité des lignes d'écriture. À propos de la poésie paginale, Anis souligne « la maîtrise par l'auteur d'une donnée matérielle, la ligne, qui échappe totalement au prosateur » et insiste sur la « valorisation symbolique du blanc, qui exprime la densité du poème et sa relation avec le néant et le silence⁵ ». Ses travaux sur l'espace graphique ont toutefois permis, comme le souligne Favriaud, « la mise au jour du rôle du blanc en poésie [...] comme actualisateur d'un autre type de parcours de lecture, non plus uniquement linéaire, mais aussi "diagonal", sur la base d'une syntaxe et d'une sémantique élargies, plurielles⁶ ».

Nina Catach a travaillé à une conception élargie de la ponctuation, proposant une description unifiée du système orthographique et du système ponctuationnel :

¹ J.-C. CHEVALIER, C. BLANCHE-BENVENISTE, et M. ARRIVE, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964, p. 38-39.

² L. VEDENINA, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters, 1989, p. 1.

³ *Ibid.* p. 52.

⁴ M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, Thèse de doctorat, sous la direction de Gérard Dessons, Université Paris VIII, Paris, 2000, p. 610.

⁵ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 206.

⁶ M. FAVRIAUD, « Approches nouvelles de la ponctuation, diachroniques et synchroniques », *op. cit.*, p. 7.

Nous ajouterons donc quant à nous aux signes énumérés plus haut la ponctuation de mots (blanc de mot, apostrophe, trait d'union, signe de division) au moins une partie de la ponctuation de texte (alinéas, retraits, paragraphes, etc.), l'usage des majuscules et en partie des capitales et certaines alternances classiques des caractères typographiques¹.

Elle analyse notamment le rapport entre ponctuation et mise en page, définie comme « tous les procédés typographiques de mise en valeur du texte, titres, marges, choix des espaces et des caractères, et au-delà agencement général des chapitres et façonnement du livre² ». La linguiste évoque les « séparateurs » et fait des « blancs et majuscules de mots, point abrégatif, trait d'union et de division, apostrophe » une « ponctuation de mots », qui s'articule avec la « ponctuation syntaxique et communicative » et la « ponctuation du texte ou *mise en page*³ ». Elle en donne cependant deux définitions distinctes : « la ponctuation comprend plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant système, complétant ou suppléant l'information alphabétique⁴ ». La mise en page est quant à elle entendue comme l'« ensemble de techniques visuelles d'organisation et de présentation de l'objet-livre, qui vont du blanc des mots aux blancs des pages, en passant par tous procédés intérieurs et extérieurs au texte, permettant son arrangement et sa mise en valeur⁵ ». Si Catach reconnaît au blanc le statut de « signe » et insiste sur son caractère premier et essentiel, il s'agit à ses yeux d'un « signe en négatif⁶ », qu'elle n'intègre pas à son système. Elle limite en outre son analyse à la mention des blancs ou espaces interlettres et intermots.

Aux dires de Favriaud, Meschonnic serait le seul poéticien à offrir une attention particulière au blanc lorsqu'il traite de la ponctuation :

¹ N. CATACH, « La ponctuation », *Langue française*, n° 45, 1980, p. 19.

² N. CATACH, *La Ponctuation. Histoire et système*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 7.

³ *Ibid.* p. 8.

⁴ N. CATACH, « La ponctuation », *op. cit.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 18.

Le conventionnalisme voit, avec une apparence de raison, dans les blancs de la ponctuation moderne une suppression de la ponctuation. Mais ne la considère que comme un procédé pour créer l'équivoque, une marque reproductible du « genre » poésie. Or paradoxalement, la déponctualisation du vers chez Mallarmé a redécouvert le blanc comme un mode fondamental de rythmique, une ponctuation qui solidarise le visuel et l'oral. Loin d'être une régression ou un désordre, le blanc et la disposition graphique – dont les valeurs varient avec les œuvres – ont restitué le rythme comme organisation du mouvement de la parole dans l'écriture¹.

Meschonnic articule déponctuation, recours au blanc et rythme comme mouvement². Il s'agirait à la fois d'un marqueur générique de la poésie et d'un indicateur rythmique, assurant la jonction entre l'oral et le visuel.

Remarquant que les auteurs n'ont pas encore établi de lien entre le blanc et l'extension du système ponctuationnel, Michel Favriaud a travaillé à considérer la ponctuation de manière élargie, avec les tiroirs de ponctuation noire, blanche, grise et phonique. Dans sa thèse soutenue en 2000, il formulait deux hypothèses. La première est que le blanc constituerait une marque de ponctuation s'intégrant au système. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un signe graphique mais d'un « signe zéro » (Védénina) ou d'un « signe en négatif » (Catach), il comporte une « extension horizontale et verticale³ ». La seconde hypothèse s'inscrit dans la perspective ouverte par Meschonnic pour proposer que « le blanc modifie de fond en comble le système » voire instituerait à lui seul « un autre système de ponctuation qui entre en relation et sans doute en tension avec le premier⁴ ». La poésie non ponctuée moderne et contemporaine montrerait la prééminence de ce second système.

3.2.2. Blanc et ponctuation blanche

Jacques Dürrenmatt a également intégré les blancs à son étude de la ponctuation. Selon lui, « l'extension des usages du blanc demande ainsi à envisager trois sortes : l'espace qui sépare les mots, le blanc qui s'imisce à l'intérieur du texte et le ponctue, l'alinéa⁵ ». Adoptant une typologie fonctionnelle, il prête au blanc des fonctions d'agencement, de distinction (détachement) et d'intensification et d'iconisation⁶. Le linguiste examine les blancs horizontaux

¹ H. MESCHONNIC, « Ponctuation », B. DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 2935.

² Meschonnic entretient du reste une équivocité dans sa définition de la ponctuation, lorsqu'il affirme qu'elle « va du logique au rythmique, les deux pouvant coïncider, ou s'opposer », H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 300. La suppression de la ponctuation noire en poésie constituerait « une façon de se tourner entièrement vers le rythme », S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », op. cit., p. 181.

³ M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, op. cit., p. 612.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, op. cit., p. 3.

⁶ *Ibid.* p. 68.

dans « L'INQUIETUDE 3, UN AUTRE », poème tiré d'*Autobiographie, chapitre dix* :

Vous qui lisez cela songez qu'ailleurs c'est la guerre ! on nous enseigne
la patience la belle au bois dormant fait la roue tranquille-ment ses yeux
surveillent le soir. le ciel un bol de lait la plaine entièrement conquise
on n'aurait plus de soucis¹

Il montre la manière dont le blanc distingue les unités syntaxiques, intensifie les segments blanchis et peut mimer le contenu du discours (« un bol de lait »). Cependant, examinant l'ambiguïté des relations syntaxiques entre les éléments blanchis, il concède au blanc un statut particulier : « en autorisant différentes lectures simultanées, le blanc ne produit pas de l'ambiguïté mais de l'instabilité, inversant ainsi la fonction habituellement dévolue à la ponctuation² ». Nous pouvons d'ores et déjà relever deux spécificités du blanc roubaldien qui guideront nos analyses ultérieures : son rôle ambivalent de déstabilisation de la syntaxe et de réélaboration d'une syntaxe visuelle, le rendant irréductible à un signe de ponctuation et son rôle d'intensification des éléments détachés, lié à sa fonction iconique.

Le blanc n'est pas un signe de ponctuation au sens strict : « dans la mesure où il est absence de signe³ et où il concerne la présentation du texte sur la page, paraît davantage relever de la typographie⁴ ». Michel Favriaud a rappelé qu'il ne faut pas confondre la ponctuation blanche et le blanc :

La blanche se comprend aussi par le blanc, le blanc support qui n'est pas seulement un système de marques plus ou moins bien gradué, mais le continu de la page blanche. Le blanc se comprend à la fois par rapport à ce blanc initial que l'écriture noircit, et aussi par rapport au noir dans son ensemble⁵.

L'extension du plurisystème ponctuationnel à la ponctuation blanche est fondée sur plusieurs postulats. Ces hypothèses prolongent les conclusions de sa thèse (2000) dans deux articles portant sur la poésie contemporaine (2004, 2011), puis dans un ouvrage (2014), proposant enfin l'extension de ce plurisystème à d'autres genres. Favriaud distingue trois

¹ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 27.

² J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français, op. cit.*, p. 59.

³ Michel Favriaud souligne d'ailleurs que le blanc ne « répond pas aux critères hjelmselviens du signe, puisqu'il a une expression sans forme autonome, en fait rien qu'une substance (vide) ou plutôt une dimension ». Il préfère alors parler de « marque de ponctuation », M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014, p. 13. Les marques de ponctuation, « relevant de la typographie », incluraient le choix des polices de caractère, ainsi que « la graisse, la casse, le centrage, les registres (romain, italique), mais aussi la mise en page (du paragraphe à l'œuvre en passant par la marge, l'espace graphique...) ». On peut alors marquer une différence entre ponctuation de mots, de phrase, de page, de texte et d'œuvre », S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 191.

⁴ C. RANNOUX, « Eclats de mémoire : la page fragmentée. *Le Jardin des plantes* de Claude Simon », *La Licorne*, n° 52, 2000, p. 247.

⁵ M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan, op. cit.*, p. 665.

fonctions de « la blanche », syntaxique, énonciative et rythmique – en lien avec une accentuation visuelle. Elle détiendrait une panoplie de « marques distinctes¹ ». Si la noire actualise majoritairement l'unité discursive de la phrase, la blanche actualiserait « plusieurs unités de discours ». Elle accompagnerait dès lors « une autre façon d'organiser le discours » et partant, une syntaxe et une sémantique plurielles : « le blanc ouvre à une syntaxe plurielle, non plus horizontale, mais oblique, verticale et à rebours² ». Elle mettrait en relief de nouvelles relations entre thème et rhème, non-linéaires³. En outre, elle entrerait en interaction avec la ponctuation noire pour superposer plusieurs modes de structuration du texte, invitant dès lors à revisiter la noire. Les niveaux d'interventions du blanc sont également pris en compte : « Plus le mot est blanchi, à l'intérieur, par interlettrage, ou, à l'extérieur, par blanchiment de faces nombreuses (de deux à quatre), puis il est disponible à un fonctionnement extra-phrastique⁴ ». Le blanc intervient dès lors dans l'architecturation du poème, en actualisant des unités allant du syntagme au vers ou à la page, permettant une syntaxe plurielle, délinéarisante⁵. Enfin, Favriaud suggère l'idée que « d'autres sous-systèmes pourront apparaître à leur tour, à l'intérieur du plurisystème⁶ » – ce que nous approfondirons en proposant l'existence d'une ponctuation colorée comme relais visuel de la parenthèse.

Roubaud prête aux blancs un rôle plus étendu que celui de simple marque de ponctuation. Si ceux-ci peuvent avoir une fonction diacritique liée au recul de la ponctuation noire, ils sont aussi chargés d'une fonction iconique qui ressortit davantage à une prise en compte de la page comme espace signifiant. Véronique Montémont a souligné la « liberté totale » qu'il prend dans le « traitement typographique du texte⁷ ». Alors que Pascale Bouhénic proposait d'« imaginer que le blanc remplace toutes les ponctuations dans [ses] textes », le poète revendiquait davantage une déstabilisation de la syntaxe *standard* au profit d'effets rythmiques :

¹ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 45.

² M. FAVRIAUD, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 19.

³ *Ibid.* p. 19-21.

⁴ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 49.

⁵ M. FAVRIAUD, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, n° 172, 2011, vol. 4, p. 87.

⁶ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 46.

⁷ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 60.

Ça joue pour arrêter. D'une certaine manière ça arrête, d'une certaine manière ça trouble, et d'une certaine manière ça amène à se demander pourquoi il y a un point. C'est un effet à la fois de ralentissement, d'arrêt, d'insistance, et d'interrogation¹.

Or le point intervient pour actualiser d'autres unités que la phrase. La concurrence des marques pourrait s'expliquer par une différence d'intensité. Michel Favriaud montre les « modifications de valeur et d'intensités des ponctuants noirs dans le vers lui-même² ». Lorsqu'elle intervient dans une « unité blanchie », la valeur de la ponctuation noire se trouverait requalifiée. Chez Roubaud, le recours simultané à la ponctuation noire et blanche aurait des effets d'intensification, ou au contraire de neutralisation mutuelle (dans le cas de ponctuants médians).

Dans *Dors*, la combinaison de la ponctuation noire (points) et des blancs verticaux aurait un effet de renforcement de la valeur pausale prêtée à l'une et l'autre :

Un silence

Chaque bruit
Une fois.

L'eau, cent³.

La ponctuation noire intensifie les silences marqués par les blancs. D'autre part, l'ajout de points au bout de ces « lignes très courtes » correspondrait à une volonté d'arrêter provisoirement le poème dans la page, de consolider un matériau poétique en perpétuelle mouvance.

Dans *Quelque chose noir*, le point peut devenir une marque de ponctuation médiane et intervenir au sein de la ligne ou de la phrase. Roubaud calque la ponctuation hachée du *Journal* d'Alix, mimétique de son souffle saccadé. Le point supposerait une pause, une descente intonative là où le blanc accentue la dernière syllabe, invitant à une suspension de la voix. Le « changement d'échelle discursive » du point a pour effet de le rendre vicariant du blanc : « la valeur du point dans le système blanchi de la page et sa syntaxe alinéaire tend alors vers le zéro⁴ ».

Cet effet de neutralisation de la ponctuation médiane s'observe également à l'occasion d'un recours curieux à la virgule :

¹ *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud, op. cit.*

² M. FAVRIAUD, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *op. cit.*, p. 89.

³ J. ROUBAUD, *Dors ; (précédé de) Dire la poésie, op. cit.*, p. 92.

⁴ M. FAVRIAUD, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *op. cit.*, p. 89.

Ah merle comme l'air est bon
 Pour toi dans ce buisson où est ton nid
 ,ermite qui ne sonne aucune cloche
 Mélodieux doux paisible ton appel¹

Seule ponctuation noire du texte, cette virgule placée en attaque de vers pourrait marquer une pause. Cependant, le blanc de fin de vers qui la précède invite déjà à marquer le retour *ad lineam* par un silence. Elle a une fonction ancillaire par rapport à la ponctuation blanche. Cette dernière introduit un « modus suspensif² » là où l'interjection qui ouvre le poème pourrait laisser augurer une ponctuation expressive.

L'approche du blanc chez Roubaud outrepassa son rôle strictement ponctuationnel pour explorer ses propriétés visuelles et sa fonction iconique. Nous retenons toutefois des analyses de Michel Favriaud plusieurs points d'attention pour la suite de notre propos. Tout d'abord, l'idée que le blanc permettrait d'actualiser différentes unités de discours allant de l'unité typographique à la page ; ensuite, le fait qu'il ouvre à une « syntaxe et [une] sémantique plurielles des unités blanchies³ ». Enfin, nous intégrerons à notre analyse la dimension des blancs qui permet à l'unité blanchie de « s'articuler à des unités discursives hiérarchiquement plus élevées dans l'organisation du texte⁴ ».

3.2.3. *Blancs typographiques / blancs topographiques*

La notion de blanc recouvre des réalités extrêmement diverses, ce dont témoigne cette remarque de Michel Sandras :

Une page écrite peut être vue comme un essaimage de « blancs ». Le blanc peut préciser un contour, définir des bordures : c'est la marge. Il sépare les lettres et trace la frontière des mots. Il encadre des sections du discours qui s'appellent chapitres, titres, chants, strophes, paragraphes, alinéas. Tous ces blancs diffèrent par l'étendue, la forme, la fonction, et aussi la quantité et la qualité d'invention qu'ils peuvent supporter⁵.

Dans le domaine du livre imprimé, le blanc est une notion particulièrement malléable. Il peut désigner tant l'espace du support, les « bords » du texte, que délimiter des unités discursives allant du mot au paragraphe ou au chapitre, liés au choix du typographe⁶.

D'un point de vue typographique, le blanc de l'imprimé constitue un signe

¹ J. ROUBAUD, *Dors ; (précédé de) Dire la poésie*, op. cit., p. 126.

² M. FAVRIAUD, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », op. cit., p. 20.

³ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 53.

⁴ *Ibid.* p. 52.

⁵ M. SANDRAS, « Le blanc, l'alinéa », *Communications*, n° 19, 1972, p. 105.

⁶ J. TSCHICHOLD, *Livre et typographie. Essais choisis*, Paris, Éditions Allia, 1994, p. 11.

typographique normé¹ et se mesure en cadratin. Les blancs de support répondent également à des conventions typographiques et la dimension des marges est réglée : « les marges intérieures, aussi appelées le *petit fond*, doivent être inférieures au *grand fond*, c'est-à-dire aux marges extérieures² ». Ils résultent en outre de l'activité du scripteur, qu'il s'agisse de la « pression de la touche espace ou de la touche entrée du clavier³ ». Les blancs interlexicaux sont employés depuis l'abandon de la *scriptio continua* au milieu du Moyen Âge. Ils permettent de segmenter la suite de mots mais ne leur offrent pas une autonomie syntaxique.

Dans une perspective autonomiste, Jacques Anis classe les blancs dans la catégorie des « topogrammes », entendus comme des « signes auxiliaires qui assurent la lisibilité et concourent à la production de sens⁴ ». Ceux-ci se définiraient « par la solidarité d'une forme et d'une fonction⁵ ». Cette catégorie inclut les signes de ponctuation, les italiques, capitales, le gras, mais aussi d'autres éléments graphiques communs au manuscrit et à l'imprimé comme le blanc de mot, le retrait, le retour à la ligne, la ligne blanche⁶. Le blanc de mot constitue une « donnée fondamentale du système graphique ». Cependant, comme nous l'avons souligné plus haut, Anis se contente de souligner que « l'imprimerie utilise des espaces-mots de dimension variable » et que l'imprimerie « a créé à côté de la *composition en alinéa* d'autres formes de disposition du texte », sans distinguer les blancs typographiques liés à la réalisation matérielle de l'imprimé de ceux comportant une composante énonciative. Selon Pierre-Yves Testenoire, l'acception ne permet pas de distinguer les « blancs ponctuants » des « blancs de support⁷ ». Jacques Dürrenmatt distingue de même l'« espace » en tant que « blanc entre les mots qui ne varie que pour les besoins de la justification » du « “blanc”, de forme variable et qui peut figurer partout⁸ ». Il s'agit donc d'envisager un statut sémiotique du blanc (distingué *des blancs* typographiques ou espaces). Lié à « l'interaction entre signes noirs et blancs⁹ », il permet de rendre compte de sa participation à la textualité dans son ensemble.

Pour rendre compte de la différence entre les blancs qui relèvent de l'écrit imprimé comme objet manufacturé et ceux qui détiennent un pouvoir structurant dans l'agencement de

¹ M. ARABYAN, *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte recherches sur l'énonciation écrite*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012, p. 28.

² P.-Y. TESTENOIRE, « Blancs d'attente vs blancs d'interruption », *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ J. ANIS, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 116.

⁵ *Ibid.* p. 121.

⁶ *Ibid.* p. 119-120.

⁷ P.-Y. TESTENOIRE, « Blancs d'attente vs blancs d'interruption », *op. cit.*

⁸ J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, *op. cit.*, p. 24.

⁹ J. LEFEBVRE et P.-Y. TESTENOIRE, « Blancs de l'écrit, blancs de l'écriture : introduction », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-228346#biblio>.

l'espace graphique, Julie Lefebvre et Rudolf Mahrer adoptent une approche sémiolinguistique. Ils envisagent la topographie de l'écrit, définie à la suite de Jacques Anis comme la « forme de l'espace graphique », et précisent cette notion « en se situant clairement du côté de la signifiante linguistique ». Lefebvre et Mahrer distinguent les « blancs typographiques » (liés à l'art de faire des livres) des « blancs topographiques », relevant du système de la langue écrite et de la pensée du texte comme objet architecturé. Les blancs typographiques (blanc d'interlettre, d'intermot, d'interligne, de marge) sont liés à la fabrication du livre imprimé. Ils permettent de « découper le texte en unité "matérielles" » et visent à produire une meilleure lisibilité. Les blancs topographiques, quant à eux, intègrent la textualité pour lui donner sens. Dans la perspective d'une « topographie textuelle », où « l'espace fait langue¹ », nous nous intéresserons à cette catégorie, liée à un usage poétique du blanc et plus généralement, à tout ce qui rompt la linéarité de la chaîne graphique et s'écarte de la syntaxe *standard* pour constituer un geste énonciatif².

Ces blancs topographiques dérogent aux normes typographiques en fonction de leur dimension, de leur niveau d'intervention et de la saillance visuelle qu'ils offrent. Horizontaux ou verticaux, leur combinaison façonne l'espace de la page dans son caractère visuel. Les niveaux d'intervention des blancs topographiques sont extrêmement variables : ils peuvent faire éclater l'unité du syntagme et déstabiliser la lisibilité au profit d'une syntaxe alinéaire. Ils favorisent l'autonomisation des constituants syntaxiques, rendus saillants visuellement en fonction du nombre de faces blanchies. Deux critères supplémentaires doivent être pris en compte. D'une part, il faut observer la position du blanc par rapport aux unités typographiques et aux marges. D'autre part, il convient de tenir compte d'un critère quantitatif : la dimension du blanc participe de la spatialité et de la durée interne à la lecture.

Selon le classement proposé par Gérard Purnelle³, nous identifierons trois traits de base liés à la position des blancs (décalage horizontal ou alinéa, espacement interne, blanc horizontal) auxquels sont liés trois traits secondaires. Ceux-ci organisent la disposition du poème par le blanc (décalage vertical, centrage, alignement à droite) :

Le décalage horizontal (alinéa)

Placé entre la marge de gauche et une unité typographique, le blanc repousse cette

¹ J. LEFEBVRE et R. MAHRER, « Entre typographie et topographie », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-228738#biblio>.

² S. BIKIALO et J. RAULT, « Les blancs dans le discours littéraire », *op. cit.*

³ G. PURNELLE, « Pour une description typographique du poème », *Degré*, n° 121-122, 2005, p. 1-14.

dernière vers la droite de la ligne, par rapport à d'autres unités alignées plus ou moins proches de la marge de gauche.

40

2

tout est divers comme ce que la nuit laisse
 je vois de loin
 je suis p
 ur on m'a destitué
 point de chanson point de château
 il faut partir
 ne pas parler
 le sable aux nerfs usés
 et
 que le feu me
 brûle

(L'INQUIÉTUDE)

26

Figure 22 : *Autobiographie, chapitre dix, p. 26.*

La dimension respective de ces blancs peut créer une disposition échelonnée ou en créneau. Le blanc peut intervenir pour faire éclater le syntagme (« p/ur ») créant une forte tension visuelle. Il peut également isoler un mot sur la ligne. Par les décalages horizontaux, le poème s'échelonne en des unités fortement blanchies. La disposition tabulaire ouvre des parcours de lecture pouvant contrer celui horizontal et de gauche à droite.

L'espace interne ou blanc intralinéaire

Cette catégorie concerne les blancs internes à la ligne d'écriture dont la dimension est supérieure à celle du blanc typographique intermot. Ils interviennent fréquemment pour délimiter des unités typographiques de dimension variable :

même l'instant qu'illumine
 l'éclair les épis dans un champ en
 automne je ne peux t'oublier

Figure 23 : *Mono no Aware, p. 135.*

Les blancs horizontaux suspendent les énoncés allant de la proposition au syntagme nominal, ou interviennent au sein même d'un groupe. Ils participent également de la disposition horizontale du poème dans l'espace graphique.

Dans les « Tombeaux de Pétrarque », les vers sont traversés par des blancs qui délimitent des unités rythmiques :

Ou le soleil mange les étoiles dans l'aube
Ou dans la neige tes cheveux prendront rive
Comme les vents aux fleuves liés de la glace
Si des écueils but amer de ma voile
Une lumière de collines entre branches
M'écarte neuf j'aborde au cours d'un bois
Contre la lune dans tes bois c'est le soir
Pas une fleur que la trame de ces notes
Puisse les nuits comme rimes à la mort¹

Le blanc peut marquer la césure des décasyllabes en 4/6 (« si des écueils // but amer de ma voile » ; ou des coupes secondes (« pas une fleur / que la trame / de ces notes » ; 4/3/3). Il offre une réalisation matérielle à la coupe en soulignant par des silences dans la voix les scansion rythmiques².

Dans *Trente et un au cube*, le blanc comporte une fonction métrico-rythmique en délimitant les syllabes métriques du *tanka*. Il joue un « rôle paradoxal de marqueur du vers, si l'on suit le système métrique japonais, et de destructeur syntaxique, puisqu'il force la phrase à des interruptions constantes³ ». Nous aurons donc l'occasion d'observer le rôle rythmique de l'espacement, y compris sur le plan graphique, ainsi que les effets de lecture qu'il suppose.

Le blanc horizontal (interlinéaire)

De dimension supérieure à l'interligne typographique, ce blanc interlinéaire espace deux lignes ou deux unités typographiques telles que la strophe.

¹ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 109.

² Mazaleyrat considère que la coupe ne comporte pas de « réalité concrète ». Les silences ou pauses marqués dans la « chaîne verbale » peuvent être « en relation avec le rythme s'ils interviennent après des accents rythmiques » qu'ils peuvent renforcer « en soulignant la tombée des accents ». Cependant, les silences « sont les adjuvants éventuels » du rythme, « non les composants ». La coupe peut donc coïncider avec un silence, ou pas. J. MAZALEYRAT, *Éléments de métrique française*, 7e édition., Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1993, p. 168-169.

³ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 72.

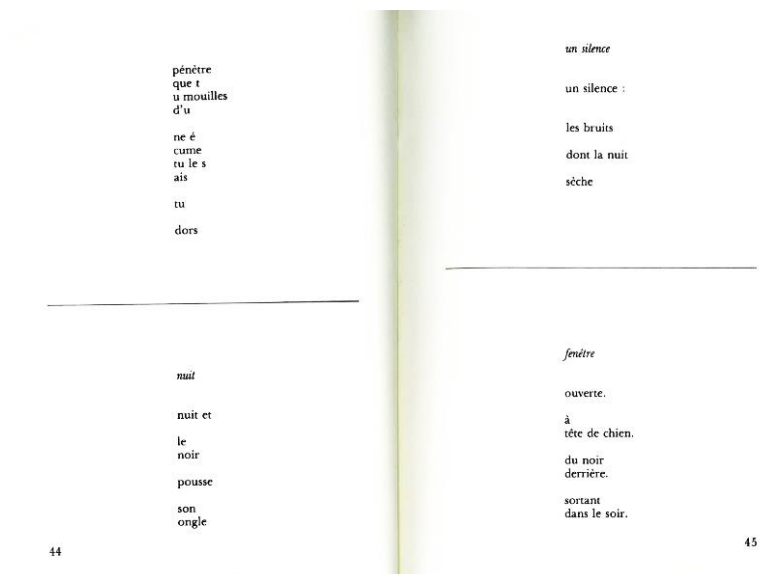


Figure 24 : *Dors*, pp. 44-45.

La dimension du blanc interlinéaire façonne la topographie du poème. Par exemple, le poème « un silence » combine des espacements constitués de deux lignes de blanc (un silence // les bruits) et d'autres d'une ligne (les bruits / dont la nuit / sèche). La dimension du blanc pourrait influencer sur la durée de la lecture par des pauses plus ou moins longues¹.

Certaines unités sont davantage blanchies que d'autres. Dans le premier poème, « tu » et « dors » sont blanchis sur quatre faces, se prêtant à un fonctionnement quasi autonome. Pris à la fois dans la linéarité de la phrase et dans de nouvelles unités de structuration, elles « ont une tendance concomitante à une autonomie partielle, syntaxique, discursive et sémantique² ». Selon ses dimensions et ses niveaux d'intervention, le blanc joue donc un rôle paradoxal de disjonction, de regroupement d'autres unités visuelles s'apparentant à des strophes et de liaison de ces unités. Il exhibe dans le même temps le caractère arbitraire de la coupe lorsque celle-ci intervient pour fragmenter un mot et l'étirer sur deux strophes. Le blanc montre « la superposition de deux processus de structuration (linéarité et alinéarité), dans deux unités potentielles de discours, phrase et vers³ ». Par rapport à ces traits de base (décalage interne, alinéa, espacement interne), on peut relever des « traits complémentaires, fondés sur la disposition relative des unités typographiques par rapport aux marges⁴ ». Notons pour commencer que la plupart des exemples convoqués cumulent les traits évoqués. Nous

¹ Roubaud souligne en effet que ces poèmes sont « des moments de contemplation de peu de mots, vers courts, lignes presque blanches, silences de la voix plus longs que tous les mots », J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 34.

² M. FAVRIAUD, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *op. cit.*, p. 86.

³ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ G. PURNELLE, « Pour une description typographique du poème », *op. cit.*, p. 7.

pointerons donc des phénomènes isolés, concourant cependant à l'effet global de la disposition dans la page.

Trait secondaire n° 1, le décrochage vertical :

L'unité typographique est décalée de la marge gauche : elle peut commencer en regard du point de la ligne où s'achève le vers précédent ou produire un effet de tuilage entre les syntagmes décrochés, comme dans l'exemple suivant. La combinaison des blancs crée une concurrence entre les axes de lecture :

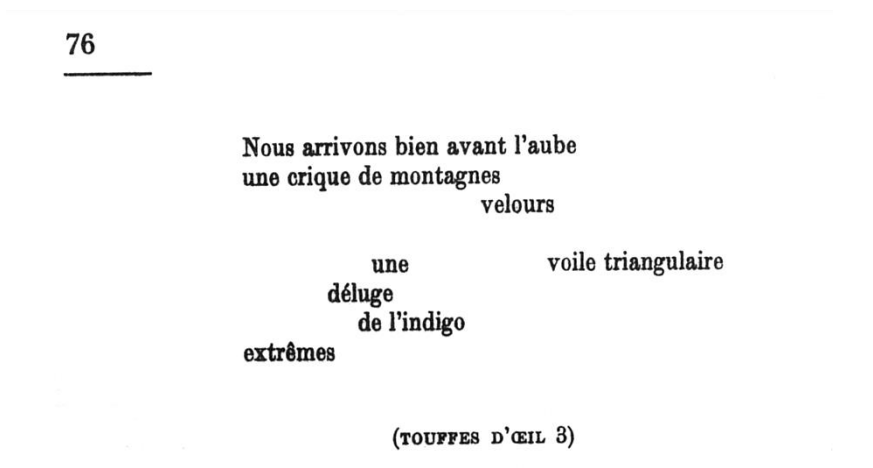


Figure 25 : *Autobiographie, chapitre dix, p. 50.*

Le décrochage vertical est cumulé avec un déplacement sur l'axe horizontal des unités typographiques. Ici, la dimension respective des blancs de début de vers provoque également un échelonnement et un tuilage des syntagmes de gauche à droite (« montagnes / velours » ; « déluge / de l'indigo ») ou de droite à gauche (de l'indigo / extrême). Ce mode de lecture oblique redouble le mode de lecture traditionnel de gauche à droite. L'espacement interne (« une voile triangulaire ») renforce la tension visuelle provoquée par cette concurrence entre les axes de lecture. Les unités typographiques blanches présentent une « capacité combinatoire avec des unités de rang voisin¹ ».

Ce type de décrochage peut produire un cas particulier, celui des dispositions en créneaux, dont on trouve un exemple parmi les « Neuf éclats de l'âge des saints² » :

¹ M. FAVRIAUD, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *op. cit.*, p. 87.

² J. ROUBAUD, *Dors, op. cit.*, p. 127.

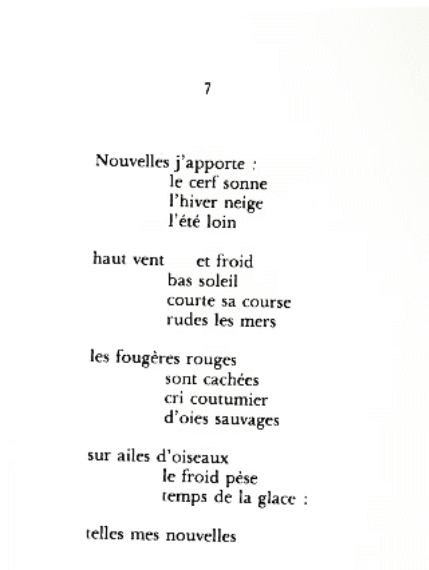


Figure 26 : *Dors*, p. 127.

Cette configuration est liée à la tension entre les axes horizontaux et verticaux. Le décalage sur l'axe horizontal par rapport à l'investissement de l'axe vertical central produit cette configuration singulière, empruntée à Reverdy¹. Le recours au blanc et les effets de tabularité visuelle favorisent l'actualisation d'unités discursives autres que la phrase. On observe une topicalisation et une mise en promontoire des constituants alignés à gauche telles que « nouvelles j'apporte » (v. 1). Les deux points renforcent la valeur d'intensification prêtée au blanc. Dans le cas de phrases verbales, le blanc conduit à une disjonction graphique entre le thème et le rhème (« les fougères rouges / sont cachées »). En l'absence du joncteur verbal, la dénivellation est autant énonciative que visuelle : le blanc suscite une « rhématisation multiple² » des éléments détachés et empilés verticalement. Le dernier vers du poème produit un fort effet de clôture par la formule résomptive « telles mes nouvelles » qui fonctionne par anaphore lexicale avec « Nouvelles j'apporte ». Isolée graphiquement, il montre la possibilité d'une syntaxe visuelle qui fonctionne au niveau paginal par la mise en saillance des éléments détachés, offrant la possibilité d'une lecture verticale. Ce jeu vertical/horizontal relève spécifiquement du visible et ne peut être rendu à la lecture orale] enjeu irréductible à la part visible ou visuelle. Il s'agit enfin d'un cas rare où la disposition et le jeu des blancs signale un dispositif relevant d'abord et avant tout du visuel, selon une disposition qui ne pourrait être rendue par la profération.

¹ I. CHOL, « Cela fait dess(e)in : Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe », J. DÜRRENMATT (dir.), *Typographie / Calligraphie*, Paris, L'Improviste, 2009, p. 191-208.

² M. FAVRIAUD, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *op. cit.*, p. 21.

Trait secondaire n° 2, le centrage :

Comme dans l'exemple de *Dors* ci-dessus (fig. 24), l'unité typographique est centrée dans la ligne par des blancs antérieurs et postérieurs. Si l'on regarde leur niveau d'intervention, on remarque qu'ils fractionnent des unités typographiques allant jusqu'au niveau du mot (t/u ; é/cume), s'apparentant alors à des blancs intramots voire interlinéaires dans cet exemple-ci. Ils produisent un effet paradoxal de segmentation (par la typographie et le mouvement des yeux qu'il induit) et de liage (la lecture retissant du continu entre les unités disjointes)¹.

Trait secondaire n° 3, l'alignement vers la droite :

Ce trait secondaire découle du décalage horizontal (trait n° 1). Dans l'exemple suivant, la disposition en quinconces des vers alignés à gauche et de ceux alignés vers la droite – cumulée à un décrochage vertical –, donne l'impression de paroles flottant sur la page :

dans la baie d'Iwami			
	près du cap de Kara		et disparaît
parmi les pierres englouties			ainsi celle que je regrette
	pousse l'algue miru des mers profondes		le soleil
et sur la grève rocheuse			s'enfonce sous le ciel
	pousse la luisante liane d'eau		je me croyais
comme la liane de mer	oscillant		un homme courageux
	elle dormait contre moi		mais les manches de mon vêtement
ma femme que j'aime d'un amour	profond comme le miru dans la mer		sont trempées de larmes
hélas que peu de nuits	nous avons été ensemble	(envois)	
je suis parti m'arrachant d'elle	comme la vigne du mur		mon cheval noir
			galope rapide
mon cœur me fait mal			je suis venu laissant au loin
je me retourne	mais dans la chute confuse		la maison de mon amour
			en ce lieu où les nuages s'attardent
des feuilles rouges	sur le mont Watari		
			dans la montagne d'automne
je ne peux voir	mon amour saluer de ses manches		feuilles rouges qui tombent
			un moment au moins
maintenant la lune	traverse la faille de nuages		cessez de voler confusément
			que je puisse voir sa maison
au-dessus du mont Yakami			

Figure 27 : *Mono no Aware*, pp. 22-23.

Le poème emprunte la forme japonaise du *chôka* qui doit alterner des vers de 5 et de 7 syllabes et s'achève par un envoi en forme de *tanka*. Disposé selon deux colonnes, l'alternance des vers dans la page crée une sorte de diptyque visuel, sur le mode du contrepoint². L'envoi reprend la disposition du *tanka* échelonnant les vers en les faisant démarrer en des points différents de la ligne. La mise en espace de la traduction fait de la page le support de mémoire d'une parole collective, tissée d'échos et d'emprunts – traduisant graphiquement la polyphonie

¹ La *segmentation* et le *liage* constituent les deux « types d'opération de textualisation » jouant un rôle clef dans le balisage des unités discursives. Voir Jean-Michel ADAM, *La Linguistique textuelle* [3^e éd.], Paris, Armand Colin, 2011, p. 47.

² *Ibid.*, p. 426.

à l'œuvre dans les grandes anthologies¹.

Le blanc comporte ici en premier lieu une valeur rythmique, y compris sur le plan graphique : le poète fait en effet varier la longueur métrique des vers. Cependant, la traduction d'une donnée métrique de l'original (l'alternance 5-7) est ici rendue par des procédés spécifiquement visuels : outre l'alignement à droite d'un vers sur deux, les vers peuvent se trouver plus ou moins éloignés, jusqu'à dans certains cas se chevaucher, s'entrelacer. La disposition crée alors, comme nous aurons l'occasion de le développer, des effets de sens : elle mime l'entrelacement des corps des amants (« elle dormait contre moi / ma femme que j'aime d'un amour / profond [...] ») alors que l'éloignement des vers par les blancs de droite et de gauche traduit la séparation (« je ne peux voir / mon amour »). L'inscription typographique et le jeu sur la dimension des blancs sert donc le niveau symbolique du poème.

L'ultime partie de *Quelque chose noir*, intitulée « Rien », est également alignée à droite. Le titre lui confère une existence précaire et paradoxale, d'autant qu'elle remet en cause l'architecture globale de l'œuvre architecturée autour de la mise en puissance du chiffre neuf à tous les niveaux du livre². L'unique poème de cette partie comporte toutefois neuf strophes. Le découpage du nombre de lignes par strophes s'effectue ainsi : 3-3-2/3-2-2/1-2/1, marquant un amuïssement progressif de la parole. L'alignement à droite du poème manifeste graphiquement une parole en prise avec le silence, le poème semblant buter contre le blanc de la marge droite de la page. La disposition figure l'arrivée à ce deuxième « 'bord de mort' » que le poète évoque dans « Aphasie³ ». Le poème s'achève sur le mot « rien », marquant le retour au « silence inarticulé » de la « Méditation du 12/05/85⁴ », duquel avait émergé le poème. Dans l'édition de poche *Poésie/* Gallimard, cette assimilation du blanc au silence, de l'écriture à son néant est renforcée par la disposition des quatre ultimes vers, fortement blanchis, sur une page vierge de toute autre inscription.

¹ Publiées entre le X^e et le XV^e siècles, sous les ères Heian et Kamakura, les grandes anthologies étaient commandées par les empereurs pour assembler les meilleurs *waka* parus dans un poème collectif. Ces grandes anthologies comportaient une progression interne réfléchie selon des techniques d'association et de progression. Voir J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.* ; J. KONICHI, « Association and progression : principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, traduit par Robert H. BROWNER et Earl MINER, 1958, vol. 21, p. 67-127.

² Bernard Magné a montré que le clinamen est fortement arrimé à la symbolique du vide : « Il existe une relation forte, facile, évidente entre manque et manquement : tout clinamen est un défaut – au sens étymologique du terme – du système ; Il définit un lieu où, ponctuellement, la règle s'absente », B. MAGNE, *Georges Perec, op. cit.*, p. 43.

³ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir, op. cit.*, p. 132.

⁴ *Ibid.* p. 11.

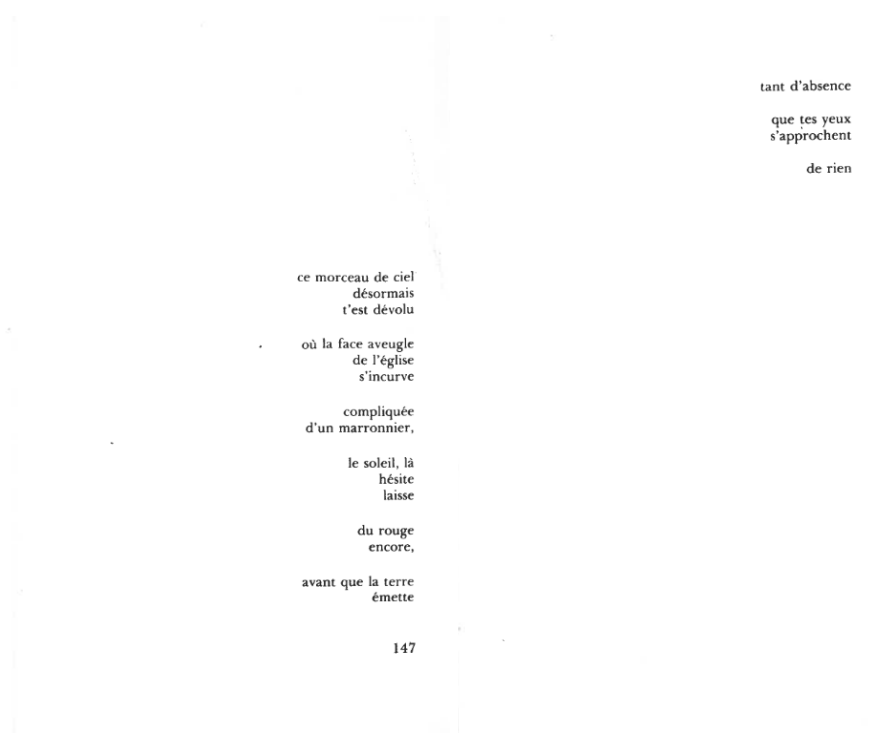


Figure 28 : *Quelque chose noir*, p. 147-148.

Effets synthétiques et analytiques des blancs topographiques

Cherchant à renouveler la description typographique du poème pour désigner les unités mobilisées par les traits typographiques¹, Gérard Purnelle a par la suite proposé d'envisager différents niveaux d'appréhension du poème, liés à sa matérialité linguistique et graphique :

- le niveau logico-sémantique, lié au niveau syntaxique ;
- le niveau métrique, qui peut impliquer le recours à une forme fixe
- le niveau typographique, « qui mobilise et combine la ponctuation, la forme des caractères et l'usage du blanc² ».

Le blanc induirait un effet de segmentation, tout en permettant la perception globale de l'objet-poème par l'appréhension visuelle immédiate. Les différents niveaux d'intervention du blanc ont tout à la fois des effets synthétiques et analytiques – contradictoires et complémentaires : un effet synthétique d'une part auquel est lié « l'agglomération, l'enchaînement, l'articulation, la connexion, c'est-à-dire la cohésion, la densité, la compacité » ; un effet analytique d'autre part, qui provoque « la juxtaposition, le découpage, la dispersion, c'est-à-dire la fragmentation, la parcellisation, la dissémination, l'éclatement, la

¹ Voir G. PURNELLE, « Pour une description typographique du poème », *op. cit.*

² G. PURNELLE, « La forme du poème », *op. cit.*, p. 146.

raréfaction¹ ».

Par exemple, l'appréhension visuelle d'une forme fixe crée un effet synthétique : « sa régularité familière acquiert une dimension visuelle à la fois structurée (les strophes) et compacte² ». Le lecteur reconnaît la forme graphique du sonnet, qui tient dans la page et est délimité par le blanc, créant un effet de compacité. À l'inverse, le vers (régulier ou libre) serait notamment signalé par « le blanc irrégulier et important qui l'achève³ ». Son marquage visuel, ainsi que les retours *ad lineam* créent un « effet global analytique fort » qui s'oppose à « l'effet synthétique de la ligne de prose⁴ ». En outre, la suppression de la ponctuation aurait un effet synthétique sur le vers : « elle l'autonomise par rapport au suivant ; elle souligne le blanc final comme les espaces internes. Elle contribue fortement à l'émergence du vers comme unité constitutive du poème⁵ ».

La partition rythmique intitulée « Dans l'air⁶ » rend compte des effets synthétiques et analytiques permis par le blanc :

dans l'air
s'arrache
de la terre
au noir la lumière
et la crache
dans l'air
la nuit rèche jusqu'aux bords
des arbres
dans la terre

dans l'air
s'arrache
de la terre
au noir la lumière
et la cache
dans l'air
la nuit rèche jusqu'aux bords
des arbres dans la terre

dans l'air
s'attache
de la terre
au noir la lumière
et la crache
dans l'herbe
la nuit rèche jusqu'aux bords
des arbres
dans la terre

dans l'air
s'attache
de la terre
au noir la lumière
et la cache
dans l'herbe
la nuit rèche jusqu'aux bords
des arbres dans la terre

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 159.

³ *Ibid.* p. 153.

⁴ *Ibid.* p. 154.

⁵ *Ibid.* p. 158.

⁶ J. ROUBAUD, « La lampe ; mur ; gris ; ... partitions de 13 compositions rythmiques abstraites », *Po&sie*, n° 15, 1980, p. 68.

La disposition oblique du poème, selon un escalier descendant de gauche à droite, est permise par la combinaison des blancs topographiques énumérés précédemment. De dimension variable, le décalage horizontal permet l'échelonnement des unités typographiques. L'espace interne rend saillant les éléments détachés « au noir la lumière », au point de mettre en scène graphiquement cette dialectique du noir et de la lumière. La modulation de la dimension des blancs et la paronomase (« s'arrache » / « s'attache ») permettent un jeu de variations dans la deuxième séquence. Celle-ci propose davantage des appariements multiples : l'élargissement progressif du blanc qui sépare les groupes prépositionnels « au noir » et « de la terre » autorise une lecture « en pont » (« au noir / s'attache / de la terre »). Les décrochages verticaux isolant « la lumière » et « dans l'herbe » favorisent leur autonomisation syntaxique et leur suspension graphique.

Michel Murat a montré que la configuration spatiale en « escalier analytique¹ » produit un effet d'enjambement : « la non-coïncidence des frontières syntaxiques et métriques se retrouve à tous les niveaux [...] avec une telle liberté de coupe que le texte donne l'impression globale d'être fortement enjambant »². Les décrochages verticaux permettent paradoxalement de retisser par endroits une continuité syntaxique (« dans l'air / s'arrache / de la terre »). En effet, « la diagonale descendante marque l'avancée du discours ; elle équivaut dans un texte normalement mis en page à la progression linéaire³ », tout en permettant une multiplicité de « parcours interprétatifs ». Le recours au blanc permet la segmentation et la parataxe, favorisant la dissolution des relations logiques au profit d'une disposition paradigmatique autant que la continuité et la mise en relation des éléments avivés. Ainsi, « la disposition en escalier cumule par conséquent les marques du vers (verticalité, parallélisme, formation de paradigmes) et celles de la prose (progressivité, contiguïté, narrativité)⁴ ». Le blanc apparaît donc autant comme une force centrifuge que comme le principe d'élaboration d'une nouvelle syntaxe. Le niveau d'intervention et la nature du blanc joue sur ces effets synthétiques et analytiques. Si les blancs horizontaux isolent visuellement, ils marquent aussi un *continuum* et renvoient à la temporelle de la lecture. Les décrochages verticaux favorisent davantage un effet de coupe, qui n'exclut cependant pas l'enjambement. Le jeu de variation crée un effet de redoublement dans la page : les deux escaliers parallèles, le second rejoignant le premier, créent un rythme visuel. Ils constituent chacun une unité globale, délimitée par des blancs. L'unité poétique n'est plus

¹ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, op. cit., p. 146.

² *Ibid.* p. 149.

³ *Ibid.* p. 147.

⁴ *Ibid.*

seulement pensée à l'aune d'un vers ou d'une strophe, mais pour ainsi dire un *continuum* discontinu dans la page, comme une grande vague redoublée par la suivante, imposant une structure non totalement figée mais à rejouer, comme une seconde vague déferlant après la première.

Ces dernières remarques appellent une précaution terminologique. Nous avons parlé des effets de segmentation et de reliaison/enjambement permis par le blanc¹. Or le segment² supposerait la découpe d'une portion sur un ensemble linéaire et potentiellement infini (en géométrie, la droite). La notion de fragmentation ne convient pas non plus car elle renvoie à une unité close, sans relation de voisinage avec les autres unités isolées visuellement. Il s'agit donc bien d'effets de lecture et non d'une intention esthétique s'apparentant au modèle du fragment. Purnelle conclut son article sur un embarras étymologique et sémantique : « fragmentation ou segmentation supposent que le poète parle puis découpe et dispose, alors que, très souvent, il dispose et compose³ ». La disposition participe du processus de composition, *a fortiori* pour Roubaud qui compose souvent oralement, le poème écrit existant comme la trace d'un possible du poème comme objet potentiel. C'est pourquoi nous avons choisi l'expression d'« unité typographique⁴ », réalité verbale et matérielle, pour désigner les unités délimitées par le blanc, tenant compte de la diversité des niveaux d'intervention et des effets induits.

3.2.4. Propriétés du blanc

Un poème de *Trente et un au cube* explicite les propriétés du blanc dans la poétique

¹ Michel Murat souligne que « segmentation et groupement ne s'opposent pas mais constituent deux points de vue distincts dont chacun détermine son objet. Le rapport entre phrase et vers peut favoriser l'un ou l'autre, selon qu'il crée des séquences concordantes d'éléments solidaires (on perçoit alors le vers comme produit de la segmentation) ou des isolats "étrangers à la langue" (on focalise alors sur le groupement). Dans le poème de Mallarmé c'est la segmentation qui domine comme structure d'ensemble, le groupement produisant des phénomènes locaux », *Ibid.* p. 112.

² Difficulté dont faisait déjà état Gérard Purnelle dans un premier article (G. PURNELLE, « Pour une description typographique du poème », *op. cit.*, p. 2.) : « 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) ». Cette prise de position s'inscrit sur fond d'un débat avec Michel Murat, « qui disait voir plutôt le poème comme un tout qui se divise en parties ou éléments », G. PURNELLE, « La forme du poème », *op. cit.*, p. 144. Gérard Purnelle propose de manière intéressante d'envisager la forme du poème comme un « objet global » (p. 145), susceptible d'*effets de lecture* allant du côté de la découpe ou au contraire de la compacité.

³ G. PURNELLE, « La forme du poème », *op. cit.*, p. 166.

⁴ Selon l'expression proposée par Gérard Purnelle : « 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* », G. PURNELLE, « Pour une description typographique du poème », *op. cit.*, p. 2.

roubaldienne :

J'ARRANGE LE BLANC dans le noir je prends pied dans ta substance d'ombre de papier architecture colorée et plate un œil
 par le moyen d'une ardoise dispose les rapports du blanc et du noir chapeau d'où sortirait le lapin albinos
 la salve de pamplemousses que précisément je récuise au profit de l'étendue dans le ton de ton œil triangle
 d'intensité plus violente parmi de l'ombre ainsi retenue entre les éléments qui se disposent ici sous
 le murmure métrique soutenu d'étoffes armé d'une orange sur un verre d'une robe et d'un livre ce bagage

d'échanges avec les couleurs qui te permettent gravité chaleur axe de cercles compliqués je cherche ce qui n'est
 pas momentané dans cette disposition de briques mentales le rythme qui transmettra } segments de soleils violets
 du chaos mobile croix rappels sans se lasser liens méticuleux tissés de son vertical } la blessure blanche au long
 segments de soleils violets

Figure 29 : *Trente et un au cube*, p. 49.

Entrecroisant discours amoureux, réflexion rythmique et métapoétique, ce *tanka* rend compte de trois propriétés du blanc centrales chez Roubaud : celui-ci est visuel (la surface de la page étant en relation avec le noir des signes « ta substance d'ombre de papier architecture colorée et plate »), phonique en ce qu'il marque un silence (« musique de toi transmise entre noire et blanc [...] patchwork buissonnant où progressent les silences »), enfin il est dynamique – c'est-à-dire facteur de mouvement (« mise en ordre de rythmes imprimée en mouvements [...] à la surface remue »).

Les blancs topographiques ont ici une fonction métrico-rythmique. Ils permettent de marquer les séquences de 5-7-5-7-7 syllabes métriques du *tanka* qui fournit la matrice formelle. Ils peuvent intervenir au sein de la phrase pour détacher les groupes prépositionnels (« dans le noir ») ou en leur sein (« dans ta substance d'ombre »), allant jusqu'à faire éclater un syntagme nominal (« les rapports du blanc »). Dans ces cas, en faisant jouer le découpage métrique contre la syntaxe, ils rendent saillant l'élément détaché (« de papier architecture colorée ») et manifestent graphiquement la dialectique de l'ombre et du clair qui est le moteur de l'écriture, en particulier dans ce recueil.

Le blanc visuel¹

Comme le souligne Véronique Montémont au début de son chapitre consacré à l'« Icono-graphie » roubaldienne, « l'évident attrait que la dimension spatiale exerce chez Roubaud se double d'une relation privilégiée de son texte à l'image ». Roubaud « aménage sans cesse l'espace de de la page, en recourant au blanc de manière quasi-picturale² ». L'anagramme

¹ L'expression est employée par Michel Favriaud lorsqu'il observe le blanc dans l'œuvre poétique d'André du Bouchet dans M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, op. cit., p. 667. Elle est ensuite étendue à une théorisation de la ponctuation blanche dans M. FAVRIAUD, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », op. cit., p. 21. Nous empruntons également à Michel Favriaud la caractéristique du blanc « dynamique » décrite ci-dessous.

² V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 53.

« Touffes d'œil », pris dans *Autobiographie, chapitre dix* pour transposer les *Feuilles de route* de Blaise Cendrars, est révélatrice de ce tressage constant entre lisible et visible. En relation avec les arts visuels, Roubaud offre une approche plastique du rapport entre noir et blanc, envisagés comme couleur et matière. Déchiffrés par « l'œil blancoir l'œil¹ », le noir et le blanc deviennent des entités signifiantes. Le poète est celui qui « dispose les rapports du blanc et du noir² » et à l'instar de l'ermite irlandais « [conduit] l'obscur à la lumière³ ». Le premier poème de « Neuf éclats de l'âge des saints » évoque le geste d'écriture, le rapport à son inscription matérielle :

Ma plume ruisselante voyage
 Sur la plaine de papier brillant
 Averse jaillit sur la page
 L'encre du houx à la peau verte⁴

L'acte d'écrire et l'espace du support sont assimilés à des phénomènes naturels. Tandis que l'écriture est associée à une isotopie de l'eau – évoquant pour ainsi dire une pluie de mots (« ruisselante », « averse »), la page se fait paysage, « plaine de papier brillant » [...] « à la peau verte ». La référence au « papier brillant » invite à envisager la page blanche comme une surface visuelle, voire selon les termes de Christin en référence à Wittgenstein, une « proposition de lumière⁵ ». La page, organisée graphiquement, laisse une large part au blanc du support qui isole visuellement le poème.

Roubaud recourt au blanc comme une matière visible. Cette dimension est particulièrement prégnante dans les « Elastic-poems », empruntés à Blaise Cendrars :

181

NATURE MORTE

vert	gros	sans	jaune	
	sec et frais	bleues	vertes	strictement
noir	avec	rouge	aussi	
	bleu	haute	blanc	blanc

(ELASTIC-POEMS .14.)

Figure 30 : *Autobiographie, chapitre 10, p. 111.*

¹ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube, op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.* p. 49.

³ J. ROUBAUD, *Dors, op. cit.*, p. 39.

⁴ *Ibid.* p. 121.

⁵ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet, op. cit.*

L'échelonnement et l'espacement des syntagmes séparés par des blancs dans la page *font image* – idée renforcée par le titre qui renvoie explicitement aux arts visuels. Le large blanc interlexical séparant de manière éloquente les deux derniers syntagmes « blanc » et « blanc » met en abyme son rôle prépondérant, se confondant avec le blanc du support. La combinaison de blancs topographiques verticaux et horizontaux, inter et intra-linéaires isole les syntagmes comme les éléments d'une composition visuelle. Un poème pose plus précisément encore la relation de l'écriture au blanc visuel :

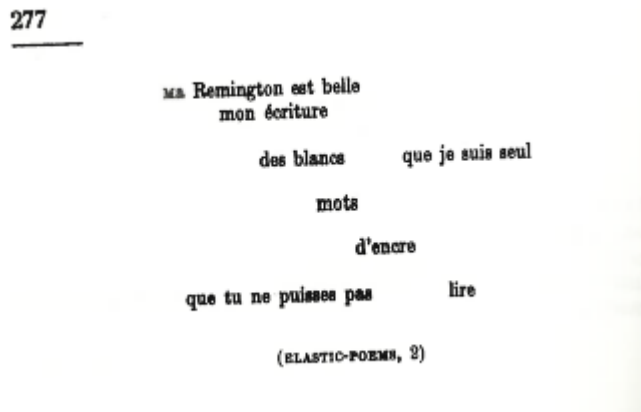


Figure 31 : *Autobiographie, chapitre dix, p. 164.*

Les termes sont prélevés dans le poème « Lettres » des *Feuilles de route* de Blaise Cendrars :

Ma Remington est belle pourtant
Je l'aime beaucoup et travaille bien
Mon écriture est nette et claire
On voit très bien que c'est moi qui l'ai tapée

Il y a des blancs que je suis seul à savoir faire
Vois donc l'œil qu'a ma page
Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'encre
Deux trois mots
Et une grosse tache d'encre
Pour que tu ne puisses pas les lire¹

Le poème-source de Cendrars fait appel à la composante visuelle du poème dans la page (« l'œil [de la] page ») et au geste du scripteur : la Remington renvoie à une écriture dactylographiée tandis que la grosse tache d'encre évoque une intervention manuelle. Dans le poème-cible, la sélection des mots et l'intégration des blancs en lieu et place des parties de vers supprimés produit une disposition échelonnée selon l'axe oblique descendant. Le déictique « il

¹ B. CENDRARS, *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2006, p. 195-196.

y a » et l'impératif « Vois », fonctionnant quasiment comme un présentatif, en appellent à l'appréhension visuelle du poème par le lecteur.

Les blanc interlinéaires (de dimension supérieure à l'interligne typographique) et les alinéas correspondraient à une opération de suppression d'un vers et du présentatif « il y a ». Dans la classification proposée par Fabrice Baudart, la classe 1 est celle « du choix, du prélèvement ou de l'élimination d'éléments du texte source¹ ». Dans le texte image subsiste un blanc à l'endroit de la suppression. Celui-ci sera alors « considéré ici comme la trace (la cicatrice) de la transformation² » opérée par « suppression d'une partie d'un vers, d'une phrase ou d'un fragment préalablement choisi » (transformation I. 3.)³.

La séparation graphique par anacoluthes des deux syntagmes nominaux peut être interprétée comme une mise en équivalence au niveau sémantique (« mon écriture = des blancs »). L'interpolation de blancs, au service d'une équivocité des relations syntaxiques, exhibe la mise à l'épreuve de la lisibilité évoquée par le poème. Les suppressions de morceaux de vers conduit à la suspension de la subordonnée relative « que je suis seul » appelant une résolution introduite par la préposition « à... ». Elles instaurent en outre une relation diagonale entre les deux propositions subordonnées relatives, visuellement par leur détachement permis par les blancs mais aussi par leur structure syntaxique. Au niveau symbolique, cette suspension/mise en relation semble indiquer que le blanc est la marque d'une énigme, dont la clef serait confisquée au profit du seul scripteur.

Le blanc agit en faveur d'un brouillage des relations syntaxiques, pour privilégier une syntaxe plurielle, pour ainsi dire visuelle. Sur le plan sémantique et symbolique, la composante visuelle du blanc ouvre en outre à une logique iconique, que nous approfondirons ultérieurement. En effet, le blanc interlinéaire séparant « écriture » et « des blancs » traduit « la volonté de rendre visible le contenu-même du discours⁴ ». Visuel, le blanc est aussi une manifestation de la dimension orale du poème. Il convient donc d'examiner ces propriétés phoniques du blanc, assimilé à un « silence visuel ».

Le blanc phonique : un « silence visuel » ?

Dans les « Notes en vue du “Livre” », Mallarmé soulignait que « l'armature

¹ F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 87.

² *Ibid.* p. 89.

³ *Ibid.* p. 88.

⁴ J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français, op. cit.*, p. 65.

intellectuelle du poème [...] se dissimule et tient – a lieu – dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier ; significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer que les vers¹ ». Il insistait sur l’espace signifiant qui permet d’isoler visuellement l’unité de la strophe autant que sur le « silence » contre lequel et à partir duquel il entend composer. Cette idée est réaffirmée dans « Le Mystère dans les lettres » :

Lire –

Cette pratique –

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l’inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s’aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l’heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence².

Considéré comme la marque d’un silence, il détiendrait une signifiante propre³. Annette de La Motte proposait l’idée d’un « silence créateur » qui constituerait « la véritable richesse du texte, sa dimension profonde, ce qui est indicible⁴ ». Le blanc a donc souvent été associé à une virtualité, un inexprimé, un au-delà de la parole. Pourtant il n’est pas une « absence de langage » mais se situe « entre des paroles, du côté de la parole, plus que son contraire⁵ ». Lieu d’une relance de la parole, le blanc dans la page s’imposerait tout autant à l’œil qu’à l’oreille comme silence encadrant l’unité du vers ou intervenant en son sein pour suspendre les énoncés.

Pour Roubaud, « s’établir par la voix dans le silence⁶ » apparaît comme la condition préalable à la composition autant qu’à la profération. « Dire la poésie », méditation sur la diction poétique, se présente sous la forme d’une prose scandée par les blancs et évoque l’importance de la « membrane de silence » qui enveloppe la rumination du poème. La fin du texte exhibe ce dépli du poème nimbé de silence :

¹ S. MALLARME, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 623.

² S. MALLARME, « Le mystère dans les lettres », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 279-280.

³ Voir I. SZILAGYI, « “Significatif silence” : le blanc typographique en écriture poétique », *Écritures du silence*, n° 5, 2009, p. 105-118.

⁴ A. LA MOTTE (DE), *Au-delà du mot une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, coll. « Ars rhetorica », 2004, p. 171.

⁵ M.-C. LALA, « À la pointe du style », C. DANZIGER (dir.), *Le Silence. La force du vide*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1999, p. 108.

⁶ J. ROUBAUD, *Dors, op. cit.*, p. 9.

Mais auparavant au commencement de le dire j'ouvrirai ce livre je le
 poserai devant moi je prendrai le silence qui est là toujours en
 entier dans le creux entre deux pages ouvertes et je le
 déplierai devant vous¹

Ce rapport de la parole au silence s'accompagne chez Roubaud d'un jeu avec l'espace du support. Le « geste qui consiste à ne pas noircir² » la page blanche vacante est toujours mise en scène à des fins symboliques, où le blanc « reste blanc³ » ou encore où « tout le reste fut et resta blanc⁴ ».

Les segments 253 et 254 d'*Autobiographie, chapitre dix* comportent respectivement comme mention (PAGE DE SILENCE ; prose) et (PAGE DE SILENCE ; poème)⁵. Ils manifestent graphiquement le choix du retrait érémitique exprimé dans le poème précédent⁶. Le silence constituerait, comme nous le verrons, la condition *sine qua none* de la méditation.

Cette assimilation du blanc au silence se retrouve en prose dans le chapitre 5 du *grand incendie de londres* : « Je comble une page : de silence⁷ ». Le blanc de la page qui suit – seulement traversée d'un trait noir – intensifie l'expression de ce silence, qui fait écho à la contemplation des nuages « signes de rien » depuis la fenêtre de l'appartement où le poète demeure seul depuis la disparition d'Alix Cléo Roubaud. Le moment d'achèvement de ce chapitre est, aux dires de Roubaud, concomitant de l'envoi à l'éditeur de *Quelque chose noir*, trente-trois mois après le décès d'Alix et de la décision de quitter l'appartement où le couple a vécu. Si Roubaud affirme être « dans un autre silence, qui n'est ni celui de la mathématique ni la parole-silence de la poésie » mais qui s'apparenterait bien plus à une « destruction⁸ », « quitter ce lieu » marque une fin provisoire à cette entreprise de destruction par la prose. La page de silence marque une scansion dans ce projet d'écriture autant qu'une annihilation de l'écriture se heurtant au « rien » du deuil. Ce passage constitue donc l'envers en prose du « Rien » (étymologiquement *quelque chose*) qui clôt *Quelque chose noir*, que nous avons cité précédemment. Par la discontinuité qu'il instaure, il offre un moyen de « faire surgir dans la lecture du texte de prose l'écho fantomatique de la poésie détruite⁹ ».

¹ *Ibid.* p. 29.

² S. BIKIALO et J. RAULT, « Les blancs dans le discours littéraire », *op. cit.*

³ J. ROUBAUD, *op. cit.*, p. 130.

⁴ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir, op. cit.*, p. 71.

⁵ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 151.

⁶ Voir *infra*, chapitre 9.

⁷ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de londres', *op. cit.*, p. 201.

⁸ *Ibid.* p. 182.

⁹ C. REGGIANI, « Portrait de l'artiste en poète : paradoxes de l'auteur roubaldien », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Nancy, Absalon, 2011, p. 140.

Par ailleurs, cette assimilation du blanc au silence manifeste « la prise en compte dans l'écriture du poème d'un mode de signification propre à l'oralité¹ ». Il assurerait la conjonction des dimensions visuelle et sonore :

L'espace intervallaire, le blanc sont dans le poème le lieu de cet informulé et donc un lieu de résonance de la parole poétique qui prend, nouveau paradoxe, valeur d'élément sonore dans le poème [...] Il apparaît alors que le poème est aussi acte de composition entre éléments sonores et silence².

Il faudra donc questionner le rôle indiciel du blanc, celui d'une oralisation potentielle du poème écrit. Dans *Trente et un au cube*, il est désigné comme « un violent silence rythmique un fléchissement chromatique³ », renvoyant tout autant à ses propriétés visuelles que phoniques, en relation avec ses fonctions rythmiques.

Le blanc s'offre comme tout poème à un « œil-oreille ». Dès le manuscrit de ϵ offert à Alain Guérin, le poète soulignait que « la disposition des mots sur la page [présenterait] sans doute quelques innovations correspondant à des indications vocales⁴ ». Le blanc participe de cette existence mouvante du poème. L'« indication » qui précède *Dors* suggère une existence orale autonome des poèmes, conçus pour être « transportés réellement par la voix, et comme tels [différant] assez de la disposition dans la page ». Le blanc n'est donc pas seulement visuel mais aussi phonique. Avec Michel Favriaud, nous préférons ce dernier terme à celui de sonore, en ce que le blanc ne renvoie pas tant à la « réalisation physique du son » qu'à une « image mentale⁵ ». Plus récemment, Roubaud s'est interrogé à nouveau frais sur son marquage par la voix :

¹ G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, op. cit., p. 58.

² M. TENNE, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains (André Du Bouchet, René Char, Lorand Gaspar, Eugène Guillevic)*, Thèse de doctorat sous la direction de Claude Debon, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 1994, p. 117-118.

³ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, op. cit., p. 117.

⁴ Manuscrit daté du 14/12/1965 offert à Alain Guérin, op. cit., (fonds personnel de l'auteur).

⁵ M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, op. cit., p. 671.

4451. Blancs dans le vers : silences visuels ?

4452. Blancs dans le vers : autres ponctuations¹.

4569. Le vers se signale oralement (du moins, on peut le faire). Mais la page ?

4570. Que pourrait être une ponctuation orale distincte de celle associée normalement à ses signes ? Une insistance ? Une élévation ou baisse spéciale de la voix ? Une durée particulière de quelque syllabe ?²

4729. Les vers cassent le temps. Les blancs droite et gauche dans la ligne rétablissent. Troisième intensité silencieuse des blancs intérieurs aux mots³.

Ce groupement de remarques propose plusieurs pistes d'appréhension du blanc dans sa dimension phonique. Tout d'abord, il accorde une importance à la circulation du poème entre oral et visuel, qui détiennent cependant une dimension irréductible. L'expression de « silence visuel » invite à interroger le marquage oral d'un phénomène graphique autant que ce qui relève proprement de ce dernier et échappe à toute restitution par la voix. Il invite à une appréhension sémiotique distincte du blanc de support (« la page ») par rapport aux blancs dans le vers. Ces derniers pourraient être assimilés à une ponctuation, encodant une prosodie idiosyncrasique (pauses, insistance, modulation de la voix). Enfin, ils sont chargés d'une dimension temporelle, façonnant la durée propre à la profération. L'expression de « troisième intensité silencieuse » est à mettre en relation avec les réflexions de Roubaud selon lesquelles le blanc projette le poème dans une troisième dimension⁴. Dans *Dors*, le poème « un silence » exhibe cette propriété du blanc :

chaque bruit

une

fin

c'est cela, silence⁵

La fin dont il est question peut être celle de chaque vers, largement encadré par le blanc, renforçant son assimilation à un silence encadrant son unité sonore. Dans le dernier vers, le présentatif complexe et la dislocation à droite favorisent la saillance visuelle sur le mot « silence ». Ils intensifient la portée du blanc qui vient isoler chaque vers. La disposition verticale conduit à inscrire le poème par syntagmes successifs. Elle « produit une focalisation artificielle sur chacun des composants [...] il en résulte un effet de ralenti et même de projection

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 396.

² *Ibid.* p. 408.

³ *Ibid.* p. 423.

⁴ Voir *infra*, chapitre 5.

⁵ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 48.

“image par image”¹ ». Elle provoque un ralentissement de la lecture qui sert une opération intérieure de « ruminantion » propice à la méditation et à la mise en mouvement de la mémoire du lecteur.

Ainsi, le blanc laisse un intervalle autant qu’il marque un silence pour que le mot résonne. Par sa dimension, il influence la perception de la durée interne au poème, induisant un « espacement de la lecture » signifiant, faisant du poème visible dans la page un « fragment d’espace-temps² ». Il entoure ou scande l’unité sonore et rythmique du vers pour en rejouer la lecture. Roubaud indique qu’il faut lire les poèmes de *Dors* « avec le plus de silence possible au bout de lignes très courtes³ », soit le plus lentement possible. Le poème écrit ne saurait être considéré comme une simple « notation » ou « partition » en vue d’une profération orale entièrement déterminée par son agencement matériel : « les silences de la voix ne sont pas des traductions des blancs de la ligne » mais visent à construire un « *double*, qui est cette poésie, absente de chaque poème, s’il est entendu ou lu⁴ ». Mettre un blanc signifie, aux dires de Roubaud, « laisser du temps entre les mots » y compris « dans leur réalisation graphique sur la page⁵ », conférant au poème une durée interne singulière à chaque itération ou profération. La lecture donnée par Roubaud pour l’enregistrement CD accompagnant le volume de *La Licorne* n° 40 est révélatrice de la place donnée à ce blanc qui suspend les énoncés. Celle des « Tombeaux de Pétrarque » marque nettement les blancs interlinéaires et ceux de fin de vers. La « voix monocorde de poésie⁶ » est comme suspendue entre deux silences, « se mesurant aux silences avec cette lenteur⁷ » qui caractérise également la lecture de la « prose existant oralement » de « Dire la poésie ». Chaque relance de la parole devient un « moment insulaire de sa composition⁸ » orale, nimbée de silence.

Envisagé dans son versant phonique comme un silence, le blanc agit en faveur d’une « parole taciturne⁹ », selon la belle expression de Laurent Jenny. Entre arrêt et relance, il permet de définir la parole comme « le lieu d’une *résistance irréductible à toute clôture* [...] événement en perpétuel déploiement¹⁰ ». Cette manière de travailler constamment la mobilité de la parole poétique entrelacée à son silence nous conduit à examiner la troisième propriété du blanc chez

¹ M. MURAT, *Le Coup de dés de Mallarmé*, op. cit., p. 147.

² J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1339.

³ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 34.

⁴ *Ibid.* p. 33.

⁵ M. COUELLE-ROËHM, « Entretien avec Jacques Roubaud », op. cit., p. 16.

⁶ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 28.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* p. 26.

⁹ L. JENNY, *La Parole singulière*, op. cit., p. 193.

¹⁰ *Ibid.* p. 194.

Roubaud – son caractère dynamique.

Le blanc dynamique

Le recours au blanc permet de manifester le mouvement de la parole inscrite dans l'espace, marquant « l'inscription du rythme énonciatif propre au sujet¹ ». Chez Roubaud, le blanc n'est « pas inerte : il vit se déplace, provoque la scission la recomposition, et surtout il existe en tant que couleur, matérialité, entité² ». Participant du processus par lequel la langue devient espace, il détient un caractère dynamique :

278

COINS

oser couleur
la vie fond dans ma bouche
tu parles

la poésie jeu

mouvement lumière
dans la rue

(ELASTIC-POEMS, 13)

Figure 32 : *Autobiographie, chapitre dix, p. 164.*

Ce poème propose une triple définition de la poésie comme jeu de langage, mouvement et lumière. Le terme de « jeu » peut aussi être entendu dans son sens mécanique, comme un mouvement interne au poème créé par l'interpolation des blancs qui en déstabilisent la fixité. Ils initient une pratique cinétique de l'écriture, à l'instar du « moteur blanc³ » d'André du Bouchet. La disposition échelonnée et ajourée du poème témoigne de ce mouvement de la parole dans l'espace, instaurant un rythme visuel.

Dans la « Partition rythmique » intitulée « La Lampe⁴ », le blanc participe du détachement et de la mise en mouvement d'un segment-phrase dans l'unité visuelle et sonore de la strophe et de la page. Elle se présente sous la forme de douze strophes de quatre lignes

¹ G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème, op. cit.*, p. 48.

² V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre, op. cit.*, p. 77.

³ A. DU BOUCHET, *Le Moteur blanc*, Paris, GLM, 1956.

⁴ Initialement publiée en revue dans J. ROUBAUD, « La lampe ; mur ; gris ; ... partitions de 13 compositions rythmiques abstraites », *op. cit.*, « La Lampe » est citée au § 13 du *grand incendie de Londres*, qui décrit très précisément son protocole de composition et le relations qu'elle entretient avec la photographie. Elle est ensuite reprise au prix de certaines variations dans *Échanges de la lumière*, Paris, A. M. Métailié, coll. « L'Élémentaire », 1990, p. 16-17, 22. Les compositions rythmiques sont reprises sous le titre de « Partitions Rythmiques » dans *Octogone : livre de poésie, quelquefois prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2014. « La Lampe » y figure en deux versions de six paragraphes, qui ouvrent et ferment les sections « Partitions Rythmiques » (I) et (II), p. 33-34 et 121-122. On retrouve enfin « La Lampe » en une seule séquence de six strophes dans *Je suis un crabe ponctuel, op. cit.*, p. 155-156. Nous nous permettons de renvoyer à notre article : Margaux COUELLE-ROËHM, « Phrases-matrices, segments-phrase, petites phrases : “La Lampe” de J. Roubaud et Fès (1) et (2) d'A.-C. Roubaud », *La Licorne*, n° 139, « La Petite phrase », 2022, à paraître.

réparties sur deux pages d'une même phrase-matrice au sein de laquelle

deux changements, principe rythmique très élémentaire de la composition, sont imposés : un mouvement de l'adverbe souligné, *lentement* [...] il se déplace vers la gauche, pendant qu'un blanc, [...] avance, lui, vers la droite (avec une « vitesse » variable de fragment à fragment, jusqu'à croiser l'adverbe¹).

Le mouvement de la phrase est provoqué par le déplacement de l'adverbe *lentement* qui remonte le cours du texte de strophe à strophe et du blanc qui progresse dans l'autre sens, vers la droite, impulsant un rythme et un « espacement de la lecture² ».

LA LAMPE

la lampe s'évapore dans le bas de rectangle gauche de miroir s'
emplissent de lumière d'ailleurs de gris et de blanc d'une lumière
le rectangle de miroir d'une lumière de gris et de blanc et le m
ur s'emplissent de la lampe d'une lumière *lentement* et d'ailleurs

la lampe s'évapore dans le bas de rectangle gauche de miroir s'
emplissent de lumière d'ailleurs de gris et de blanc d'une lumière
le rectangle de miroir d'une lumière de gris et de blanc et le m
ur s'emplissent de la lampe *lentement* d'une lumière et d'ailleurs

la lampe s'évapore dans le bas de rectangle gauche de miroir s'em
plissent de lumière d'ailleurs de gris et de blanc d'une lumière
le rectangle de miroir d'une lumière de gris et de blanc et le m
ur s'emplissent *lentement* de la lampe d'une lumière et d'ailleurs

la lampe s'évapore dans le bas de rectangle gauche de miroir s'em
plissent de lumière d'ailleurs de gris et de blanc d'une lumière
le rectangle de miroir d'une lumière de gris et de blanc et le m
ur *lentement* s'emplissent de la lampe d'une lumière et d'ailleurs

la lampe s'évapore dans le bas de rectangle gauche de miroir s'em
plissent de lumière d'ailleurs de gris et de blanc d'une lumière
le rectangle de miroir d'une lumière de gris et de blanc *lenteme
nt* et le mur s'emplissent de la lampe d'une lumière et d'ailleurs

la lampe s'évapore dans le bas de rectangle gauche de miroir s'em
plissent de lumière d'ailleurs de gris et de blanc d'une lumière l
e rectangle de miroir d'une lumière *lentement* de gris et de bla
nc et le mur s'emplissent de la lampe d'une lumière et d'ailleurs

62

Roubaud affirme avoir « isolé par un blanc de quatre signes les segments que la voix doit séparer nettement³ ». Il met en relief plusieurs fonctions du blanc intralinéaire et

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 45.

² MALLARME Stéphane, « Préface » dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », p. 405.

³ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 45-46.

interlinéaire. En premier lieu, il a un rôle rythmique et prosodique : il marque des pauses, des silences pour isoler des unités sonores et impulser le *tempo* d'une profération orale. En second lieu, il comporte une fonction iconique. Fréquemment thématized, il manifeste visuellement ce que le texte dit de la photographie (le cône de lumière de la lampe qui s'évapore dans le rectangle du mur). Le détachement que supposerait le recours au blanc s'avère paradoxal : le blanc intralinéaire ne délimite pas les phrases-matrices mais joue en leur sein pour en perturber la structure syntaxique. Michel Favriaud a montré que la ponctuation blanche tend à opposer à « "la ligne-la phrase-la syntaxe standard" un autre mode de structuration du texte » et qu'elle a tendance « à produire des unités de discours autres¹ ». Nous préférons donc pour ce cas précis le terme de « segment-phrase² » – à ceci près qu'il s'agit d'un module ouvert et non clos – pour définir cette unité qui n'est pas tout à fait une phrase et qui est mise en mouvement dans l'espace de la strophe. Le blanc interlinéaire, quant à lui, délimiterait l'espace de circulation du segment-phrase, la *stanza*³.

Le blanc joue dès lors un rôle paradoxal. Permettant la suspension de la petite phrase en vue d'une remise en jeu ultérieure, il empêche dans le même temps son immobilisation en avançant d'un segment-phrase à l'autre. Le poète affirmait à cet égard que « la fonction principale du poème est de faire bouger ce blanc⁴ ». Le mouvement constitue une des grandes propriétés du blanc dans la poésie de Roubaud et vise à empêcher le figement de l'objet-poème dans un état définitif.

L'exemple des « Partitions rythmiques » manifeste la solidarité de ces trois propriétés cardinales du blanc chez Roubaud. Les textes font appel conjointement à une perception visuelle par la mise en espace et à la profération par la répétition et les variations typographiques. C'est ce qui justifie la dénomination de « Partitions rythmiques » pour désigner leur version écrite :

¹ M. FAVRIAUD, « Blanc, blancs et ponctuation blanche », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, "Blancs de l'écrit, blancs de l'écriture : approche linguistique", En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-151274>.

² D. MONCOND'HUY, « Roubaud : le mot, la phrase, le texte », *La Licorne*, n° 42, 1997, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=142>.

³ Voir *infra*, chapitre 9.

⁴ M. COQUELLE-ROËHM, « Entretien avec Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 16.

Le mode d'existence de ce poème devrait être surtout *oral* (les versions manuscrites, tapuscrites ou imprimées ne sont que des *partitions*) et j'ai isolé par un blanc de quatre signes les segments que la voix doit séparer nettement (mais pas nécessairement d'une durée de silence régulière, métronomique : il faut interpréter ; tel est le sens de la désignation : partition d'une composition rythmique) et fait se diriger l'un vers l'autre, se rencontrer, puis s'éloigner à nouveau [...] La seule exigence est que *lentement* soit marqué, par insistance, et le *blanc*, par un silence distinctif¹.

Roubaud donne des indications prosodiques en vue d'une lecture orale. Le rythme permis par l'espace fait du texte écrit une partition, notion dont nous avons souligné précédemment l'importance autant que la difficulté. Le poète insiste sur la dimension créative de l'oralité, participant de la mouvance du poème. La profération permettrait le déploiement de cette durée propre au poème, en marquant par des silences les blancs qui organisent graphiquement l'espace de la page. De même, dans *Trente et un au cube*, le noircissement de la page par l'encre est associé au « mouvant le mouvement de mes nombres² ». Le livre se termine en ces termes : « la réponse est là, prise dans le mouvement d'ensemble : désordre clair derrière la voix battante ». Le blanc déstabilise la syntaxe *standard* et le poème, autant qu'il y introduit une pulsation par le rythme.

Nous avons mis en évidence trois propriétés du blanc, complémentaires les unes des autres. Nous avons en outre fait apparaître l'importance de la fonction métrico-rythmique qu'il revêt. Compte tenu de la circulation constante entre oral et visuel, il convient d'examiner plus avant les deux autres fonctions cardinales du blanc dans la poétique de Roubaud – liées à ses propriétés visuelles : celle de marqueur générique et celle iconique, instaurant un sémantisme visuel.

3.3. BLANC ET « ICONO-GRAPHIE »

Ayant étudié le rapport entre l'écriture et l'image, notamment à travers les systèmes idéographiques, Christin emprunte à l'histoire de l'art la notion d'intervalle qu'elle expose dans *Poétique du blanc*. Tirant les conséquences de la réflexion de Mallarmé sur le support et la page, elle met en relief la création d'une syntaxe plurielle, fondée sur des effets de « voisinage » tendant à « l'équivoque », chez Mallarmé et Reverdy. Elle cherche à théoriser dans « la culture de l'alphabet » le « sémantisme visuel dont bénéficiait l'idéogramme³ ». L'intervalle aurait pour fonction « d'établir entre les éléments d'une image des effets de voisinage qui feront

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 45-46.

² J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 129.

³ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, *op. cit.*, p. 58.

*interroger l'un par l'intermédiaire de l'autre*¹ ».

Cette perspective iconique est liée à ce que Christin nomme la « pensée de l'écran », soit la « manière de découper le support théoriquement infini des signes et de faire apparaître, à l'intérieur d'un cadre, un champ précis où les signes deviennent visibles avant de commencer à faire sens les uns par rapport aux autres, mais aussi par rapport aux blancs² ». Dans cette perspective, il s'agit pour nous d'explorer la matérialité du poème « dans sa dimension physique et graphique » pour appréhender le « redoublement sémiotique » par lequel « l'image graphique est l'agent de la signifiante textuelle³ ». Comme le souligne encore Jean-Pierre Goldenstein :

la *visibilité* non seulement précède la *lisibilité* mais encore informe cette dernière de façon déterminante dans certains cas. *Lire à l'œil* consiste à ne pas oublier que l'image du texte est elle aussi porteuse de significations⁴.

Les propriétés visuelles agissent, nous l'avons évoqué, en faveur d'effets de sens, nous invitant à observer la « motivation visuelle de l'écrit⁵ », qui a partie liée avec le blanc du support, constituant une surface à inscrire, à noircir.

La citation qui ouvre le poème de *Trente et un au cube* « J'arrange le blanc dans le noir » est empruntée à Juan Gris :

Je compose avec un blanc et un noir et j'arrange quand ce blanc est devenu un papier et le noir une ombre ; je veux dire que j'arrange le blanc pour le faire devenir un papier et le noir pour le faire devenir une ombre. Cette peinture est à l'autre ce que la poésie est à la prose⁶.

Les « plages » de blanc sont un indice de poéticité en contraste avec la compacité des signes noirs d'un texte en prose. Reprenant les mots du peintre à son compte, Roubaud affirme la prévalence quantitative et qualitative du blanc, pour proposer une poésie visuelle, graphique. Il s'agit de « composer avec⁷ » le blanc, susceptible de requalifier en poème un texte en prose. Le poète renverse la perception de la page comme vide pour penser la disposition des signes noirs à partir du blanc. Son agencement devient une puissance organisatrice du poème.

¹ *Ibid.*

² J. BAETENS et V. ANGER, « Pour saluer l'écran », *Écriture et image*, n° 1, 2020, p. 2.

³ L. LOUVEL et H. SCEPI, « Avant-propos », *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 9-13.

⁴ J.-P. GOLDENSTEIN, « Images de textes », L. LOUVEL et H. SCEPI (dir.), *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 105-118.

⁵ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p. 41.

⁶ Juan GRIS, cité par VAUCRECY [Amédée OZENFANT], *L'Esprit Nouveau*, n° 5, février 1921.

⁷ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p. 9.

3.3.1. *Le blanc comme marqueur générique*

Le recours au blanc constituerait, aux dires de Michel Murat, un « critère définitoire de la poésie¹ ». Il aurait donc une « valeur d'indication générique² » et jouerait le rôle métrique de délimiter les vers.

Blanc et délimitation visuelle : le poème et ses bords

Jean-Michel Adam a souligné que « *le blanc typographique* apparaît comme un élément définition du poème³ ». La profération et le décompte des syllabes métriques ne suffisent pas à différencier le poème en prose du vers. Selon lui, « une séquence poétique est avant tout *un vers* (secondairement un mètre), c'est-à-dire un espace typographique singulier comportant des bornes extérieures : *initiale de vers* [...] et *finale de vers* (marquée par le blanc et secondairement – dans la versification classique – par la rime)⁴ ». Penser le rôle de qualification générique du blanc invite à appréhender le poème à partir de ses « bords ».

Dans le *Traité du signe visuel*, le groupe Mu entend définir les particularités d'une sémiotique visuelle et prête à la bordure le rôle d'instaurer « une partition dans une substance ». En termes sémiotiques, une ligne « crée une opposition, et donc un système élémentaire ». Elle instaure « la condition de lisibilité » d'un espace – le continuum devenant « une potentialité de sens ». Le contour devient une « limite fermée » distinguant l'intérieur de l'extérieur et faisant de l'espace intérieur un espace homogène⁵.

Cette perspective est rappelée par Annette Beguin-Verbrugge, lorsqu'elle examine le rapport entre espace graphique et pensée visuelle pour évaluer la manière dont ils orientent l'acte de lecture. Pour elle « l'inscription du signe dans un espace orienté est le point de départ nécessaire de la lecture ». En effet, « dans toute activité signifiante, on trouve une délimitation qui fonde et oriente l'espace où la perception doit s'exercer⁶ ». Elle propose dès lors d'observer le texte par ses bords en se demandant : « En quoi la découpe, trait ou pointillé, blessure vive ou cicatrice devenue à peine visible, impose au lecteur des bornes et des directions pour construire le sens⁷ ? ». Les bords engageraient l'appréhension du texte, dans sa composante

¹ M. MURAT, *Le Vers libre*, *op. cit.*, p. 176.

² I. SZILAGYI, « Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne », *op. cit.*, p. 182.

³ J.-M. ADAM, *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*

⁵ GROUPE MU, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1992, p. 95-96.

⁶ A. BEGUIN, *Images en texte. Images du texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Communication », 2006, p. 11.

⁷ *Ibid.* p. 12.

visuelle, sa qualification générique et ses effets de lecture spécifiques.

Roubaud rejoint ce constat lorsqu'il envisage les blancs de fin de vers non pas comme un vide, mais comme un bord qui confère au vers une deuxième dimension :

475. Le bord du bord du vers (rime) n'est pas un vide, mais un blanc. (le d deux du vers est l'événement blanc.)¹

2067. Entre vers et phrase il y a la différence du silence. Le silence, le blanc qui sépare un vers d'un autre vers est absent de la prose. Il est remplacé par le point².

2098. Plus encore que l'« aller à la ligne », la discrétisation du mouvement marque le vers³.

Le vers est délimité visuellement par les blancs de gauche et de droite. Le blanc de fin de vers suggérerait « une pause orale » que celle-ci soit « prise en compte ou non par la diction⁴ ». Il signifierait en outre l'accent principal du vers, portant sur la « dernière syllabe prononcée d'un groupe de mots formant ensemble une unité phonologique et syntaxique ».

La remarque 2098 souligne que le retour à la ligne (« la tourne ») n'est pas le seul marqueur unique du vers. Il suffit de le voir dans de nombreux exemples : le retour à la ligne impose des coupes fréquentes et éclate l'unité typographique du vers autant qu'il recompose d'autres niveaux d'architecturation du poème. La discrétisation, soit l'interruption marquée par le blanc est en soi un système de marquage. C'est le cas dans *Trente et un au cube*, où les séquences de 5 ou 7 syllabes, correspondant à un vers dans la forme du *tanka* sont marquées par des blancs intralinéaires. Ce même marquage est adopté dans l'anthologie des troubadours où les blancs remplacent les points utilisés dans le manuscrit pour délimiter le vers⁵. Cette mention du retour *ad lineam* et de la « discrétisation du mouvement » permet d'aborder l'effet de coupe provoqué par l'interpolation des blancs. Le blanc signale alors la possibilité de l'enjambement. Il est moins « *une marque de convention que l'indice visible d'un enjambement toujours possible, donc d'un double réglage par la limite syntaxique et par la limite de vers*⁶ ». Un vers peut se trouver échelonné sur plusieurs lignes d'écriture. Dans la traduction spatiale du psaume 51 évoquée dans le précédent chapitre, chaque « ligne brisée » correspond à un verset. De même, comme nous aurons l'occasion de le voir à propos de l'*Ode à la ligne 29*, Roubaud dissocie le vers métrique de l'unité typographique, puisque les alexandrins peuvent se trouver éclatés sur plusieurs lignes. La « tourne » constitue donc un lieu de critique du vers libre et de

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.* p. 199.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ I. SZILAGYI, « Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne », *op. cit.*, p. 182.

⁵ Voir *supra*, chapitre 2.

⁶ J.-M. ADAM, *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 42-43.

réflexion sur les possibles du vers conciliant le décompte métrique et la délimitation typographique.

En outre, la question de la délimitation visuelle du poème invite à s'interroger sur celle des formes dites fixes et particulièrement du sonnet. Dès les années 1860, Mallarmé s'est interrogé sur la disposition du sonnet dans la page, lorsqu'il demanda à Catulle Mendès pour le premier *Parnasse contemporain* (1866) « de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'ils se détachent bien les uns des autres », « un grand blanc après chacun des poèmes, un repos¹ ». De *ε* à *Quasi-Cristaux*, le sonnet est constamment présent chez Roubaud, dans sa pensée théorique comme dans la composition. L'observation des alinéas de début de strophes constitue le point de départ de ses réflexions sur l'inscription spatiale du sonnet :

Les retraits initiaux des débuts de strophe, dans la présentation « Renaissance » du sonnet, ne marquent pas seulement leur existence autonome. Ils introduisent aussi une troisième dimension dans la page. Il faut les « lire » comme une « mise en perspective ». Dans un cas, il y a fuite vers l'avant, dans l'autre vers l'arrière².

Conforme à la présentation dominante dans les éditions du XVI^e siècle, il s'agit notamment de la disposition adoptée dans l'édition de *Soleil du soleil*, anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe :

J'ai choisi une disposition uniforme du sonnet dans la page, qui est une des deux dispositions dominantes dans les éditions du XVI^e siècle : les strophes ne sont pas séparées, mais identifiées par leur premier vers, qui commence, dans la ligne, plus à gauche que les autres³.

Pour André Gendre, le sonnet constitue une forme « semi-fixe », articulée selon « trois variables :

¹ À Catulle Mendès, 20 mars 1866, S. MALLARME, « Correspondance choisie », B. MARCHAL (dir.), *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 694.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 210. Rem. 2197.

³ J. ROUBAUD, *Soleil du soleil*, *op. cit.*, p. 13.

- 1 / le niveau strophique, essentiellement articulé autour des rimes et du rythme ;
- 2 / le niveau syntaxique, c'est-à-dire la disposition des phrases dans les strophes
- 3 / le niveau sémantique, qui dépend des deux premiers, mais possède également son autonomie.

Le niveau strophique pose le problème de la définition même du sonnet. Les rimes délimitent trois strophes, c'est-à-dire trois systèmes clos [...] Sans résoudre une question à jamais ouverte, disons que la marque typographique permet de considérer librement comme sonnet, et avec les réserves qui s'imposent, toute pièce faite de deux quatrains suivis de deux tercets¹.

Il existe une tension entre l'image graphique du sonnet et son schéma rimique et phonique. Le regroupement d'une série de vers délimitée par les blancs ne suffit pas à assurer « l'unité de structure formelle de la strophe² ». Mazaleytrat souligne que « les blancs séparant des suites de vers ne suffisent pas à déterminer des ensembles strophiques³ ». Il y a donc une disjonction possible entre le schéma rimique – qui découpe le plus souvent deux blocs (un huitain et un sizain) ou trois blocs (deux quatrains et un sizain) – et le découpage en quatre blocs typographiques – qui est la disposition majoritaire depuis le XIX^e siècle.

Comme nous l'avons vu précédemment, Roubaud pense le sonnet comme un « rectangle compact ». Cette définition géométrique de la forme invite à s'interroger sur le rôle des blancs interstrophiques. Les dénombrer reviendrait à faire du sonnet une forme de dix-sept lignes agencées dans l'espace de la page. Emmanuel Hocquard affirmait quant à lui écrire des sonnets de « quatorze lignes », interrogeant le rôle des lignes blanches dans la définition de la forme :

Par exemple dans un sonnet découpé en quatre strophes, que faire des trois lignes blanches ? Faut-il les compter comme lignes ou les compter comme non-lignes ? Je poserai un jour la question à Jacques Roubaud. En attendant ce jour, j'écris des sonnets de quatorze lignes qui se suivent. J'évite ainsi le problème posé par les strophes et les lignes blanches qui les séparent. Notez bien que *les séparent* soulève un autre débat. Peut-on dire que les strophes sont séparées les unes des autres par une ligne blanche ? Non, bien sûr, on ne peut logiquement pas soutenir une chose pareille. Voilà une raison supplémentaire qui m'a fait adopter le sonnet de quatorze lignes qui se succèdent sans interruption⁴

Considérer le sonnet comme un dispositif de dix-sept lignes (noircies ou blanches) renvoie également à une numérologie symbolique chère à Roubaud. On sait l'importance que jouent certains nombres premiers et particulièrement les nombres de Queneau dans son

¹ A. GENDRE, *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 14.

² J. MAZALEYTRAT, *Éléments de métrique française*, *op. cit.*, p. 81.

³ *Ibid.* p. 84-85.

⁴ E. HOCQUARD, « Les dernières nouvelles de ma cabane, n° 7, 28 novembre 1997 », *Ma haie*, Paris, P.O.L, 2001, p. 427-428 ; Cité par D. MONCOND'HUY, « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », *op. cit.*, p. 19.

imaginaire formel. Le nombre 17 est premier ; il renvoie aux nombres de syllabes du *haïku* (5-7-5), première strophe autonomisée du *tanka*. La référence numérique réalise cette synthèse dans l'histoire des formes entre sonnet et *tanka*, que Roubaud a cherché à opérer. En outre, la prise en compte des lignes de blanc isolant visuellement les strophes conduit à penser le sonnet comme une installation dans la page.

Les blancs marquent certes une division, un découpage en blocs visuels, mais correspondent surtout à une intention signifiante. Ils participent à l'agencement de la forme dans l'espace graphique :

31

★

Si tu découpais tout le blanc de papier qui entoure
Ce poème dans le lieu concret où tu l'as noté
Le dépouillant de ses marges ne laissant au delà
De ses bords que cette région de l'espace sensible

Déterminée mais variable qui le recevra
Ouvverte (table) ou fermée (cahier, peu importe, livre,
Enveloppe) il manquerait, tu le sens, de précision.
Le blanc guide. Le laisser bouger (dans certaines limites)

Tu le peux. Mais le supprimer, non. À moins que la forme
N'en soit prévue en lignes pleines, d'une égale force

Et densité. À moins que tu ne renonces d'avance
À la conduite mentale que te donne l'absence
De tous mots jusqu'à ses bords distants. Possible. Incertain.

11 avril 2000

Figure 33 : Churchill 40, p. 43.

Ce sonnet offre une réflexion sur le « lieu concret » de l'écriture et les bords qui le délimitent. Sa disposition (en 4-4-2-3) illustre le critère de variabilité de la forme. Elle est en partie déterminée par le recours aux blancs interstrophiques, dont le rôle est réaffirmé quant à la définition de la forme dans l'espace. On ne saurait les considérer comme accessoires. Bien plus, « présenter des vers sans leur distinction » s'apparenterait à une mutilation « parce que le blanc du bord droit du vers fait partie du vers¹ ». Il délimite un champ mental dans lequel le poème s'élabore et permet de « guider » le vers d'un bord à un autre, selon une « conduite mentale ». Roubaud souligne la « réalité du vers sur le papier : on ne peut en bouger les bords / les blancs font partie du vers. Ils ne font pas, ou ne font que secondairement, partie de la

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 261. Rem. 2787.

prose¹ ». Comme il l'affirmait encore dans un entretien, ces blancs « vont largement déterminer la manière dont un vers, par exemple, va exister² ». Ceux de fin de vers multiplieraient l'effet de la rime en laissant un temps et un espace pour que le mot résonne.

Christelle Reggiani note que « le blanc est constitutivement lié à la poésie³ ». Elle souligne une portée générique du blanc également dans la prose de mémoire, postérieure à la chute du Projet. Roubaud parle de cette chute en ces mots dans '*le grand incendie de Londres*' :

La poésie tombée du Projet, était à la prose, dans le Grand Incendie de Londres, comme blancs, ponctuations, silences.

La figure des blancs, des ponctuations, des silences apparaissait aux lieux du heurt des contraintes, comme la poésie de l'élucidation.

La mathématique, après la chute dans le roman, revenait aussi, mais « derrière le miroir » des contraintes, donc « du côté de la mémoire ».

La poésie, dans la chute, revenait, elle, « du côté du rythme »⁴.

Prose et poésie renverraient donc à une gestion du temps et de l'espace différentes. Ce sont la disposition dans la page et le recours au blanc qui permettent la qualification générique. Notre étude des migrations textuelles portant sur le motif du nuage a montré que le déplacement d'un module peut jouer sur sa qualification générique. Déplacer un énoncé et lui donner une autre inscription visuelle au moyen des blancs permet de requalifier en poème ce qui était un paragraphe de prose. Comme le souligne encore Christelle Reggiani, « ces interruptions silencieuses font autrement dit de la poésie une affaire de lecture : la discontinuité apparaît comme un masque poétique de la prose, qui parvient de façon détournée à la faire lire comme de la poésie⁵ ». Si la prose est du côté de la linéarité et de la vitesse hermogénienne, le poème serait du côté du ralentissement et de la suspension, temporelle et graphique, par les effets de rythme (graphique et sonore) que permet le blanc.

Relativisant la pertinence de la phrase comme seule unité de structuration du texte, le vers inviterait à prêter attention à une troisième dimension, *dans la page* :

¹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 159.

² M. COUELLE-ROËHM, « Entretien avec Jacques Roubaud », op. cit., p. 16.

³ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, op. cit., p. 135. Note 32.

⁴ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 180.

⁵ C. REGGIANI, « Portrait de l'artiste en poète : paradoxes de l'auteur roubaldien », op. cit., p. 140.

Le vers, la métrique, n'est pas supporté seulement par la parole. Il existe aussi, souvent, *dans la page* : métrique et page, métrique et livre posent la question du balayage linéaire d'une surface (pas nécessairement par ligne droites, d'ailleurs), d'une troisième (ou plus encore) dimension métrique imaginaire ; de la *lecture métrique*¹.

Envisager le poème à partir des blancs topographiques mais aussi à l'aune de ses « bords » permet d'asserter son identité générique mais aussi de réfléchir à son inscription iconique. Ce marquage générique peut également être le lieu d'un recours polémique au retour *ad lineam*, s'insérant dans une critique du vers libre.

Les « entailles graphiques » : emprunt, emploi et marquage du vers

C'est dans *Autobiographie, chapitre dix* que le blanc « malmène » le plus la syntaxe. Les trois poèmes empruntés à *L'allure poétique* de Jacques Baron poussent à l'extrême cet étirement du mot sur plusieurs lignes :

les laitières dorment dans
le so
lei
l une petite fi
l
le porte des
légumes de
la rue X à
la rue Z déc
lic formidab
le d'une éc
luse
boui
l
lante²

Les multiples coupes font éclater l'unité du syntagme. Le blanc opère de véritables lacérations par la multiplication des retours *ad lineam*. Ce phénomène s'explique par le projet du livre constituant une sorte d'anthologie du vers libre français, fabriquée à « grands coups de ciseaux³ ». L'emprunt est rendu visible par la manière dont les morceaux prélevés sont agencés dans le poème-cible. Dans le texte-image, le blanc peut constituer une cicatrice d'une suppression ou d'un déplacement des frontières du vers⁴ ou de requalification de la prose à la poésie. Il est la trace d'une opération constitutive du processus d'écriture.

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 102.

² J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix*, *op. cit.*, p. 79.

³ O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », D. ALEXANDRE (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 249.

⁴ F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 111-118.

Comme le rappellera Roubaud dans *Poétique. Remarques* : « Le vers libre standard a une ponctuation finale : l'aller à la ligne. (C'est donc un blanc)¹ ». Le blanc, marque typographique permettant d'identifier le vers libre, devient chez lui l'outil privilégié de sa critique :

L'outil principal qui va permettre aux poèmes [...] de sortir du carcan du vers libre standard, en violant plus ou moins systématiquement les règles précédentes, c'est bien la possibilité que le poète se donne de déplacer, modifier, faire apparaître ou disparaître à son gré les frontières du vers².

Parmi les transformations énumérées par Fabrice Baudart, la transformation IV 1.a consiste en la reprise de deux vers avec déplacement d'une frontière de vers laissant un blanc trace. La transformation IV 1.b quant à elle fait apparaître une frontière de vers en découpant des vers du texte-source, ou une frontière avec trace dans la disposition. Les segments 242 à 249 sont empruntés à Pierre Reverdy³, dont nous avons déjà évoqué les explorations typographiques. Les poèmes de la *Lucarne ovale* sont disposés sous la forme d'un carré découpé seul dans la page, en vers libres (avec retour *ad lineam*) ou comme des paragraphes de prose. Roubaud reprend la disposition inaugurée avec *Le Voleur de Talan* (1917) qui sera généralisée à partir de la réédition des *Ardoises du toit* et de *La Guitare endormie* en 1922-1924⁴. Il s'agit de l'échelonnement et de la disposition en créneau, dont voici un exemple :

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 189. Rem. 1956.

² F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 111.

³ Le poète de Narbonne est une figure importante pour Roubaud. On le retrouve dans *Dire la poésie*, où une lecture publique est mentionnée, à l'occasion de laquelle les poèmes de *Plupart du temps* subissaient des altérations et des variations propres à la profération. Les *Strophes reverdie* (J. ROUBAUD, *Strophes reverdie*, Paris, Éditions L'Usage, 2019.) s'approprient de nouveau ce matériau : « Les “strophes reverdie” sont des poèmes, de 5 vers le plus souvent, octosyllabes le plus souvent comptés classiquement. Tous les mots d'une “strophe reverdie” sont pris dans le même poème de Pierre Reverdy » (J. ROUBAUD, « Strophes reverdie », *Éditions L'Usage*, En ligne : <https://editionslusage.fr/livres/strophes-reverdie-de-jacques-roubaud/> consulté le 9 février 2022.) Outre cette pratique du prélèvement et de la remise en jeu fondamentale chez Roubaud, on peut noter l'importance dévolue au dispositif graphique : les strophes – à raison de trois par pages – sont fortement délimitées visuellement dans l'espace de la page et séparées par des plages de blanc. Il n'est pas sans créer un effet de mémoire visuelle des dispositions en carré de *La Lucarne ovale*, sortes de « fenêtres textuelles » découpées dans l'espace visible de la page, quand bien même elles répondent à des visées esthétiques et poétiques distinctes.

⁴ Cette correction-réécriture a été commentée par E. FORMENTELLI, « Présences du blanc, figures du moins », *op. cit.* Michel Collot a souligné à sa suite qu'il s'agit d'une véritable reprise, au sens que l'on donne à ce mot en couture. Le tissu textuel a été rapiécé, les jours qui le trouaient, raccommodés », M. COLLOT, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, n° 2, 1982, vol. 46, p. 41. Il met en relation le recours au blanc avec certaines caractéristiques du paysage reverdien pour montrer que « le blanc joue, dans l'espace textuel, un rôle analogue à celui que l'horizon assume dans la structure de l'espace imaginaire » (p. 42).

OVALE

Le soir

vient la lampe traverse la maison
l'ombre du mur d'en face

s'allonge

une main

tombe dans le sucrier
l'eau se ride sans bruit

coins

les ombres vivantes remuent

la chanson qui montait à la nuit

a cessé comme dans les images

le soir

durera autant que la

lumière¹

Pour plus de clarté, nous présentons l'ensemble des emprunts et leurs sources sous forme d'un tableau :

Vers de Roubaud (texte-cible)	Vers de Reverdy (texte-source)	Poème-source et pagination dans <i>Plupart du temps</i> ²
« Le soir / vient la lampe traverse la maison »	« Le soir vient et la lampe traverse la maison »	« Le voile du temps », p. 84. Poème en prose
« L'ombre du mur d'en face / s'allonge »	« L'ombre du mur d'en face s'allonge »	« Le sang troublé », p. 85. Vers libres, disposition en créneaux
« une main / tombe dans le sucrier »	« Quand une main qui court / Autour de l'abat-jour / – Tiens elle est transparente – Enfin tombe dans le sucrier »	« Sur les dix doigts », p. 81. Vers libres
« l'eau se ride sans bruit / coin »	« Au coin les arbres tremblent / Le vent timide passe / L'eau se ride sans bruit »	« Les vides du printemps », p. 79. Vers libres
« les ombres vivantes remuent »	« Dans quelques coins du / grenier j'ai trouvé des om / bres vivantes qui remuent »	Sans titre, poème disposé en un carré de trois vers, p. 76.
« la chanson qui montait à la nuit / a cessé »	« Mais la chanson qui montait à la nuit a cessé »	« La réalité immobile », p. 86. Vers libres
« comme dans les images »	« Comme sur les images »	<i>Ibid.</i> , p. 87.
« le soir / durera autant que la / lumière »	« et la peur durera autant que la lumière »	« Droit vers la mort », p. 77.

Figure 34 : synthèse des emprunts à Reverdy dans *Autobiographie, chapitre dix*.

Le travail de transposition s'accompagne d'un sur-marquage et d'un déplacement des

¹ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 144-145.

² P. REVERDY, *Plupart du temps (1915-1922)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2007.

frontières du vers, au service d'une mise en espace signifiante. Le décrochage dans la ligne intervient majoritairement (dans 5 cas) pour scinder le thème et le rhème, provoquant un effet de saillance visuelle sur le syntagme nominal aligné à gauche et mis en promontoire. Le premier vers brisé (« le soir / vient ») correspond à la transformation IV 1.b pointée par Fabrice Baudart (apparition d'une frontière de vers avec trace dans la disposition). À l'opposé, le poète peut choisir de niveler un décrochage présent dans le poème-source. C'est le cas du poème disposé en carré (p. 76), dont les coupes étaient précisément déterminées par l'inscription typographique dans la page. L'emprunt et le remploi résident donc aussi dans l'adoption de traits typographiques propres à la source. Roubaud applique un procédé cher à Reverdy, à savoir la « segmentation marquée typographiquement¹ ». La dernière catégorie d'intervention repose sur la suppression de vers ou parties de vers dont le blanc est la cicatrice visible (« une main / tombe dans le sucrier »). Les blancs constituent l'entaille graphique² d'une opération de déplacement ou de suppression. Les transformations privilégient en outre les effets de sens : le remplacement de « la peur » par « le soir » s'inscrit dans l'isotopie nocturne du poème-cible. De même, le retour à la ligne et à la marge de gauche du verbe « s'allonge » induit une tension visuelle qui mime l'ombre grandissante. Le décrochage vertical entre « une main » et « tombe » est également mimétique du mouvement de chute. De tels effets de sens renvoient à la fonction iconique du blanc que nous étudierons plus loin.

Le segment graphique³ devient le lieu de l'élaboration du poème et de montage du sens. La page se prête aux opérations matérielles de découpage, collage, montage. Elle présente l'épaisseur d'un objet-poème comportant différentes strates. Elle devient le lieu de la « mémoire de la langue » à travers le prélèvement, l'emprunt et la manière dont ils sont disposés et mis en espace dans le texte-cible. Blanc et mise en espace sont liés à une conception de la poésie comme mémoire à travers le rythme, y compris graphique. Cette relation entre disposition et mémoire nous invite dès lors à penser le poème comme une installation dans la page.

3.3.2. *Le poème comme installation*

Dans sa composante visuelle, le blanc fait « tenir » le poème dans la page. Roubaud en vient à considérer « un poème dans une page » comme une « installation de lettres⁴ »...pensant

¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 137.

² Pour reprendre la belle expression de J. PEYTARD, *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier-Credif, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1982, p. 144. Ce dernier en identifie plusieurs sortes, dont les « entailles intertextuelles » (p. 149), perceptibles par une lecture visuellement. Les blancs cicatriciels que nous venons de décrire appartiendraient à cette dernière catégorie.

³ Pour une définition de ce que nous nommons « segment graphique », voir *supra*, chapitre 2.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 396. Rem. 4450.

plus particulièrement au sonnet :

26

Un sonnet

— Un sonnet, c'est un objet d'art ? — De plus en plus.
— Penses-tu le sonnet comme une installation
De lettres et de blancs ? — Sans doute. L'émotion
Est dans la présentation sur la page lue

En mémoire. — Un sonnet serait émotionnel ?
— Oui. Ses divisions l'imposent. Mais aucun vers
N'a d'émotion.

J'en ai assez dit sur le verre
Mi-vide mi-plein de réel et d'irréel

Du sonnet. *Any questions ?* — Et si je te dis
GEL ? — Je tais. — Lumière ? — Je réponds : mercredi.
Quand j'ai mis lumière en sonnet je me sens bien,

Paisible, enveloppé d'oiseaux et d'un rectangle
Compact. — Proportions ? — Quatorze sur douze. Bien
Plus à l'aise que dans la compagnie des anges.

14 mars 2000, San Francisco-Paris (Delta Airlines)

Figure 35 : Churchill 40, p. 38.

Évoquant certaines pratiques de l'art contemporain, le terme d'installation fait du poème un dispositif de présentation *in situ* engageant un rapport étroit avec son lieu d'inscription. Les lettres prennent place dans la page, l'habitent et composent quelque chose à *partir du blanc*¹. Il suggère aussi une participation active du lecteur-spectateur, invité à actualiser par lui-même des itinéraires de lecture pluriels.

Le terme peut également renvoyer à une métaphore architecturale² fréquemment convoquée quant au sonnet : « Séparer les strophes d'un sonnet par des lignes de blanc, c'est mettre une couche d'air entre les étages d'un bâtiment³ ». L'aération est autant visuelle que phonique voire pneumatique, faisant de la strophe une unité de souffle. « J'ai mis du lierre, des blancs ou des silences...⁴ », commente le poète après avoir évoqué les différentes variantes du sonnet. Dans les manuscrits, ils sont disposés à raison d'un seul sonnet par page – montrant qu'« un sonnet tient [...], se taille une place dans la page » et est entouré de sa « mesure de blanc⁵ ». Le blanc du support permet alors d'installer la forme dans l'espace.

La notion d'installation suggère un croisement entre le *medium* verbal et celui plastique,

¹ D. MONCOND'HUY, « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », *op. cit.*

² Voir notamment *infra*, chapitre 9.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 210. Rem. 2196.

⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet, op. cit.*, p. 34.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 167.

par lequel l'écriture est en relation avec l'image. Elle invite à réfléchir à la manière dont le poète pense le rapport à l'image fixe lorsqu'il agence l'image graphique du poème. Roubaud affirme que « le sonnet et la photographie tiennent sur la page¹ » – ce qui n'exclut pas la notion de mouvement. On pourrait ainsi définir deux gestes de spatialisation, par le noir ou par le blanc : installer (noircir) ou disperser (blanchir). Il s'agirait d'une part de composer un cadre pictural (jouant de l'unité visuelle de la page comme un peintre ou un calligraphe *compose* à partir de l'espace du support) ; d'autre part de découper (comme un photographe cadre une photographie, donc exclut pour produire la composition).

Le poème en tant qu'installation est à penser comme un objet d'art visuel en trois dimensions. Le blanc marquerait l'existence de la strophe comme « image graphique », et permet de projeter la forme au sein d'une « troisième dimension dans la page² », qui complète la « deuxième dimension » que constituaient les bords du vers. Ciselée par le blanc, elle est pensée comme un volume, celui de l'espace mental et sonore dans lequel elle est conçue.

La notion est enfin liée chez Roubaud à une entreprise de mémoire³ : « les images dans nos têtes sont le produit d'une installation par la mémoire⁴ ». Par l'acte de mémoire, quelque chose se fixerait ; le travail de mémoire et de disposition de ce matériau mnésique offrirait dès lors une pérennité aux images de mémoire. L'image-mémoire serait le résultat de l'opération de mémoire induite par le poème, son image graphique étant en elle-même un effecteur de mémoire. C'est ce que suggère le rejet « l'émotion de la page lue / En mémoire » (v. 4-5). Il est question de la page « lue » et non du poème entendu : Roubaud en appelle donc à la mémoire visuelle du poème dans la page. Le jeu des blancs, des retraits, des espacements aurait pour fonction de mieux mémoriser cet état du poème. Le dispositif dans la page aurait pour finalité de la stabilisation d'une émotion, du tumulte des images-mémoires que le poème fait se lever en chaque lecteur – tout en gardant un lien étroit avec l'installation intérieure du poème par la mémoire.

Elle constituerait en outre un lieu de mémoire artificiel : « en poésie, les pages sont des

¹ *Ibid.* p. 178. Rem. 1857.

² *Ibid.*, p. 210. Cette « troisième dimension » est à mettre en relation avec ce que Michel Collot nomme « poésie du troisième type », qui explore une nouvelle voie entre vers et prose. Sur le modèle de la « géométrie dans l'espace », celle-ci se déploierait dans une nouvelle dimension, ouvrant un espace « en profondeur », « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », *op. cit.*, p. 72.

³ Aux dires de Roubaud, s'inspirant des installations artistiques d'Anne Deguelle évoquées dans J. ROUBAUD, « Déduction d'étoiles doubles », *op. cit.* XX « la stratégie des installations artistiques est un moyen pour lutter contre la déperdition contemporaine d'images » (J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 340. Rem. 3716.) Sur ce rapport entre installation artistique et lutte contre la déperdition de mémoire, voir *supra* chap. 1.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 340. Rem. 3715.

mises en disposition du matériau de langue¹ ». La *dispositio* permettrait une structuration de la mémoire intérieure, en vue d'une sollicitation ultérieure par la méditation et l'acte de mémoire². Cette installation est non seulement « dans la page » mais aussi « interne », par la forme écrite : « un poème a besoin d'une installation dans la page et d'une installation interne³ ». L'installation du poème dans la page par le blanc constituerait une médiation de l'acte de mémoire que déclenche la lecture. Elle ferait office de réceptacle des images mémorielles en mouvement pour en faire un support en vue d'un acte de mémoire pour le lecteur (l'installation interne). Le poème installé dans la page constituerait le point de cristallisation de l'expérience du temps, de l'acte de mémoire qu'induit la réception du poème. Il offre la captation d'un possible éphémère, jeu de la mémoire en chaque actualisation par la lecture.

3.3.3. *Iconicité et sémantisme visuel*

La mise en espace permettrait une appréhension immédiate par l'œil. Roubaud prête aux espacements une fonction symbolique, en privilégiant une « logique iconique non mimétique⁴ ». Il s'agit dès lors d'observer la « motivation visuelle de l'écrit⁵ », le recours au blanc contribuant à instaurer un sémantisme visuel⁶. Le blanc acquiert une fonction iconique, c'est-à-dire qu'il figure visuellement le contenu de l'énoncé⁷.

Dans *Mono no Aware*, livre composé de « 143 poèmes empruntés au japonais », le poète utilise l'unité de la page pour disposer le *tanka*. Nous avons rappelé que les variantes dans la disposition spatiale visent à proposer une stratégie de « compensation⁸ » graphique et spatiale liée à la perte du caractère visuel de l'idéogramme⁹. Le blanc et la disposition graphique du poème sont produits dans un même espace et une même dynamique. Ils font du « support

¹ *Ibid.*. Rem. 3717.

² Voir *infra*, chapitre 8.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 340. Rem. 3718.

⁴ I. ALFANDARY, « Espace et espacement dans la poésie moderniste américaine », I. CHOL, S. LINARES et B. MATHIOS (dir.), *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 409.

⁵ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet, op. cit.*, p. 41.

⁶ *Ibid.* p. 58.

⁷ J. DÜRRENMATT, « Que fait le blanc ? », I. CHOL, S. LINARES et B. MATHIOS (dir.), *LiVres de pOésie, Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 466.

⁸ A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », *op. cit.*, p. 167.

⁹ « Le *Manyōshū* dans son premier état au VII^e siècle était rédigé essentiellement en *kanji* phonétiques [...] mélangés avec quelques *kanji* idéographiques » qui présentaient des difficultés de lecture selon le genre de calligraphie utilisé. Cette dimension idéographique va progressivement disparaître au profit de transcriptions syllabiques (*hiragana*), qui oblige à une « stratégie spatiale de lecture », *Ibid.* p. 166-167. Il ne faudra cependant pas surdéterminer l'importance du *kanji*. Agnès Disson nous a rappelé le recul de l'idéogramme comme « boule de sens », qui aura une place de plus en plus réduite dans les *tankas* du *Manyōshū*. Le passage vers les *kana* et les *hiragana* correspond d'ailleurs à un virage politique visant à rendre compréhensibles les signes sans avoir recours aux idéogrammes de la langue chinoise

textuel » un « véritable inducteur de sens¹ ».

yo no naka ni
nani ni tatoyemu
asa borake
kogi yuku fune no
ato no shira nami

le prêtre Mansei

à quoi comparer
ce monde
à la vague blanche derrière
un bateau parti à la rame
dans l'aube

Figure 36 : *Mono no Aware*, p. 41².

Le recours au blanc ouvre à une sémantique plurielle : le « blanc pur » des « 31 poèmes du *Manyōshū*³ » évoque autant l'écume de la vague ou la neige du Mont Fuji que le mouvement du poème qui se dépose sur la page telle une trace dans la neige. Le poème joue des ressorts propres à l'iconicité : l'objet thématique (le mouvement des vagues) invite à composer cinématiquement avec la page – en relation avec la propriété dynamique du blanc que nous avons mise en évidence plus haut. Ce lien visuel direct entre signifiant et signifié renvoie aux propriétés de l'idéogramme. Ce dernier étant ce qui rapproche le plus du dessin l'inscription graphique et spatiale de l'écriture, le geste et le mouvement se trouvent réinscrits en vertu d'un rythme graphique.

¹ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p. 155.

² Teiji Toriyama souligne que le poème du « prêtre Mansei » la version originale du « prêtre Mansei » qui se trouve dans le *Manyōshū* est retouchée par des mains postérieures et c'est la version remaniée qui est recueillie dans le *Shuishū* » compilée sur ordre de l'empereur plus de deux cents ans après le *Manyōshū*. Si la version remaniée, qu'utilise Roubaud est celle à laquelle se réfèrent Kamo no Chōmei et Matsuo Bashō, il se peut également que Roubaud ait conservé cette version parce que l'image « de la vague blanche derrière un bateau et destinée à disparaître » serait « apte à engendrer, à l'aide de la disposition typographique » une « lecture métapoétique », T. TORIYAMA, « La traduction comme emprunt », op. cit., p. 31-32.

³ J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, op. cit., p. 37 sq.

<p>awa yuki wa hadare ni furo to miru made ni nagarae chiru wa nami no hana zo mo</p>	<p>Suruga no Uneme</p>	<p>tago no ura yu uchi idete mireba mashiro ni zo fuji no takane ni yuki wa furikuru</p>	<p>Akahito</p>
<p>est-ce légère neige tombant dispersée ainsi la voyant je m'interroge cette chute oblique quelle fleur est-ce?</p>		<p>sur la plage de tago passant je vis la neige tomber blanc pur sur le haut sommet du Fuji</p>	

Figure 37 : *Mono no Aware*, pp. 49-50.

Les verbes de mouvements renvoient aussi bien à la chute de la neige, qu'à une réflexion métapoétique sur le mouvement d'inscription de la parole. De même, la « chute oblique » de la neige évoque l'échelonnement des différents vers dans la page. Les isotopies textuelles montrent des affinités entre l'espace de l'écriture et celui du monde¹. Agnès Disson a analysé la composante symbolique du retour au blanc. Prenant l'exemple de « l'arc en bois d'azusa », *chôka* attribué à l'impératrice Kôgyoku, elle a montré que les décrochages verticaux et les blancs horizontaux « miment graphiquement la tension de l'arc » :

2

azusa no yumi
l'arc en bois d'azusa

<p>le matin le prend et le tend le soir o le son l'arc en bois d'azusa pour la chasse du matin o le son l'arc en bois d'azusa</p>	<p>mon seigneur il se tient debout près de lui de la corde qui tend que mon seigneur honorablement saisit est-il maintenant parti de la corde qui tend que mon seigneur honorablement saisit</p>
---	--

(Poème attribué à l'impératrice Kôgyoku)

Figure 38 : *Mono no Aware*, p. 16.

La syntaxe est redistribuée visuellement : la colonne de droite accueille majoritairement

¹ Michel Collot a mis en évidence les relations instaurées entre l'espace de la page et l'espace du monde. L'« horizon typographique » correspondrait à une « structure profonde de la spatialité humaine » : la poésie dans l'espace rejoint ainsi la poésie de l'espace, en tant qu'il est porteur des directions significatives d'une manière d'être au monde », M. COLLOT, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », *op. cit.*, p. 81.

des groupes prépositionnels ou propositions subordonnées relatives. La dénivellation de la phrase et la requalification des rapports entre thème et rhème sont rendues graphiquement. La disposition instaure également un rythme visuel : « la pause entre les deux sections du vers simule la pause du mouvement de l'arc¹ ».

Les *chôka* sont toujours présentés selon ce diptyque visuel, visant à traduire l'alternance des vers de cinq et sept syllabes. Ce contrepoint est propice à une figuration symbolique. Dans les « Trois poèmes d'Hitomaro² », il produit un jeu graphique sur la distance séparant les deux amants.

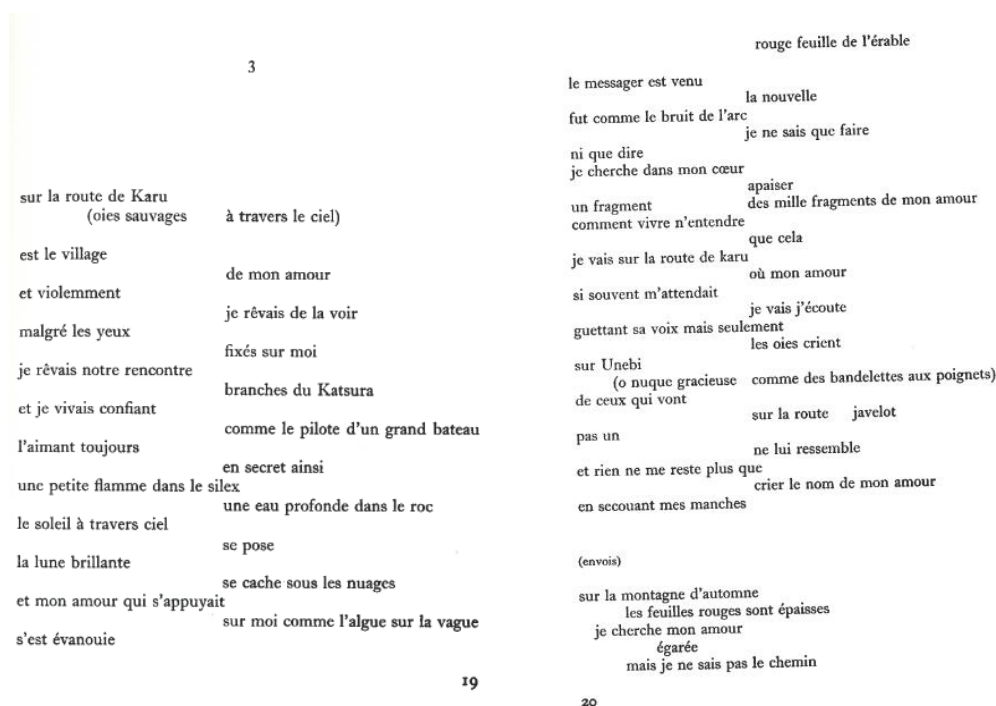


Figure 39 : *Mono no Aware*, pp. 19-20.

L'attente est rendue visible par l'alternance dans la disposition des vers « je vais sur la route de karu / où mon amour / si souvent m'attendait ». Cette figuration graphique de l'éloignement des amants se retrouve dans la séquence consacrée à Hikoboshi et Tanabata, le Boubier et la fileuse.

¹ A. DISSON, « Jacques Roubaud et la tradition poétique japonaise médiévale », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 153.

² J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, op. cit., p. 19-26.

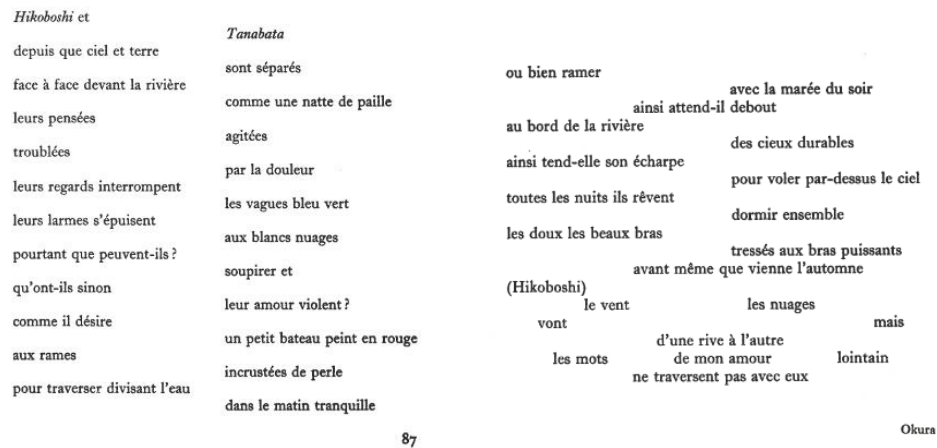


Figure 40 : *Mono no Aware*, p. 87-88.

Le diptyque visuel du premier *chôka* construit un double jeu de symboles : d'une part, autour de l'attente de retrouvailles (la suspension de l'énoncé « ainsi attend-il debout », centré sur la page, emblématise cette attente) ; d'autre part sur la distance qui les sépare (« toutes les nuits ils rêvent // dormir ensemble »), marquée par la rivière survolée de nuages. L'envoi, prêté à Hikoboshi, est fortement ajouré par des blancs intralinéaires, qui instaurent une forte tension visuelle. La structure d'horizon créée par le large blanc séparant « vont » et « mais » mime le mouvement des nuages poussés par le vent au-dessus de la rivière – posés dès le début du poème comme un motif de rêverie pour les amants séparés. Le blanc intervenant au sein même du groupe nominal emphatise l'expression de cet « amour / lointain ». Ainsi, le poète réinvestit la thématique de l'amour de loin : il réalise la synthèse entre la lyrique japonaise et celle du *trobar* et la charge d'une manifestation graphique signifiante.

Dans cette section, le poète abandonne la disposition prototypique du *tanka* dans la version *romaji*, ainsi que les variantes sur l'échelonnement des vers dans la version française. Hormis le *chôka* liminaire, les *tankas* sont disposés en empruntant l'axe horizontal. Ils établissent un jeu graphique sur la séparation et la rencontre. Les poèmes en japonais et leur traduction en français ne sont pas placés en regard sur la page mais entrelacés dans l'espace du poème :

Je pense à mon amour *waga kouru*
 Ni no wo no omowa ko yoi mo ka
 Rougissante ama no kawara ni
 Iso makura makamu cette nuit
 Aurons-nous au bord de la rivière du ciel
 Un oreiller de pierres¹ ?

Le « tressage délibéré des deux langues, français et japonais » mime le thème du poème, « la traversée impossible, la distance et la surdité [...] et cette rivière obstacle entre les deux amants, séparés comme le sont les deux langues dans le poème² ». La réunion rêvée des amants, qui ne peut survenir qu'une nuit par an, a enfin lieu dans le poème 54 :

Toshi no koi le désir d'un an
 En une nuit ko yoi tsuku shite
asu yori wa s'épuisera et de nouveau
 demain tsune no gotoku ya de l'un
 pour l'autre le désir *aga koi oramu* grandira

Les blancs symbolisent autant l'union des amants et celle des deux langues. Ils marquent aussi la tension du désir, manifesté par la séparation du sujet et du verbe (« le désir *aga koi oramu* grandira ») et « l'écartèlement d'une nouvelle attente³ ».

Si ces effets de sémantisme visuel prennent une valeur particulière dans un recueil empruntant certains traits de l'écriture idéographique, ils s'avèrent présents dans l'ensemble de l'œuvre. Dans *Autobiographie, chapitre dix*, la disposition horizontale du poème « L'inconception » et le recours aux blancs intralinéaires rendent visibles les deux corps étendus :

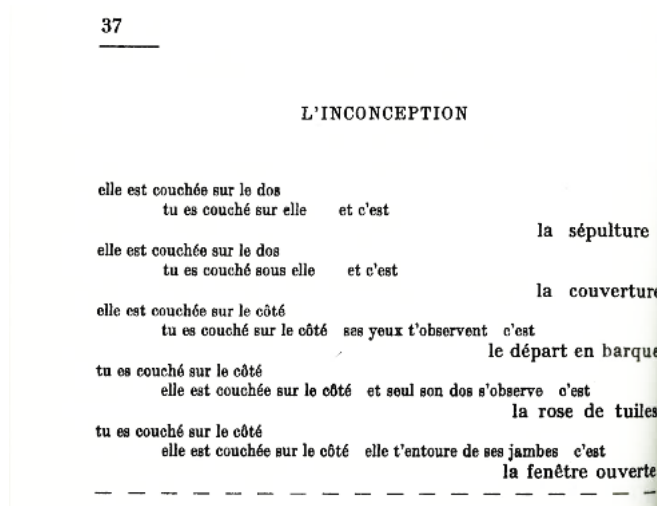


Figure 41 : *Autobiographie, chapitre dix*, p. 24.

¹ *Ibid.*, p. 95.

² A. DISSON, « Jacques Roubaud et la tradition poétique japonaise médiévale », *op. cit.*, p. 154.

³ *Ibid.* p. 155.

Le décrochage vertical, accompagné d'un large blanc intralinéaire, intensifie le présentatif « c'est », produisant un effet de saillance visuelle sur les éléments détachés à droite (« la sépulture », « la couverture » etc.). Les effets de répétition / variation « sur le dos » / « sur le côté ») et l'alternance des pronoms de rang 2 et 3 miment le mouvement des corps. L'augmentation progressive de la dimension des syntagmes nominaux alignés à droite, conduisant à une réduction du décrochage vertical et à une superposition avec le deuxième vers, manifestent graphiquement le rapprochement et l'entrelacement des amants (« elle t'entoure de ses jambes »).

Dans *Quelque chose noir*, le décrochage mime la séparation définitive des amants par la mort :

Où es-tu :

Qui ?¹

Le décrochage vertical introduit un dialogisme. Il manifeste une adresse rendue précaire par la disparition de la femme aimée. Il s'agit d'un écho à un poème de *Dors* :

je m'éveille

et je crie

où

es-tu ?²

Dans « le sens du passé », le recours aux décrochages favorise la disposition en créneaux.

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 19.

² J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 56.

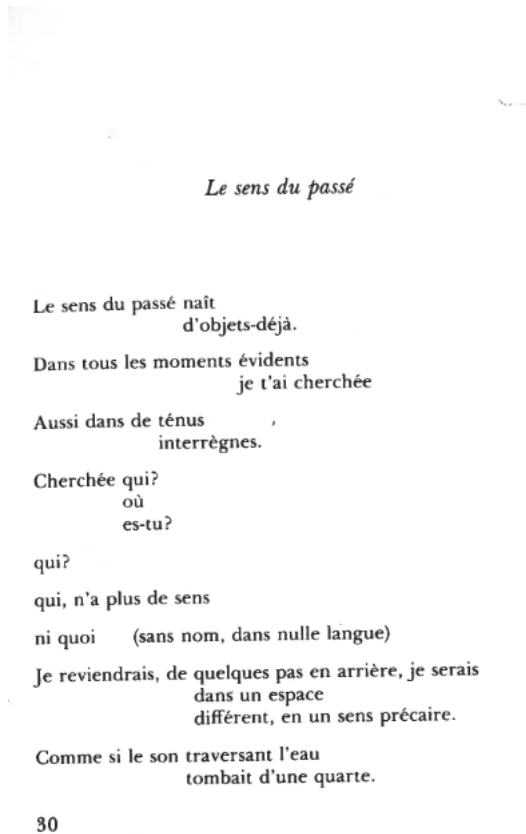


Figure 42 : *Quelque chose noir*, p. 30.

Cependant, l'effet-mémoire de la disposition symbolise ici la recherche de l'épouse disparue. Le blanchiment du pronom interrogatif « qui ? » sur ses quatre faces emblématise l'absence de la femme aimée, l'échec irrémédiable de l'adresse poétique, le poète estimant qu'il est « impossible d'écrire, marié(e) à une morte¹ » – en écho au *Journal* d'Alix².

Le décrochage vertical est donc la configuration privilégiée pour instaurer un sémantisme visuel. Il est fréquemment utilisé dans *Quelque chose noir*. Dans le poème « Dans cette lumière, III », l'impératif « regarde », répété à quatre reprises, est suivi d'un décrochage vertical :

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 63.

² « Impossibilité d'écrire, mariée à un poète », A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, op. cit., p. 126.

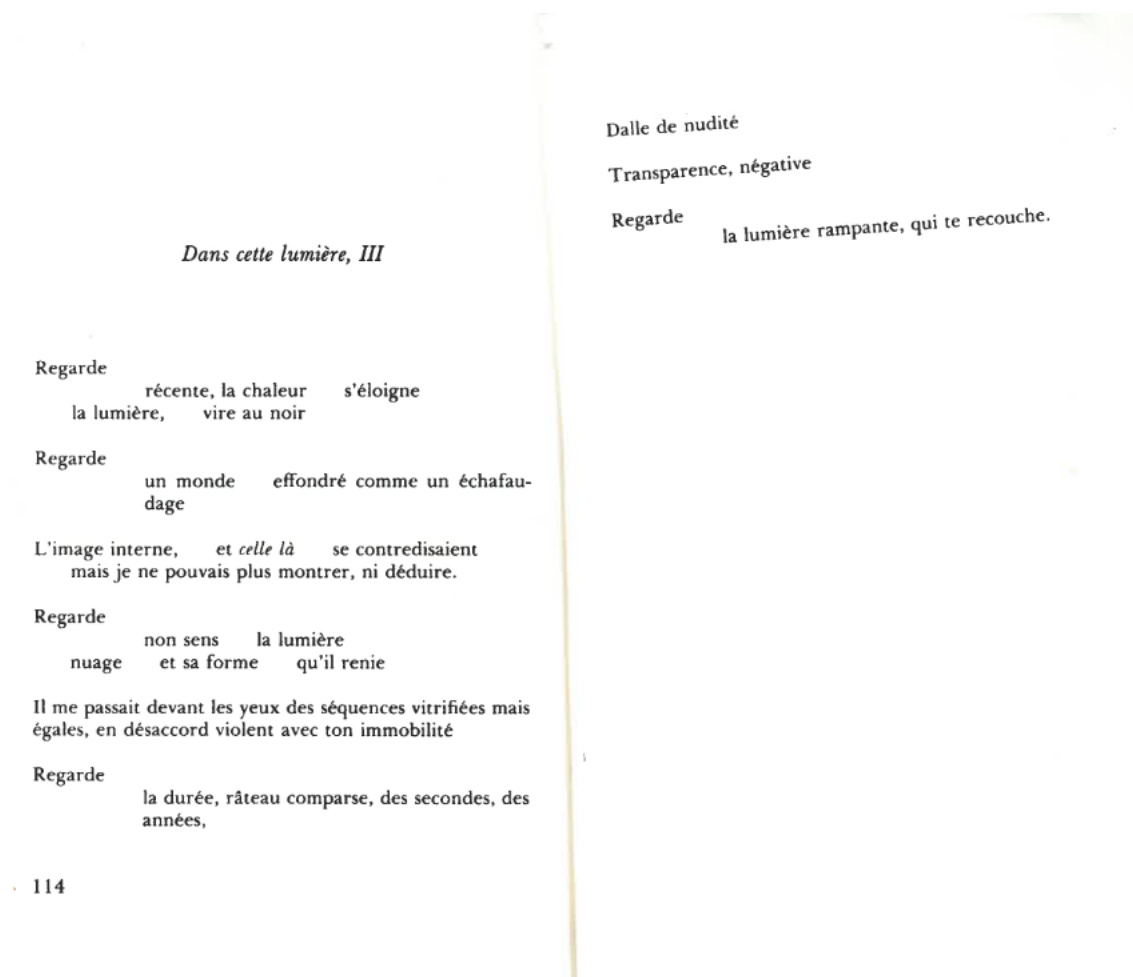


Figure 43 : *Quelque chose noir*, pp. 114-115.

Le poème orchestre graphiquement le mouvement de l'écriture, entre lumière et obscurité. Ainsi, le blanc intralinéaire en interaction avec une virgule placée dans un lieu syntaxique où elle est parfaitement accessoire, emphatise cet affrontement par lequel « la lumière, vire au noir ». Le décrochage est investi d'une fonction iconique, manifestant « la lumière rampante ». En outre, il accentue visuellement le verbe placé en attaque de vers, qui se détache au point d'établir une relation verticale. La construction ajourée par les blancs rend compte visuellement de ce « monde effondré comme un échafaudage » par le deuil.

Dans les deux derniers exemples cités le sémantisme visuel crée également des effets de rythme. La disposition des verbes en attaque de vers et alignés à gauche, fortement isolés parce que blanchis sur plusieurs faces, crée un effet de tabularité visuelle, proposant une lecture verticale. Le rythme, créé par la répétition et les espacements, est également perceptible visuellement.

En examinant la fonction iconique du blanc en relation avec le sémantisme visuel qu'il instaure, nous avons montré que la disposition graphique est toujours chargée d'une dimension

signifiante, symbolique. Nous avons effleuré l'agonistique de l'écriture qui se joue dans le rapport entre le blanc et le noir des signes alphabétiques. Ce rapport du noir au blanc serait à envisager au prisme de la double négation, amenant le poète à penser un blanc pur.

3.3.4. *Noir sur blanc, blanc sur noir : vers un blanc pur ?*

L'œuvre de Roubaud est traversée par un tropisme visuel dont témoigne l'attention qu'il porte à la disposition spatiale du poème¹. Le blanc visuel, associé à d'autres couleurs apparaît comme une matière dotée d'une épaisseur. Au fil des recueils cependant, le lexique chromatique se resserre autour du noir et du blanc². Pour le poète, citant Mallarmé, « la poésie compose avec du blanc et du noir ; l'homme poursuit noir sur blanc³ ». Cette citation, empruntée aux notes « Quant au Livre⁴ », traduit une dialectique du noir de « l'encrier, cristal comme une conscience avec sa goutte », tandis que « la blancheur du papier est chez Mallarmé un symbole du silence, du vide, qui suggère pour lui une horreur métaphysique⁵ ».

Dès ϵ , le rapport au blanc met en jeu la relation du sujet au monde autant que l'inscription du poème face à la tentation du néant :

Le sentier amour n'a pas été poursuivi le temps collectif n'est qu'un savoir et je sais
la forme lourde qui m'enserme mais sur le blanc qui se présente je n'écris pas je
trouve peu je prends peu dans le blanc des villes je me trappé⁶.

Le « sentier amour » renvoie à la possibilité d'un retour à une lyrique amoureuse traditionnelle. On peut y lire une allusion à Aragon qui après 1940 revient à des formes traditionnelles et à l'expression du sentiment amoureux et dont Roubaud a cherché à s'affranchir au moment où il choisit le sonnet. Le sujet y pose au contraire un vertige de l'écriture, lié à une contrainte vitale (le deuil ?) et un désir du retrait du monde. Le blanc engage « le rapport ontologique du sujet au monde et à l'être par l'écriture⁷ ». La relation entre blanc et noir est donc un enjeu éthique autant que poétique, voire métaphysique⁸.

Dès ce premier recueil, le blanc rend compte d'un « espace habité, plein, qui a une

¹ Voir le chapitre « Icono-graphie » dans V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 79-108.

² Voir en annexe « Mots les plus employés dans les recueils », dans *Ibid.* p. 403-404. *Ibid.*, p. 403-404.

³ P. MOURIER-CASILE et D. MONCOND'HUY, « Entretien avec Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 163-180.

⁴ S. MALLARME, « Quant au livre », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 254.

⁵ M. KESTING, « L'horreur du vide », *Romantisme*, n° 4, 1972, vol. 2, p. 35.

⁶ J. ROUBAUD, ϵ , op. cit., p. 12.

⁷ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 45.

⁸ « Dans le blanc, il y a toujours de la métaphysique ou un appel à la métaphysique, comme le montre l'expérience de Mallarmé », *Ibid.*

couleur, et une consistance¹ », perçu ici de manière synesthésique :

prête au cuivre à la bourrache au lait d'ombres
dans les haltes du vert haletant, vers l'eau
où midi lâche les chiens d'or

carré blanc ○

un carré blanc

un carré blanc

un carré blanc

blancs

[GO 29]

dans le blanc à l'odeur de ruche dans le blanc bas
blanc secourez-moi videz ces villes ces bateaux
ces chiens de velours bavant de gueules rouges jaunes
la flamme épiçant mes solitudes de horla
du blanc riant! donnez moi sa douceur de linteau
donnez moi ses mains duvetées creusées pour l'aumône

j'entends le blanc les haleines blanches se rassemblent
il va souffler sur les frontons brunis sur les prés vieux
entrées du blanc havanes du blanc vivrai je mieux

85

Figure 44 : ϵ , p. 85.

Il renvoie autant à la surface du support (le « carré blanc » ici mis en abyme dans l'espace de la page qui en dessine les contours) qu'à une matière dotée de sa propre opacité². Le poète en vient à penser l'existence d'un « blanc pur », devenant « blanc sombre » :

¹ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 76.

² A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, op. cit., p. 9.

Couleurs portées, comme des ombres. Fond blanc opaque, et sous les couleurs transparentes prenant leur visage. Quelque chose de blanc sous la couleur blanche, paraît-il blanc? neige dans un bol blanc : blanc pur, c'est-à-dire bleu. Mais c'est la neige qui apparaissait bleue, par les fentes du toit, pas le bol; d'où sauta la lumière. Neige gonflée d'eau pure, transparente, dans le bol de la main, par la lucarne ovale; vue.

Blanc sombre. Dis-le : blanc sombre. Qu'est-ce que tu vois? du rouge sombre, mais blanc? de la braise, mais neige? draps dans la nuit, mais linceuls? quelque chose, alors, noir? le silence épais fait-il le bruit? l'entre l'eau et l'or? surface de la neige à l'air? du papier au ciel? volume d'air, particules laineuses? filaments d'obscurité? gris? Qu'est-ce que tu vois? sorties de l'éblouissement?

Pense à ta tribu à deux couleurs : la couleur 'x' ; l'autre couleur, 'y' ; tout blanc est 'x' ; rouge, bleu, vert, jaune sont n'importe quoi. Blanc sombre, alors? : d'un 'x' sombre? d'un 'y' clair? ou bien sans couleur, comme la lumière, comme les nombres; apatride? ou tantôt lumineux, tantôt sombre? couleur 'portmanteau' ? où ça empiète, où 'x' et 'y' se chevauchent? blanc sombre? et de l'autre côté de cette frontière-là, blanc pur?

Dis blanc; dis couleur; dis couleur non-couleur; dis noir; dis : soleil noir. Tu le vois : ange; la face de lumière, contre l'infiniment étroite séparation; ce soleil clair, celui-là sombre; pas noir, blanc sombre; compare-les. Compare les couleurs portées, la privation, le recul, dis : blanc; dis : soleil blanc; blanc gravé sur blanc, gravé sur l'œil; impossible.

Figure 45 : *La Pluralité des mondes de Lewis*, pp. 90-92.

Celui-ci est à la fois luminosité, transparence et opacité. Le syntagme nominal oxymorique « blanc sombre » amène à penser ce blanc pur, opaque, comme le produit d'une double négation :

Ce blanc c'est le blanc lui-même et c'est au fond le résultat d'une double négation, dans la mesure où le noir s'oppose au blanc, et ce blanc-là, c'est ce qui s'oppose au noir, mais ce n'est pas le noir dont on était parti¹.

Le poème 10 de *Trente et un au cube* – inspiré de « *Spelt from Sibyl's Leaves* » d'Hopkins² – rend compte de cette double dialectique de l'ombre et du clair, de l'obscur à la lumière. Il répond à une conception mystique chez Hopkins, éthique et poétique chez Roubaud.

¹ *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud, op. cit.*

² G. M. HOPKINS, *Poems and Prose, op. cit.*, p. 57.

Maintenant les couleurs se rangent en deux troupes selon deux plis
 blanc noir toutes distinctions assourdies [...] le fil qui s'enroule est blanc
 est noir est contraire est autre et l'un de l'autre parle (blanc / noir) [...] et
 maintenant la double orientation de l'air / aspire les couleurs-formes
 couleurs d'objet suce la substance du divers la variété
 d'écheveau [...] et cette lumière maintenant est noire blanche est noire en
 foule et se démembrer [...] voûte et volume¹.

Les métaphores textiles évoquent l'entrelacement des contraires – motif du *trobar* cher à Roubaud² – qui est le propre de la double négation. La « lutte variable des couleurs » mime cette intrication de polarités contraires – de la parole à son néant – qui fait la composante rythmique de l'écriture. Le poème rend compte de la manière dont la forme « le mouvement aussi du noir du blanc » disparaît, « maintenant j'achève la nuit ainsi je mène le soir à son aboutissement ainsi je termine ce crépuscule ». Les syntagmes nominaux oxymoriques révèlent ainsi une parole ourlée du silence dont elle émerge comme double négation. Ils témoignent d'une agonistique de l'écriture et de son envers – la tentation du néant – présente dès ϵ à travers la référence au jeu de go et dont procède l'œuvre entière³.

Un des artistes contemporains qui a le plus fasciné Roubaud est Roman Opalka⁴. La démarche de *Détails* repose sur une série de protocoles⁵ – programme pictural devenant programme d'existence. À partir de 1965, année du 1, il peint en blanc sur fond noir chaque nombre. La progression du gris foncé noir représente une trace du passage du temps. En 1972, parvenu au million, il ajoute au fond gris foncé 1% de blanc de zinc à chaque nouvelle toile, rendant peu à peu invisibles les nombres blancs...sur blanc ! Roubaud décrit son travail en ces termes :

Il introduit à chaque fois, à chaque toile nouvelle un peu de blanc. Il peint en blanc sur fond noir, et il introduit du blanc dans le noir, ce qui fait que ça tend vers du blanc sur blanc. [...] Et à mesure qu'il se rapproche à la fois de la fin de sa vie, ou de la fin de la possibilité même de tenir le pinceau, qu'il avance dans la suite des nombres, ça tend vers du blanc sur blanc. C'est une entreprise à la fois insensée et superbe. Tout à fait fascinante⁶.

C'est en effet après 2008 qu'Opalka a peint en « blanc sur fond blanc ». Selon les termes de l'artiste, ce programme de vie se « traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition ». Le blanc rendrait

¹ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, op. cit., p. 45.

² Voir notamment J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 324-329.

³ Voir *infra*, chapitre 8.

⁴ B. NOËL, J. ROUBAUD, et C. SAVINEL, *Roman Opalka*, Paris, Éd. Dis voir, 1996. Bernard Noël lui a également dédié *Le roman d'un être*, Paris, POL, 2012.

⁵ C. DESPRATS PEQUIGNOT, « Opalka : image du temps – visages du vieillissement », *Insistance*, n° 1, 2015, vol. 9, p. 141-149, En ligne : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-1-page-141.htm>.

⁶ P. MOURIER-CASILE et D. MONCOND'HUY, « Entretien avec Jacques Roubaud », op. cit.

compte d'une temporalité qui tend vers l'amuïssement, la disparition. Cette progression, potentiellement infinie, ne devait être interrompue que par la mort de l'artiste en 2011, où l'ensemble comptait 233 *Détails* soit 5 607 249 nombres. Selon Véronique Montémont, « le travail d'Opalka est en effet aussi proche qu'on peut l'être d'une représentation isochrone du temps : il peint la succession, l'écoulement, son irréversibilité et, en peignant, il s'inscrit lui-même dans la succession et l'irréversibilité dont sa vie d'artiste, absorbée par cette tentative, devient l'illustration¹ ». Ce protocole est assez proche d'une pensée de la poésie comme une définition du temps, en ce que, comme Opalka, il « inscrit son existence dans la temporalité² » propre à l'œuvre qu'il construit³.

Nous avons exploré deux fonctions du blanc liées à ses propriétés visuelles : celle de marqueur générique et celle iconique, conduisant à un sémantisme visuel – en relation avec le noir des signes dont un blanc pur adviendrait comme une double négation. Il s'agit à présent d'envisager les effets rythmiques du blanc et leur manifestation graphique en examinant la dimension spatio-temporelle de l'espace et les effets de lecture qu'il suppose.

3.4. ESPACEMENT ET RYTHME GRAPHIQUE : SUSPENDRE LE TEMPS, AGENCER L'ESPACE

« Le “blanc” : plutôt du temps que de l'espace⁴ »

Comme intervalle, le blanc constitue un opérateur rythmique : « en s'intercalant entre les mots, en délimitant et soulignant les éléments sonores, ils imposent un rythme au poème qui lui confère une qualité musicale⁵ ». Il nous faut donc examiner le rapport entre espacement et rythme dans l'espace graphique. La dimension du blanc, dotée d'une extension idiosyncrasique, aura des conséquences sur la spatialité et la temporalité du poème : si l'espace interlexical est fixe, le blanc topographique façonne l'espace graphique autant que la durée propre à la lecture du poème.

¹ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 101.

² *Ibid.*

³ Pour la poésie, quel sens le blanc sur blanc aurait-il ? Il y aurait sans doute l'idée d'une « marche au silence », transposée visuellement par un blanc qui gagne du terrain. C'est aussi la marque d'une fascination pour l'accompagnement du temps qui passe par une entreprise paradoxale passant par la destruction.

⁴ C. ROYET-JOURNOUD, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty, 2007, p. 10.

⁵ A. LA MOTTE (DE), *Au-delà du mot une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, op. cit., p. 57.

3.4.1. Blanc et rythme graphique

« Le rythme d'une forme, c'est l'articulation de son temps – et de son espace – impliqués¹ »

Le blanc n'est pas considéré par Roubaud comme un vide, mais bien plus comme une matière visuelle, phonique et mouvante. Les effets de lecture manifesteraient l'existence mouvante du poème – dans son existence écrite, dans la voix par le jeu du silence et dans la mémoire du lecteur-auditeur. Le blanc est susceptible de « créer des effets de rythme visuel² », interprétables « analogiquement comme des variations de vitesse, de densité ou d'intensité³ ». Il y aurait aux dires de Christin, « un rythme d'espacement » indissociable du tracé des lettres : « un tel rythme ne vient pas à une écriture par son graphisme, mais par ce qui l'environne et la détermine comme texte : il naît du blanc du papier⁴ ». Par l'alternance entre temps fort et temps faible comme lieu de relance, la notion de rythme peut comporter des implications graphiques. Selon Julien Rault et Stéphane Bikialo, « le blanc aurait ouvert la voie à l'étude d'une rythmique visuelle de la ponctuation⁵ ».

Si la question du rythme déborde largement notre propos, nous souhaitons dans une perspective plus restreinte prêter attention aux « traces graphiques qui signalent un rythme possible, qu'une réalisation oralisée prendrait ou non en charge. Autrement dit, *rythme virtuel*, potentialité rythmique suggérée par le signal de la ponctuation⁶ ».

Théorie du rythme abstrait et critique du rythme

La définition du rythme est complexe : si Pierre Sauvanet dit en avoir réuni cent définitions⁷, Pierre Lusson affirmait en avoir collecté quatre cents⁸. Il s'agit d'un concept polymorphe, « passant souvent par un discours analogique dès qu'il s'agit de lui attribuer un contenu sémantique⁹ ». Pierre Lusson et Jacques Roubaud sont à l'origine d'une Théorie du Rythme Abstrait, définie comme « la théorie de la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets, considérés sous le seul aspect du même et du différent¹⁰ ». Celle-ci

¹ H. MALDINEY, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Collection Amers », 1973, p. 160.

² I. SZILAGYI, « Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne », *op. cit.*, p. 182.

³ M. MURAT, *Le Vers libre*, *op. cit.*, p. 181.

⁴ A.-M. CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, *op. cit.*, p. 45.

⁵ S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 184.

⁶ J. PEYTARD, « Les variantes de ponctuation dans le chant premier des *Chants de Maldoror* », *La Genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1982, p. 20.

⁷ P. SAUVANET, *Le Rythme et la Raison I*, Paris, Kimé, 2000, p. 230-245 ; Cité par S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 177.

⁸ P. MOURIER-CASILE et D. MONCOND'HUY, « Entretien avec Pierre Lusson », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 181-208.

⁹ S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 177.

¹⁰ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 69.

s'articule en T. R. A. m (théorie du rythme abstrait métaphysique), T. R. A. M (théorie du rythme abstrait mathématique) et T. R. A. C (théorie du rythme abstrait concrétisé)¹. Le retour du même s'articule au « pôle métrique »² : « un événement par exemple, sera ainsi l'isolement (discrétisation) d'un même et supposera par conséquent un différent, identifiables tous deux »³. Cependant, comme le note Véronique Montémont, « l'aspect novateur de la théorie réside dans le fait qu'elle ne se satisfait pas de la récurrence pour bâtir le rythme, trop souvent décrit comme une alternance mécanique d'éléments d'égale durée⁴ ». Elle s'appuie « sur des bases combinatoires et abstraites⁵ » pour tenter de dégager des modèles rythmiques et « trouver toutes les séquences obtensibles à partir d'un générateur donné⁶ ». Pour ce faire, Roubaud crée un *nombre entier rythmique* offrant une description du vers par une série de 0 et de 1 (ou a et b). Il délimite des groupements rythmiques désignés sous les termes de « iambique » et « anapestique », renvoyant à la versification antique. S'il a souhaité en faire un « programme aussi, projet d'écriture, de composition⁷ », Véronique Montémont a souligné que la T.R.A.M n'a « pas connu de grands développements critiques mis à part ceux qu'ont opérés ses auteurs⁸ ». Les critiques qui se sont aventurés à vérifier l'applicabilité de la théorie à la poésie de Roubaud ont conclu que « ses vers ne répondent pas aux critères dégagés dans la théorie du rythme⁹ ».

Nous faisons donc délibérément un pas de côté par rapport à cette théorie pour envisager les implications visuelles du rythme. Dans sa *Critique du rythme*, Meschonnic a recensé à son tour les nombreuses définitions apportées par les dictionnaires et encyclopédies linguistiques. Il récuse la superposition du rythme et du mètre, la dernière notion étant à mettre à distance : « la définition du rythme ne peut plus être uniquement phonétique – encore moins métrique. Elle est du discours. Le rythme n'est pas uniquement l'accentuel¹⁰ ». L'approche accentuelle serait donc insuffisante en ce qu'elle est uniquement fondée sur un retour régulier. Il propose alors une conception globale, holistique du rythme, fondée sur quatre pôles fondamentaux¹¹ :

¹ *Ibid.* p. 69-70.

² *Ibid.* p. 71.

³ *Ibid.*

⁴ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 126.

⁵ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 75.

⁶ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 123.

⁷ J. ROUBAUD, « Métrico-rythmico-linguistico-algèbre syntaxe », *Cahiers de Poétique Comparée*, 1977, III, fasc. 1, p. 85.

⁸ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 126.

⁹ *Ibid.* p. 130. Voir aussi S. BAQUEY, *Possibles de la poésie*. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 358 sq.

¹⁰ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 217.

¹¹ Ils sont énumérés dans S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 180.

« la configuration et disposition¹ » ; la notion de mouvement ; le sens ; la notion de sujet révélée par « l'organisation du mouvement de la parole² ». Nous n'ignorons pas la longue querelle qui a opposé Roubaud et Meschonnic, allant jusqu'à l'attaque *ad hominem*³. Cependant, c'est à partir des hypothèses de ce dernier que nous pouvons formuler l'idée d'un rythme graphique manifesté par le blanc.

Vers une prise en compte du rythme visuel

Dans la *Critique du rythme* et le *Traité du rythme*, Meschonnic porte une attention croissante à la dimension visuelle, parlant tour à tour d'« espaces du rythme » puis de « rythme visuel »⁴ et « rythme graphique » – marquant « une évolution vers le graphique⁵ » de la pensée du rythme. Cette évolution s'appuie sur la prise en compte de la ligne comme « unité rythmique » et du retour à la ligne comme « principe graphique distinct du vers métrique⁶ ». Michel Favriaud a avancé la notion d'« accentuation visuelle », proposant que « la configuration par la ponctuation des niveaux d'énonciation, à l'aide de marques hiérarchisées » pourrait « participer au rythme auditif et visuel, visuel surtout, du texte⁷ ». En 2004, il prolongeait cette hypothèse en proposant l'idée que le blanc, en tant que facteur essentiel de cette accentuation visuelle, participerait d'un rythme visuel qui serait fonction de sa dimension et de la « situation du segment dans la page⁸ ».

Pour penser le rapport entre rythme, ponctuation et inscription de l'espace graphique, Julien Rault et Stéphane Bikialo ont interrogé le retard pris par les linguistes et les critiques pour désigner cette « part visuelle du dire » dans son rapport avec le rythme. Les deux critiques ont souligné que « si le rythme visuel est progressivement envisagé, il reste longtemps tributaire

¹ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 70.

² G. DESSONS et H. MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, op. cit., p. 26.

³ Véronique Montémont retrace les étapes de la polémique qui a opposé les deux hommes. Lussion parlait avec provocation de la « nécessité d'évacuer le sujet et l'histoire », en référence à Meschonnic. Ce dernier condamnait la T.R.A en la taxant de « définition d'avant-garde du rythme [qui] vaut celle du Petit Larousse » (H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 201.) Il accusait Roubaud de donner « le même statut, la même pérennité, à la poésie, à laquelle il s'est déjà identifié, qu'à la langue, présumée conçue algébriquement », dénonçant le formalisme du poète comme une preuve de narcissisme. Plus récemment, Meschonnic s'est attaqué violemment à Roubaud pour railler « l'arithmartrite de la poésie », affublée du terme de « calculisme » (H. MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2001, p. 119.) Roubaud a répondu à son tour sur un ton corrosif pour dénoncer « cette longue démolition aigre de la poésie contemporaine » visant à « promouvoir l'œuvre mièvre et minuscule d'Henri Meschonnic » (J. ROUBAUD, « Henri Meschonnic s'auto-célèbre », *Po&sie*, n° 99, 2002, p. 100.)

⁴ G. DESSONS et H. MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, op. cit., p. 194.

⁵ S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », op. cit., p. 183.

⁶ G. DESSONS et H. MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, op. cit., p. 106.

⁷ M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, op. cit., p. 503.

⁸ M. FAVRIAUD, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », op. cit., p. 21.

d'une conception fondée sur l'accentuation, qui maintient toujours les deux pôles, auditif et visuel¹ ». La dimension graphique est souvent reliée à l'accentuation, en témoigne l'hypothèse de Favriaud. Le blanc, dans sa nature rythmique, permettrait d'ouvrir la voie à une « rythmique visuelle de la ponctuation² ».

Quant à Roubaud, Véronique Montémont voyait dans le rythme de sa poésie « une pulsation vitale, manière de dire par l'agencement du dire, et relais d'une immédiateté », suggérant l'idée d'une matérialisation graphique du rythme. Dans « Le silence de la mathématique au fond de la langue », Roubaud souligne que la première manifestation de l'existence du mètre est le *discret*, « l'isolement d'événements élémentaires en séquences dans le continu de la langue : parole, signes écrits sur la page³ ». Son deuxième mode d'existence est le *deux*, l'opposition de deux événements 0-1 blanc noir (*white black right wrong : Hopkins*). Ces deux remarques nous mettent sur la voie d'une incarnation graphique du rythme par la dialectique entre noir et blanc.

On en trouve un exemple dans le poème « Battement⁴ » dans *Quelque chose noir*. Le rythme graphique est marqué par le jeu sur la dimension des blancs et les points médians. Le mouvement créé par les alinéas et les décrochages met en abyme le battement des vagues. Cet effet de rythme visuel permis par les blancs invite dès lors à s'interroger de nouveau sur les effets de lecture potentiellement portés par le dispositif visuel.

3.4.2. *Espacement et effet de lecture*

À travers la notion de rythme graphique, nous avons pu mettre en évidence la dimension spatio-temporelle du rythme. S'appuyant sur les conclusions de l'article précédemment cité sur « Ponctuation, rythme et espace graphique », Julien Rault a interrogé dans le même volume les effets de lecture induits par le recours aux points de suspension ou à la suite de points dans un texte, en termes de rythme graphique⁵. Il recourt aux notions d'« espacement » (organisation

¹ S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 182-183.

² *Ibid.* p. 184. L'idée forte proposée dans cet article est d'étendre l'étude d'une rythmique visuelle à la ponctuation noire, ce qui déborde le cadre de notre propos ici. Dans ses études sur la parenthèse, Sabine Pétilion a souligné la dimension spatio-temporelle du rythme, pour montrer que « cette altération graphique de la surface linéaire engendre évidemment au rythme de la lecture elle-même », S. PETILLON, « Les parenthèses comme "forme" graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 16, 2003, En ligne : <http://journals.openedition.org/semen/2669>.

³ J. ROUBAUD, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *op. cit.*, p. 118.

⁴ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 23.

⁵ J. RAULT, « "Espacements" et "effets" de lecture : la suite de points », S. PETILLON, F. RINCK et A. GAUTIER (dir.), *La Ponctuation à l'aube du XXI^e siècle. Perspective historiques et usages contemporains*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 139-148.

spatiale du mouvement) et d'« intervallement » (organisation temporelle du mouvement, qui induit des effets de « vitesse », de « cadence », de « repos¹ »).

Celles-ci peuvent nous aider à penser l'articulation entre espace et temps induite par le blanc, son étendue et sa dimension. L'espacement apparaît comme une notion tant graphique que rythmique et temporelle. La notion, héritée de Mallarmé, est également évoquée par Derrida afin d'appréhender à partir du « blanc », de « l'intervalle » : « l'articulation de l'espace et du temps, le devenir-espace du temps et le devenir-temps de l'espace² ».

À l'instar de la suite de points, la dimension du blanc aurait des conséquences sur la perception de la temporalité interne à la lecture. Elle induit un espacement de la lecture signifiant.

<i>ama no gawa</i>	<i>yasu no kawara no</i>	
	<i>shiji marite</i>	
<i>kokoro kiyoeba</i>	<i>toki mo mataramu</i>	
la rivière	en basses eaux	devenait calme
leur cœur	agité	
	n'en pouvait plus d'attendre	

Figure 46 : *Mono no Aware*, p. 103.

Dans ce poème, le blanc intralinéaire connaît des dimensions variables. Celui qui intervient entre « leur cœur » et « agité » iconise la séparation des amants et rend compte graphiquement du trouble évoqué. Par son étendue, il offre une lecture potentielle en pont (« leur cœur / en basses eaux / agité / devenait calme »). En outre, il inviterait à une suspension des syntagmes par la voix, conférant une certaine lenteur à la lecture.

Isabelle Serça proposait de voir dans la prose « comment la ponctuation qui inscrit le temps dans l'espace de la page, est la trace du processus temporel qu'est l'écriture³ ». Si nous avons souligné les limites d'une définition strictement ponctuationnelle du blanc⁴, il n'en

¹ S. BIKIALO et J. RAULT, « Ponctuation, rythme et espace graphique », *op. cit.*, p. 194.

² J. DERRIDA, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 99 ; J. RAULT, *Poétique du point de suspension. Valeur et interprétations*, Thèse de doctorat sous la direction de Catherine Rannoux et Stéphane Bikialo, Université de Poitiers, Poitiers, 2014, p. 248.

³ I. SERÇA, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

⁴ Laurent Jenny revient sur ce parti pris dans sa recension de l'ouvrage d'Isabelle Serça, qui présente le blanc comme un signe de ponctuation majeur. Il souligne de manière décisive que « toutes les formes du blanc » ne sauraient être rangées « dans l'ordre de la ponctuation ». Les blancs d'*Alcools* instaurent une construction ambiguë de la phrase, « au profit de deux autres ensembles : le mot et le vers ». Ils ont alors la fonction de délimitations de l'unité du vers et de la strophe, conférant au vers un statut visuel rendu nécessaire à l'âge du vers libre. S'ils sont encore diacritiques chez Apollinaire, les blancs de Mallarmé « sont irréductibles aux signes discrets que constituent les marques de ponctuation » en ce qu'on ne saurait en changer la dimension et l'équilibre des proportions sans dénaturer le poème. Ils sont dès lors « susceptibles de valeurs plastiques et iconiques ». Il faudrait donc bien distinguer la ponctuation, les jeux typographiques et ceux de mise en espace. L. JENNY, « Mises au point », *Critique*, n° 10, 2012, vol. 785, p. 827-828.

demeure pas moins que ce dernier « s'inscrit à la fois sur l'*espace* de la page et dans le *temps* de la durée de la lecture¹ ». Le vers, délimité et réagencé (de l'intérieur), par le blanc crée cette « forme dans le temps » qu'est le rythme, notion à la fois spatiale et temporelle. Chez Roubaud, cette pratique s'articule à une conception du texte vivant, mouvant. La ponctuation et la typographie seraient le signe d'un éphémère, la trace d'un possible (notamment dans la voix), et l'espacement la trace d'un état possible du poème.

Une partition rythmique intitulée « les toits² » articule l'espacement et la temporalité du poème :

LES TOITS

les toits et la composition des blancs ou sous les nuage
s et les toits et la disposition des blancs ou s
ous les nuages ou les toits et la composition de plan
s ou sous les nuages et les toits et la disposit
ion des plans ou sous les nuages et passent
les toits et la disparition dans le blanc ou sous les nu
ages et toits et la disparition dans ce blanc ou
sous les nuages ou toits et la composition dans le bl
anc ou sous les nuages et les toits et la composi
tion dans ce blanc ou sous les nuages ou passent
toits ou disparition dans le temps et sous les nuage
s ou les toits ou la disposition dans le temps e
t sous les nuages et toits ou la composition dans
le temps et sous les nuages ou toits ou disposi
tion dans le temps et sous les nuages ou passent
toits ou disposition dans le temps et sous les nuage
s ou les toits ou cette disposition dans le temps
et sous les nuages et toits ou la composition dans
le temps et sous les nuages ou toits ou disparit
ion dans le temps et sous les nuages dépassent

Cette mise en relation s'effectue par un jeu paronomastique autour d'une séquence formée par un groupe nominal expansé : « la composition des blancs » / « la disposition des

¹ I. SERÇA, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 33.

² ROUBAUD Jacques, « La lampe ; mur ; gris ; ... partitions de 13 compositions rythmiques abstraites », op. cit., p. 66 ; ROUBAUD Jacques, *Octogone*, op. cit., p. 37.

blancs » / « la composition de plans » / « la dispositions des plans » / « la disparition dans le blanc » / « la disparition dans ce blanc » / « la composition dans le blanc » / « la composition dans ce blanc » / « la disparition dans le temps » / « la disposition dans le temps » / « la composition dans le temps » / « la disposition dans le temps ». Le poème évoque métaphoriquement l'espace du poème, en montrant que cette « composition des blancs » forme une « disposition dans le temps ».

La disposition en rectangle et la contrainte exercée par le support conduisent délibérément à une disjonction entre la forme graphique et celle phonique, liée à la linéarité de la chaîne orale. L'image graphique d'un rectangle découpé dans la page est privilégiée par rapport à l'unité du syntagme qui peut se trouver morcelé par le retour à la ligne – exhibant un écart entre la profération et le dispositif textuel, jusqu'à l'imprononçable « bl / anc ». Il s'agit donc pour le poète d'explorer une inscription graphique qui déjoue possiblement la lisibilité¹. Un rythme graphique est produit par l'alternance entre italiques et caractères en romain, entre les conjonctions de coordination « et » et « ou », entre le démonstratif « ce » et l'article défini « le » et par l'interpolation des blancs de dimension variable. La répétition et la variation permettent une expérience spatiale de la temporalité, rejouée par la combinaison du même et le différent. Là où les deux premiers blocs sont terminés par le verbe de mouvement « passent », suivi d'un blanc et d'un retour à la ligne, l'emphase visuelle sur le dernier mot « dépassent » dit un débordement du dispositif en même temps qu'il le verrouille.

Jean-François Puff a souligné un lien entre théorie du rythme et temporalité : celle-ci reposerait sur une « reconfiguration rythmique du temps ». Le « même » et le « différent » inviteraient à prendre en compte la question de l'instant. Pour qu'il y ait des « événements élémentaires discrets », il faudrait penser un « continu temporel » : « la définition de l'instant est une nécessité logique à la constitution de la théorie du rythme : il faut bien distinguer [...] les éléments que l'on va combiner² ». Autrement dit, le « maintenant » (*nun*) d'un poème est à envisager à l'aune du temps continu de la mémoire. C'est en cela que la poésie constituerait

¹ Ce procédé s'apparente à ce que Meschonnic nomme « l'intratypographie », qu'il définit comme « l'ensemble des effets qui tiennent essentiellement au visuel en pratiquant un dualisme et de l'auditif tels qu'ils sont désorientés [...] Ses éléments les plus fréquents sont : la ligne coupant un mot en dehors de sa syllabation, effet non prononçable, qu'il en sorte un sens nouveau ou non, outre l'effet d'interruption ; la majuscule en fin de mot ou au milieu, ou distribuée sans rapport avec un début de phrase ; les parenthèses ouvertes non refermées ou fermées sans être ouvertes ; les parenthèses doubles, multiples, enchâssées, déjà chez Raymond Roussel dans *Nouvelles impressions d'Afrique* ; le mélange des types de caractères (italiques, romain, petites capitales) et des corps ; l'occupation irrégulière ou en figures, de la page », H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 309-310.

² J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 520.

« un point [...] où l'éternité pince l'éphémère pur¹ ». Cette question du rapport entre rythme et temps est abordée dans l'appendice d'une présentation de la T.R.A.M. pour les « Cahiers du collège international de philosophie ». Roubaud y affirme que l'ambition de la théorie est de « modifier aussi la conception du temps ; remplacer l'idée d'un continu orienté [...] par quelque chose qui serait un “concept rythmique du temps”² ». Il fait alors référence à la déduction fictive qu'il a effectuée pour répondre au paradoxe de l'instant exposé par Aristote dans sa *Physique* (4,10) et analysé par Richard Sorabji. Celle-ci permettrait de résoudre « la dualité rythme-mémoire » sous un jour nouveau.

Selon la TRA(M,m), le temps verbal permettant de résoudre ce « puzzle de l'instant » est le futur antérieur :

Selon cette théorie, “maintenant” est un événement élémentaire du temps rythmique, l'instant-présent ; chaque événement-instant-présent a une certaine “épaisseur”, à l'intérieur d'un présent plus “épais” qui est un groupement hiérarchisé (autant qu'on veut) d'événements-maintenant (au moins deux et peut-être au moins trois)³.

Le présent du poème serait doté d'une épaisseur, celle de l'intrication de chaque « maintenant » élémentaire. La théorie du rythme isole « chaque maintenant et le “[déploie]” en une organisation plus fine où tout se recrée (passé immédiat, présent immédiat, futur immédiat)⁴ ». Le recours au futur antérieur aboutit à une « détermination de l'instant⁵ », permettant d'envisager les « événements élémentaires » à partir de l'épaisseur du temps de la mémoire.

Cette remarque nous amène à envisager la suspension, phénomène graphique autant que rythmique qui permet de penser ce paradoxe temporel du poème, suspendu graphiquement dans la page et dans le « maintenant » de son appréhension visuelle dans la lecture de poésie.

3.4.3. Blanc et suspension

Roubaud a contesté l'extension de la notion de bord à l'échelle du poème :

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 365. Rem. 3932.

² J. ROUBAUD, « T.R.A.(M, m), (question d'une poétique formelle, I) », *Papiers du Collège international de philosophie*, n° 6, 1990, p. 24, En ligne : <https://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers06.pdf>.

³ *Ibid.* p. 26.

⁴ *Ibid.*

⁵ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 521.

2346. La notion de bord d'un sonnet de la rem. 2343 est abusive. Il s'agit d'un bord partiel, (une arête) le bord droit blanc (comme on dit « bord de mer »). Les premiers et derniers vers, les sections commençantes sont d'autres bords partiels¹.

3155. Les vers ont des bords, bord droit variable, bord gauche fixe (réglé, plutôt) en général. Mais un poème est sans bords².

Ce repentir suggère que si le blanc délimite le vers, l'on ne pourrait assigner de « limites » à la forme, celle-ci n'étant pas conçue comme une unité close. Le blanc participe dès lors de la suspension temporelle et spatiale du poème. Temporelle parce que si « la poésie est maintenant », alors « le poème n'existe que dans le moment de sa profération ou appréhension³ ». Spatiale, en ce que le poème se donne comme un espace ouvert dont le blanc offre la « trace visible ». Il existe une affinité entre le blanc et les points de suspension : il n'y aurait pas de « commencement absolu, ni de fin définitive⁴ » : le blanc est la « condition de l'écriture, son "avant" », la désignant comme « procès et non comme produit⁵ ». Provisoirement arrêté dans la page où les paroles donnent l'impression de flotter – sans que l'on sache s'il s'agit de la trace d'une méditation passée ou l'amorce d'une remise en jeu à venir – le poème en suspens dit l'éphémère, l'attente d'une reprise par la mémoire.

Mallarmé a mené une réflexion sur le suspens, reprenant à Baudelaire le modèle du lustre, « multiplicité cristalline d'une source de lumière suspendue⁶ » : « Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu aux blancs⁷ ». Il y aurait chez Mallarmé une dialectique du lieu, qui « tend au hiératique » et de l'espace, qui est au contraire la « condition de la mobilité »⁸. Le suspens serait bien plus du côté de l'espacement, comme condition du mouvement du poème. Ainsi, il s'agit de « la qualité d'une forme allégée, aérienne, qui n'a pas rompu avec la gravitation⁹ », à l'image du nuage dont nous avons examiné la portée métapoétique chez Roubaud.

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 221.

² *Ibid.* p. 290.

³ *Ibid.*, p. 22. Rem. 194.

⁴ Il y aurait à nuancer ce propos : certaines formes (le sonnet en premier lieu) sont bien achevées (par le vers 14 en l'occurrence)... Si l'on adopte le point de vue de la circulation mémorielle, le sonnet est un objet en suspension, si on adopte celui du protocole formel, il est tendu vers une chute. Il en va de même pour la sextine. C'est peut-être moins l'inachèvement du poème qu'il faut pointer que sa capacité à être remis en jeu, rejoué. Ce n'est pas tant à l'amorce du poème, lorsqu'il s'agit d'une forme fixe ou semi-fixe, qu'il faut ici songer, du poème dans son ensemble, plutôt qu'à sa chute seule.

⁵ M. FAVRIAUD, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan, op. cit.*, p. 621.

⁶ J.-F. CHEVRIER, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts, 8 avril - juillet 2005], *op. cit.*, p. 17.

⁷ S. MALLARME, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 249.

⁸ J.-F. CHEVRIER, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts, 8 avril - juillet 2005], *op. cit.*, p. 21.

⁹ *Ibid.* p. 20.

La notion de suspension a partie liée avec la mouvance du poème. Chaque variante est « gelé[e] en une page [...] quoique pas entièrement pas complètement immobilisé[e]¹ ». Le segment-phrase de la partition « La Lampe » est repris dans *Échanges de la lumière*, sous la forme de trois répliques prêtées à une des voix nommée « William H » :

Les lampes s'évaporent dans le bas de rectangle gauche de la
fenêtre s'emplissent de lumières d'ailleurs de noir et de blanc
d'une lumière le rectangle de la fenêtre de lumières
de noir et de blanc et la fenêtre s'emplissent des lampes
des lumières *lentement* et d'ailleurs

Les lampes s'évaporent dans le bas de rectangle gauche de la fenêtre
s'emplissent de lumières d'ailleurs de noir et de blanc d'une lumière
le rectangle de la fenêtre de lumières de noir et de blanc
et la fenêtre s'emplissent des lampes *lentement* des
lumières et d'ailleurs.

Les lampes s'évaporent dans le bas de rectangle gauche de la
fenêtre s'emplissent de lumières d'ailleurs de noir et de blanc d'une
lumière le rectangle de la fenêtre de lumières de noir
et de blanc et la fenêtre s'emplissent lentement des lampes
des lumières et d'ailleurs².

Le jeu des blancs est ici multiple. Mis en mouvement dans l'espace de la strophe, ils servent également à espacer des unités typographiques, pour les suspendre graphiquement. Par rapport aux partitions rythmiques, la reprise de ce module textuel consacre l'emprise du blanc. L'aération joue autrement et touche au dispositif iconotextuel. Le blanc délimite davantage des îlots textuels, suspend les micro-énoncés et marque dans la lecture des pauses d'autant plus longues.

Cette suspension spatiale et temporelle du poème – dans la voix ou dans la page – ne doit pas conduire à penser le blanc comme un facteur de figement. L'état imprimé constitue un état en suspension d'un poème. Facteur de mouvement, le blanc manifeste un « rythme mémoriel des variations [qui] empêche l'immobilisation du poème³ ». Au contraire d'un imaginaire du fragment, unité close appartenant à un tout constitué, Roubaud travaille précisément à la suspension temporelle d'un état du poème en tant que module à déplacer, réagencer, et constamment reconfigurer pour le soustraire au figement dans *une seule* forme écrite. La suspension est liée à la potentialité : il s'agit, par la variation, d'éprouver l'ensemble des possibles du poème – dans la voix et par les variantes dans l'espace graphique, touchant à la dimension des blancs. En revisitant par la voix ou l'appréhension visuelle un poème suspendu

¹ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 16-17.

² ROUBAUD Jacques, *Échanges de la lumière*, op. cit., p. 16-17, 22.

³ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 77.

graphiquement dans l'espace de la page, le lecteur le remet en jeu dans sa mémoire. Le poème suspendu dans l'espace et le temps aurait enfin à voir avec le futur antérieur » : à la fois suspendu dans l'instant de sa profération et remémoration, et inscrit dans l'éternité de la mémoire, il « aura été tel instant passé à tel instant futur¹ ». Il est envisagé à partir de l'instant où il sera appréhendé et rejoué dans une mémoire, « le temps indéterminé à venir dans lequel le poème sera lu² ».

CONCLUSION PARTIELLE

L'examen des blancs topographiques dans l'œuvre poétique de Roubaud a permis de mettre en relief plusieurs de leurs propriétés : ils sont à la fois visuels, phoniques et facteurs de mouvement. Ils permettent une lecture tabulaire, verticale ou oblique, selon une multiplicité de parcours de lecture, ouvrant ainsi à une syntaxe plurielle – d'essence visuelle. Ils remplissent des fonctions rythmique, iconique et de qualification générique.

Plus généralement, la mise en espace et le recours au blanc sont relatifs à une conception de la poésie comme « mémoire de la langue [...] par le rythme et le nombre³ » y compris dans sa manifestation graphique. La mise en scène du poème sur la page donne à voir un état provisoire, celui-ci existant avant tout comme la trace d'un possible et celle d'une opération intérieure de méditation. Le blanc participe ainsi de la « mouvance » du poème façonné par le temps de la mémoire. Il invite à une circulation temporelle du poème, les rythmes de lecture induisant une temporalité variable. Il joue alors un rôle de suspension graphique, sonore et temporelle du poème qui est voué à circuler dans la mémoire et être remis en jeu.

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 591.

² J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 522.

³ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 101.

Chapitre 4 : Le livre polychromique

L'examen des blancs a mis en évidence la dimension « icono-graphique¹ » de l'œuvre poétique de Roubaud. Si les livres de poésie ne contiennent que rarement des images reproduites, ils montrent une tension constante « vers l'intégration par le texte d'éléments iconiques² », par la disposition du poème dans la page ou la mention d'un tiers pictural. Véronique Montémont a montré que la prédominance du lexique de la couleur, liée à la lumière³. On trouve plus de cent-cinquante occurrences du substantif « couleur » et l'adjectif « coloré » dans l'œuvre.

Un autre aspect du rapport à la couleur est la création de livres de poésie polychromiques faisant du poème un objet visible autant que lisible. Cette pratique n'est pas récente. En 1975, une collaboration avec l'artiste Vasarely a mené Roubaud à composer des poèmes correspondant à des figures de tissage. Dans *Étoffe*⁴, les poèmes accompagnent des sérigraphies représentant ces figures et comportent de la couleur. Livre d'art, collaboration avec un artiste, le recours à la couleur est partie intégrante d'une hybridation des formes plastiques. Dans *Poème commençant : « l'arbre, le temps »*⁵, une publication faite pour Orange Export Ltd dirigée par Emmanuel Hocquard, on découvre la première occurrence de la couleur dans un livre de poésie de Roubaud. Les mots manuscrits y sont disposés verticalement selon deux colonnes par pages et certains apparaissent en couleur.

On peut identifier dans le corpus polychromique de Roubaud deux périodes : la période de l'écrit manuscrit, suivie par celle de l'écrit d'écran, où la main du poète est remplacée par l'ordinateur. Christophe Reig souligne qu'il s'agit à l'origine d'une question générique : pour Roubaud, « poème tapé, poème raté⁶ ». Cette dichotomie va être cependant relativisée par la systématisation de dispositifs explorés d'abord dans la prose de mémoire, puis étendus à des protocoles poétiques. L'ordinateur change la nature de l'écrit : il donne une expression visuelle aux strates de texte qui marquent différents niveaux de parenthèse. Le système parenthétique

¹ Véronique MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 79 sq.

² *Ibid.*, p. 99.

³ La sixième méditation d'*Échanges de la lumière* est ainsi consacrée à la lumière et l'arc-en-ciel, langue dont, selon les synesthésies rimbaldiennes, « les couleurs sont les voyelles », J. ROUBAUD, *Échanges de la lumière*, Paris, A. M. Métailié, coll. « L'Élémentaire », 1990, p. 79.

⁴ J. ROUBAUD, *Étoffe* [poèmes accompagnant quatre sérigraphies de Vasarely], Genève, G.K., 1975.

⁵ *Poème commençant : « l'arbre, le temps »*, Malakoff, Orange Export Ltd, 1979.

⁶ C. REIG, « L'imagination informatique de Jacques Roubaud », J.-P. GOLDENSTEIN et M. BERNARD (dir.), *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 426.

en couleur a d'abord été éprouvé dans *Tokyo infra-ordinaire*, *haibun* composé autour de la gare de Shijunku – arrondissement de la ville de Tokyo – et *La Grande Kyrielle du sentiment des choses*, qui transpose en poésie une chaîne d'images-mémoire de la branche cinq du 'grand incendie de Londres' (*La Bibliothèque de Warburg*). Ce livre en couleur procède à la « mise en poésie inspirée par la *canso* des troubadours et le *renga hyakuin* médiéval japonais¹ ». Ce système de strates en couleur se retrouve enfin dans l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* qui, nous le verrons, constitue l'expérience la plus aboutie en la matière tout en la mettant en scène de manière ironique.

Acme des expériences de variantes d'inscription dans l'espace graphique, la réalisation des livres en couleurs pose la question de *medium* et de support d'écriture et engage une réflexion à nouveaux frais sur l'articulation entre manuscrit, tapuscrit, « macscrit », « netscrit ». Elle est tributaire d'une énonciation éditoriale collective, assurant la réalisation d'un tel dispositif matériel. De plus, le dispositif en couleurs et en strates est propice à une énonciation multilinéaire : il rend visible les « détours de la langue », mis en scène dans l'espace graphique. Si un tel système de marquage des digressions présente des affinités avec le signe double de la parenthèse, dans quelle mesure peut-on y voir une ponctuation colorée, sous-système au sein d'un plurisystème ponctuationnel ? Enfin, si la parenthèse, signe d'un « ajout par ailleurs », est foncièrement polyphonique, elle met en scène l'entreprise de mémoire que Roubaud rejoue dans l'ensemble de son œuvre. Elle réalise la conjonction entre une mémoire personnelle et la poésie comme mémoire en expérimentant de nouvelles formes de réponse à la crise de vers.

4.1. POESIE ET COULEUR : DU LISIBLE AU VISIBLE

4.1.1. Un texte visible et variant : l'influence médiévale

Les manuscrits médiévaux ont donné une importance prépondérante à la couleur des lignes et à la disposition dans la page pour fixer une image visuelle du texte. Celle-ci est à rapprocher de l'importance que Roubaud accorde à la disposition visuelle du poème dans le livre – dans son rapport à la mouvance du texte médiéval.

Avec l'avènement du *codex*, la page devient « le lieu où le texte, jusque-là perçu comme une simple transcription de la voix, accède à l'ordre du visuel² ». Elle est envisagée comme un

¹ M.-C. CHERQUI, « Queneau dans l'autobus : un passager peu clandestin », *Cahiers Raymond Queneau*, n° 4, 2014, p. 44.

² C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, op. cit., p. 59.

« espace sémiotique discret¹ ». En accordant une importance décisive à l'espace de la page, le *codex* permet une autonomisation de l'écrit. Celui-ci explorerait des ressorts proprement visuels, posant des repères de lecture irréductibles au seul ordre de la parole. Pour Colette Sirat, il aura permis « la lecture sélective et non pas continue, contribuant ainsi à l'élaboration de structures mentales où le texte est dissocié de la parole et de son rythme² ».

Les changements de couleur évoquent la rubrication dans le texte médiéval (du latin *rubrico* : colorer en rouge). Dans le *codex*, les titres étaient mis en évidence par l'emploi d'encre rouge sous forme de rubriques, à savoir un « intertitre ou mention quelconque inscrite à l'encre rouge (ou, plus généralement, à l'encre de couleur)³ ». Encore mineure au XIII^e siècle, elle va se développer au XIV^e pour devenir majoritaire au XV^e, sous la forme de *tituli*. Les titres des rubriques sont distingués du corps textuel pour constituer un réseau paratextuel distinct : « créés au moment de la composition du manuscrit et rédigés le plus souvent à l'encre rouge dans une phase ultérieure à la copie du texte ». N'appartenant pas à l'écrit original, ils « résument ou annoncent les éléments de l'action⁴ ». Part intégrante des outils paratextuels élaborés au sein de l'atelier du copiste, ils jouent un rôle de repérage dans la lecture « et prodiguent des repères dans la masse textuelle, entre sélection et subdivision⁵ ». Le modèle de la rubrique est perceptible dans la prose de mémoire du '*grand incendie de Londres*' qui propose, nous aurons l'occasion d'y revenir, un certain nombre d'outils permettant la circulation et le repérage dans l'espace du volume. Dans *La Dissolution*, les « rubriques » présentent la première phrase ou premier membre de phrase de chaque paragraphe numéroté. Inscrites en gras, elles offrent des repères de lecture et un système de renvoi en fin de volume.

Eléna Llamas Pombo a montré que les rubriques ont permis l'émergence de la lecture silencieuse⁶ : elles en constituent les « guides [...] aussi bien que des repères pour un lecteur

¹ *Ibid.* p. 53.

² C. SIRAT, « Du rouleau au codex », J. GLENISSON (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1988, p. 21.

³ J. GLENISSON (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1988, p. 242.

⁴ I. FABRY-TEHRANCHI, *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate (XIII^e-XV^e siècle)*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2014, p. 260.

⁵ *Ibid.* p. 261.

⁶ C'est encore ce qu'a montré Jeremy Lawrance, qui, à la suite de M. B. Parkes, a mis en relation la rubrication avec la transition d'une culture de diffusion orale à la lecture silencieuse. Pour lui, « la rubrication, comme en général, les *accessus*, *tituli miniati*, *litterae notabiliores*, *indices et glossae* – était devenue à la mode dans la mise en page des manuscrits poétiques à cause des nouvelles habitudes de lecture du public laïc au XV^e siècle », J. N. H. LAWRENCE, « Las rúbricas del "Libro del Buen Amor" », *Ínsula : revista de letras y ciencias humanas*, n° 606, 1997, p. 1-3 ; M. B. PARKES, « The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book », M. GIBSON et J. ALEXANDER (dir.), *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press – Oxford University Press, 1976, p. 115-141. de Buen Amor», *Ínsula*, 606, 1-3.

public¹ ». Les manuscrits des textes les plus anciens comprenaient très peu de ponctuation ; relevant d'une « culture de la diffusion orale », la lecture oralisée permettant seule d'actualiser « les changements de locuteur, les interrogations ou les pauses dépourvus de signes auxiliaires² ». *A contrario*, la page recevant une « signalisation par des moyens graphiques », l'écrit devient « “autonome”, indépendant d'une actualisation orale, plus apte enfin à une lecture silencieuse³ ». Les « instruments graphiques » permettant la « division » et l'« indexation des textes » auraient « favorisé les possibilités de consultation visuelle du contenu des livres⁴ ». Partant, si les rubriques permettaient notamment de marquer des voix narratives, il ne s'agirait pas d'une lecture à haute voix mais bien plus de « la construction visuelle d'une *fiction d'oralité*, fondée sur les ressources du livre⁵ » à laquelle contribueraient tout autant le texte, les images enluminées et l'appareil paratextuel. Nous nous demanderons donc en quoi Roubaud explore quelque chose de proprement visuel en recourant à ces dispositifs, tout en interrogeant l'effet de polyphonie engendré.

Selon Irène Fabry-Tehranchi, « la prégnance de ces formes témoigne d'une conception particulière de la création textuelle puisqu'elles sont un lieu privilégié de réécritures et de variations⁶ ». C'est surtout sur cette conception variante de la création textuelle⁷ que nous souhaitons insister en observant le recours à la couleur dans le livre imprimé. Dans les termes mêmes du médiéviste et oulipien Bernard Cerquiglini :

L'œuvre littéraire, au Moyen Age, est une variable [...] Qu'une main fut première, parfois, sans doute importe moins que cette incessante réécriture d'une œuvre qui appartient à celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme. Cette activité perpétuelle et multiple fait de la littérature médiévale un atelier d'écriture. Le sens y est partout, l'origine nulle part⁸.

Roubaud revendique ce modèle du texte variant dans l'adoption du système de décrochages en couleurs :

¹ E. L. POMBO, « Ponctuer, éditer, lire. État des études sur la ponctuation dans le livre manuscrit », *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, n° 2, 2008, p. 154.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ I. FABRY-TEHRANCHI, *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate (XIII^e-XV^e siècle)*, *op. cit.*, p. 260.

⁷ Dans la « nouvelle philologie » que Bernard Cerquiglini appelle de ses vœux, la prise en compte de la matérialité du *codex* va de pair avec l'appréhension de la variance textuelle comme porteuse d'un « surplus de sens ». Elle implique d'observer l'œuvre médiévale selon un modèle réticulaire voire rhizomatique, qui n'est pas sans lien avec les modèles hypertextuels permis par l'informatique. B. CERQUIGLINI, « Une nouvelle philologie ? », *Colloque « Philologie à l'ère de l'Internet »*. Université Eötvös Loránd de Budapest de Budapest, du 7 au 10 juin 2000, 2000, En ligne : <http://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm> consulté le 9 avril 2022.

⁸ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, *op. cit.*, p. 57.

À mesure que j'avance et qu'il se présente de nouveaux cas de ce genre, me conduisant à choisir une manière de manifester chaque fois visuellement une nouvelle distinction que j'estime nécessaire, des versions variantes de ceci, partition écrite de ce qui est, en pensée, un texte unique, et dont les effets de lecture sont sans doute [...] divergents¹.

Le recours aux strates textuelles marquées par différentes couleurs serait une manière d'introduire et de donner à voir des « versions variantes » d'un texte² sans cesse en mouvance.

S'il affirme que sa volonté de « déranger l'imprimé » répond à son « attirance pour la littérature manuscrite médiévale³ », le recours à la couleur rouge dans *La Dissolution* ne permet pas de marquer des rubriques ou titres mais d'ouvrir une digression. Selon le modèle de la mouvance (Zumthor), de la variance (Cerquiglini) décrits précédemment dans leurs affinités avec l'œuvre roubaldienne, tout ce qui n'est pas linéaire et inscrit dans la police de base en noir peut être interprété comme une variante, impliquant une hiérarchisation discursive.

Dans son étude sur la parenthèse et le tiret double, Sabine Pétilion-Boucheron rapproche le phénomène de décrochement de la problématique de la variante et de l'inachèvement en génétique textuelle. L'espace graphique manifesterait un « enchevêtrement de phases d'écriture proprement dites et de relectures⁴ ». L'espace du décroché devient le lieu de la rature, de la construction et de l'ajustement du sens, où le scripteur affronte « des frayages, des déplacements, des détours, des impasses, des accidents, des déviations, des chemins de traverse⁵ ». La couleur et les décrochages verticaux, à l'instar de la parenthèse, ouvriraient l'espace d'« additions en marge », sur le modèle de gloses marginales des manuscrits médiévaux. Elles permettraient des « empilements paradigmatiques de “variantes”⁶ » représentant dans la phrase (ou le vers en ce qui concerne notre étude) ce que montre le manuscrit avec ces biffures, ses ajouts. La parenthèse permettrait la superposition et la coexistence dans l'espace graphique de plusieurs plans énonciatifs : Roubaud cherche à maintenir la co-présence dans l'unité visuelle de la page des différentes strates qui constituent

¹ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, op. cit., p. 78.

² Nous aurons l'occasion d'y revenir, le recours à l'objet-livre comme support textuel tend à figer considérablement cette mouvance incessante en lui imposant un achèvement, fût-il provisoire. C'est encore ce que souligne Bernard Cerquiglini lorsqu'il affirme que « s'il convient d'associer au texte un espace d'éléments scripturaires (avant-projets, brouillons, retouches, etc.), cet espace s'oriente et se suture en un point : la version achevée, bonne à tirer, authentifiée et autorisée », B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, op. cit., p. 57-58.

³ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, op. cit., p. 51.

⁴ A. GRESILLON, J.-L. LEBRAVE, et C. VIOLLET, « “On achève bien les...textes”. Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, n° 34-35, 1986, p. 52.

⁵ A. GRESILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 10.

⁶ A. GRESILLON, J.-L. LEBRAVE, et C. VIOLLET, « “On achève bien les...textes”. Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », op. cit., p. 57.

un énoncé écrit multiple, feuilleté. Ils marqueraient un espace d'auto-correction aménagé par les variantes dans l'espace graphique, ce qu'en génétique textuelle, Almuth Grésillon appelle des « alternatives non-résolues », soit « les excès de mots en plus dont la linéarité exclut la co-présence¹ ».

Nous l'avons montré dans le premier chapitre, la mouvance – telle qu'elle a été définie par Zumthor – affecte tant le poème dans son devenir temporel et mémoriel que l'œuvre conçue comme un espace de circulation et de remise en jeu des modules textuels. Cet espace présente des affinités avec le modèle hypertextuel. Après avoir recensé dans le second chapitre les modèles présidant aux variantes du poème dans l'espace graphique et le rôle du blanc dans la disposition du poème, nous montrerons les livres de poésie publiés en couleur cumulent les différents traits énumérés et constituent la maximisation cette variance graphique, pour rendre compte d'une conception du texte variant, proliférant. Celui-ci donne à voir un processus d'écriture en variation impliquant une complexification de la linéarité, une stratification du discours selon une logique multidimensionnelle. La couleur transpose des ressources visuelles inspirées des manuscrits médiévaux (rubrication ou manuscrits glosés) et des données mnémotechniques héritées de la poésie orale.

4.1.2. Couleurs et variations typographiques : les plagiaires par anticipation

À l'intérêt pour le manuscrit médiéval s'ajoutent un certain nombre d'auteurs qui ont pensé ou mis en œuvre un dispositif typographique polychromique pour représenter différentes strates ou voix.

Nouvelles impressions d'Afrique : une « pulsion scopique »

Le modèle des parenthésages concaténés a été exploré par un plagiaire par anticipation bien connu des oulipiens. Dans *Nouvelles impressions d'Afrique*, composé entre 1915 et 1928, Raymond Roussel conçoit un long poème composé de quatre « chants » en alexandrins à rimes plates. En plus du fil insérant principal, il ouvre jusqu'à cinq niveaux de parenthèses enchâssées et investit l'espace de la note avec des parenthèses et des doubles parenthèses. Le dispositif matériel comprenait en outre cinquante-neuf illustrations² commandées par Roussel à Henri-

¹ *Ibid.* p. 109.

² H. SALCEDA, « *Nouvelles impressions d'Afrique* comme livre illustré », *Etudes littéraires*, n° 2, vol. 41, p. 147-170.

Achille Zo¹, placées au milieu de pages non coupées². Ces cinquante-neuf illustrations devaient correspondre à cinquante-neuf pages de texte. Qu'il s'agisse du recours à la couleur, y compris celle du papier utilisé, ou du rapport entre texte et illustration, Roussel entendait faire des *Nouvelles Impressions d'Afrique* un « dispositif optique particulier³ ».

L'œuvre est mentionnée par Roubaud dans *Autobiographie, chapitre dix* sous le nom de « Nouvelles messageries d'Afrique⁴ », aux segments 292-293. Conforme au projet du livre d'offrir une critique en acte du vers libre, il s'agit de deux poèmes de quatorze vers en alexandrins, où les parenthèses n'ouvrent pas des décrochages syntaxiques mais marquent les césures à l'hémistiche ou sont placées en attaques de vers. Le segment 292 présente un enchâssement de parenthèses ouvrantes, tandis que le 293 en présente un de fermantes. La syntaxe est brouillée par leur profusion et rend difficile la reconstitution du fil discursif.

Les *Nouvelles Impressions d'Afrique* ont été rééditées par le poète Jacques Sivan⁵ en 2004 chez Al Dante⁶ en respectant la première édition, celle de Lemerre en 1932. Le projet initial de Roussel de remplacer les parenthèses par des couleurs⁷ marquant les différents niveaux de profondeur, qui avait été abandonné pour des raisons financières, a été réalisé. Jacques Sivan souligne toutefois dans sa postface qu'il ne prétend pas tant « avoir répondu à son souhait » que « rendre justice à cet aspect novateur de son travail⁸ ». Alors qu'aucun témoignage n'indique les couleurs que Roussel avait pensé utiliser, Jacques Sivan a écarté l'idée d'utiliser les sept couleurs du spectre, puisque le chant ne comprend pas sept niveaux de lecture

¹ Ces dessins sont disponibles en ligne sur le site du sculpteur Jean-Louis Faure, http://emamo.free.fr/text_en/roussel.htm. Ils escortent également l'édition de Jacques Sivan, dont la postface mentionne les « Instructions que R. Roussel a fait transmettre à H.-A. Zo pour l'exécution des illustrations de *Nouvelles Impressions d'Afrique* ». Le critique propose trois regards ou « lectures » sur les illustrations, en s'attachant successivement à chaque illustration, puis en proposant de lire les illustrations par paires successives ou symétriques. (J. SIVAN, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* ou LE LIVRE, même », dans R. ROUSSEL, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Marseille, Al Dante, 2004, p. 315-338.) Voir aussi M. TANI, « La tentation du ralenti : l'image comme laboratoire de la mémoire roussellienne », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 2, 2004, p. 47-60.

² « L'édition originale publiée en 1932 permettait de lire le livre sans le couper, c'est-à-dire "d'avoir le texte immédiatement sous les yeux et de découvrir [...] les illustrations en entrouvrant les pages attachées par le haut », C. REGGIANI, « Des livres d'images. Statuts textuels de l'image roussellienne », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 2, 2004, p. 39. Citation de L. BUSINE, *Raymond Roussel contemplator enim. Sur les Nouvelles impressions d'Afrique*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Palimpsestes », 1995, p. 25.

³ J. SIVAN, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* ou LE LIVRE, même », *op. cit.*, p. 291.

⁴ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 172-173.

⁵ R. ROUSSEL, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Marseille, Al Dante, 2004.

⁶ H. SALCEDA, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans l'édition de Jacques Sivan », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 3, 2007.

⁷ « Pour *Nouvelles impressions d'Afrique*, série de quatre chants en alexandrins à niveaux multiples, il avait d'abord envisagé une impression en couleurs pour distinguer les différentes couches textuelles », S. HOUPPERMANS, « La Fabrication des images dans *Impressions d'Afrique* », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 2, 2004, p. 15.

⁸ J. SIVAN, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* ou LE LIVRE, même », *op. cit.*, p. 279.

mais bien cinq ou six selon le chant. Il a donc retenu « les six couleurs majeures perçues par l'œil soit par ordre d'apparition le vert, le blanc, le bleu, le rouge, le jaune et le noir¹ », couleurs de base également utilisées par l'héraldique. Épousant les différentes strates du texte, chaque changement de couleur marque un enchâssement de parenthèses pour mettre en évidence la structure du texte et la complexification du fil de discours dans chaque chant. Les notes, séparées du corps du texte par une ligne noire, respectent également les couleurs correspondant au niveau de parenthèse.

Le choix d'une édition en couleur a permis de déployer les potentialités d'un texte proliférant et combinatoire :

par un système de couleurs, le texte ne cesse de s'ouvrir pour laisser apparaître un autre texte qui, toujours par le même procédé d'ouverture associative, en laisse voir un autre, entraînant le lecteur dans un vertigineux délire verbal².

Bien plus qu'un simple « repère pour l'œil » doté d'une « fonction descriptive et suggestive », la couleur est « radicalement active » en assurant le passage d'un « régime d'écriture à un autre³ ». La couleur permettrait une lecture sélective thématique, là où les parenthèses marquent davantage la segmentation, la solution de continuité. Comme le souligne Jacques Sivan à propos du chant II, les deux premières strates de texte (verte et blanche) « correspondent au premier niveau de lecture » et offrent « une lecture suivie cohérente, et aisée, à condition de rester dans la même couleur⁴ ». Cette logique de reconstitution d'une linéarité est déjouée à mesure qu'on avance dans les strates plus profondes. Le second niveau, marqué par les couleurs bleue et rouge, marquerait un début de « dislocation ». En effet, leurs « dispositifs respectifs » ne permettraient pas de retisser une « lecture suivie ». Sivan identifie dans ce chant un troisième temps, marqué par les couleurs jaune et noire. On assiste à la juxtaposition de « blocs de textes épars⁵ », fortement hétérogènes.

En écho aux pages non coupées de la première édition Lemerre, l'édition Sivan est formée de « feuillets *in-quarto* pliés de manière à obtenir huit pages dont seule la face noble est imprimée alternativement d'un texte et d'une illustration⁶ ». Le recto des pages est de couleur grise, conformément à la mention du « luxueux papier bis⁷ » de la description du « Livre » donnée dans *Locus Solus* – faisant de la page le lieu d'une écriture conçue comme un dispositif

¹ *Ibid.* p. 280.

² *Ibid.* p. 274.

³ *Ibid.* p. 279.

⁴ *Ibid.* p. 275.

⁵ *Ibid.*

⁶ H. SALCEDA, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans l'édition de Jacques Sivan », *op. cit.*, p. 281.

⁷ R. ROUSSEL, *Locus Solus*, Paris, Pauvert, 1977, p. 210.

visuel. Jacques Sivan articule le choix de cette couleur à la volonté de « voir la *simultanéité* plurielle du réel ». Là où le gris des pages *recto* doit représenter « l'immobilité¹ », la « toile de repos gris » évoquées dans *Locus Solus*, les couleurs permettent au contraire une « lecture multidirectionnelle à vitesse et à densité variable² ».

Compact : une « polychromie polyphonique »

En 1966, Maurice Roche recourt également à la polychromie pour *Compact*. Le roman met en scène un homme enfermé dans sa chambre, en train de devenir aveugle. Durant de longues nuits d'insomnies, le personnage est plongé dans les ténèbres de sa mémoire et circule en pensée dans la ville de Mnémopolis. La ville fournit, dès son nom, la métaphore d'une mémoire lacunaire, dispersée, dont le récit s'attache à épouser les méandres : « pour, ce trou de mémoire éblouie, t'y faufler, en quête d'abord d'un nom (quel ?) dont tu épouserai les sinuosités... afin de faire corps avec la calligraphie³ ».

Son œuvre marque une double tension vers les arts visuels⁴ et les arts de la scène, dont témoignent encore *Circus* (1972) et *CodeX* (1974). Ces trois romans, qui forment un triptyque, incorporent de nombreux éléments iconiques⁵. Pour s'en tenir à *Compact*, les variations typographiques sont extrêmement diverses : certains fragments présentent des traits verticaux ou horizontaux qui viennent isoler la ligne d'écriture, des lettres peuvent être composées de pointillés, ou apparaître en blanc sur fond noir. Des notes infrapaginales peuvent intervenir en regard d'un fragment pour occuper la majorité de l'espace de la page. On observe également des jeux sur les décrochages verticaux, sur la dimension des blancs interlettres et sur le blanc de page mais aussi des dispositions en carré, sur le modèle de l'acrostiche⁶. Roche peut également recourir à d'autres systèmes d'écriture comme les hiéroglyphes, le cyrillique, l'arabe, le grec, l'hébreu, le braille. Concernant les éléments proprement iconiques, on trouve une portée de musique, le monogramme d'un crâne de pirate, une tête de mort (p. 31), une enseigne lumineuse (p. 150) ou encore la page noire de Sterne⁷ portant en épigraphe « la vie

¹ J. SIVAN, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* ou LE LIVRE, même », *op. cit.*, p. 283.

² *Ibid.* p. 289.

³ M. ROCHE, *Compact roman version originale en couleurs*, Auch, Anancy, Tristram, La Petite école, 1996, p. 10.

⁴ Voir F. ROJARE, « Mnémopolis. Traduction graphique d'un fragment de *Compact* de Maurice Roche », *Change*, n° 5, 1970, « Le dessin du récit », p. 33.

⁵ M. SIRVENT, « Variantes scripto(icono)graphiques dans *Circus* de Maurice Roche », *Loxias*, n° 72, 2021, En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9702>.

⁶ M. ROCHE, *Compact roman version originale en couleurs*, *op. cit.*, p. 95.

⁷ La référence à Sterne n'est pas anodine ; elle permet à Maurice Roche de se placer du côté du roman moderne inauguré avec *Tristram Shandy*, modèle digressif et proliférant qui déstabilise la linéarité du récit. Tiphaine Samoyault met ainsi en perspective *Compact* avec *Mobile* de Butor, *Kaff auch marecrisium* et *Zettels Traum*

n'est là que pour mémoire¹ » – affirmation condensant le projet du livre-même. La page noire a pour pendant à la page suivante la mise en scène d'une page blanche dont le texte aurait été écrit « à l'encre sympathique ». Le dispositif engage aussi un rapport étroit et constant avec l'image : la disposition en carré sert à mettre en scène et en abyme la description d'une « photographie découpée dans un magazine² ». Aux dires de l'auteur, le recours à un tapuscrit en couleur aurait fait suite à la demande des éditions du Seuil de livrer l'intégralité du volume dans les plus brefs délais, après la publication d'extraits dans la revue *Tel Quel* en 1964-1965 :

Je proposai donc à Jean-Pierre Faye, Philippe Sollers et Marcelin Pleynet de préparer moi-même la copie et de réaliser un « tapuscrit » parfait. (Préciser la mise en page ainsi que les changements typographiques, ce qui simplifierait le travail de fabrication et de composition – et permettrait de gagner du temps !) Je repris donc mon manuscrit et nous nous mêmes, Violante do Canto et moi, à le taper à la machine en caractères de couleurs différentes³.

Le système polychromique étant trop onéreux, il a été nécessaire de « transposer dans le registre typographique les diverses couleurs discriminantes du dactylogramme polychrome⁴ ». La première édition⁵, publiée au Seuil en 1966, transpose les changements de couleurs par des variations typographiques. C'est également l'option prise par la réédition dans la collection 10/18 réalisée en 1976 où les différentes voix sont manifestées par la combinaison des italiques, jeu de graisses, petites capitales⁶.

Les éditions Tristram ont réalisé une édition en couleurs en 1996. Sept couleurs (rouge, vert, bleu, violet, noir, jaune, marron) y matérialisent sept voix correspondant à des pronoms et des temps ou modes verbaux distincts. La « partition du texte⁷ » est présentée sous cette forme par Thiphaine Samoyault, à partir du tableau élaboré par Jean Paris⁸ :

d'Arno Schmidt pour voir comment, dans les années 1960, le travail sur les dimensions visuelles et musicales renouvellent les modes de lisibilité du roman. T. SAMOYAULT, « Textes visibles », *Études littéraires*, n° 1, 1998, vol. 31, p. 15-27.

¹ M. ROCHE, *Compact roman version originale en couleurs*, op. cit., p. 105.

² *Ibid.* p. 50.

³ M. ROCHE, *Grande humoresque opus 27 roman (?)*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997, p. 140.

⁴ *Ibid.* ; Cité par S. HOUPPERMANS, « Compact couleurs de Maurice Roche », *Formules*, n° 3, 1999, p. 209.

⁵ M. ROCHE, *Compact. Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966.

⁶ M. ROCHE, *Compact*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976.

⁷ Selon l'expression de Philippe Sollers qui présente une version simplifiée de cette classification en quatre modes de récit (hypothétique, parlé, narratif, descriptif), quatre personnes grammaticales (tu/vous, il, je/on/nous, impersonnel) et quatre temps (futur/conditionnel, présent, présent/imparfait, imparfait/présent), P. SOLLERS, « Préface », dans M. ROCHE, *Compact*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 11.

⁸ J. PARIS, *Maurice Roche*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui 259 », 1989, p. 28.

Pronoms	Temps	Couleurs	Typographie	Figures	Thèmes
tu	Futur	noir	Ital. Gras	Narrateur/ Destinataire	Douleur insomnie cécité
on	Présent imparfait	rouge	Rom. Gras	Narrateur actif/objet	Errance physique et/ou mentale
Il impersonnel	Présent imparfait	bleu	Rom. Maigre (cap.)	transcendance	Environnement, voix du Nô
Je	Présent imparfait	vert	Rom. Maigre (cap., min.)	Narrateur direct	je

Figure 47 : Partition de *Compact*

La couleur noire, liée à la deuxième personne et au futur, met en scène le personnage d'un aveugle enfermé dans sa chambre, traversé autant par des débris de souvenirs, que par les bruits qui lui parviennent de l'extérieur¹. Le rouge apparaît au sein d'une phrase en noir, produisant – visuellement autant qu'énonciativement – un effet paradoxal de rupture et de liaison : « Tout ton être concentré, ramassé dans ce geste, tu comprimeras tes yeux et ainsi **On se réveille – on se disait “un cauchemar intéressant ouvrons l'œil !”** ». À cette couleur est associée le pronom impersonnel « on », le présent et l'imparfait. Cette strate met en scène une errance géographique, de Papeete à New-York, autant que mentale – celle-ci liée à l'omniprésence de la douleur. Le bleu est caractérisé par une tonalité impersonnelle et évoque une atmosphère nocturne marquée par les scansion d'une horloge. Le vert marque un retour à la première personne et est associé au présent et à l'imparfait : le *je* y est traversé par de multiples voix et sons qui lui parviennent, à commencer par celui d'un « chœur d'enfants² » chantant un Requiem. Cette strate est le lieu de nombreux glissements liés à des calembours ou jeux sonores, en relation avec des effets rythmiques ou musicaux. Le violet est l'occasion de résurgences de souvenirs d'Hiroshima ou des camps nazis (inscrites en lettres blanches sur fond noir). Le jaune met en scène un médecin japonais, « plus grand expert du monde en matière de tatouage³ », qui souhaite racheter la peau de nécessiteux, la prélever pour en tapisser son boudoir et les examiner à la loupe. Le marron n'intervient qu'à la fin du récit et est introduit en

¹ Sur la description de ces différentes strates de couleurs, voir S. HOUPEMANS, « *Compact* couleurs de Maurice Roche », *op. cit.*, p. 212.

² M. ROCHE, *Compact roman version originale en couleurs*, *op. cit.*, p. 17.

³ *Ibid.* p. 44.

ces termes, comme une parole rapportée venue du poste de T.S.F : « ... nous entrons dans la phase finale de notre exposé : nous l'avons démontré : derme est une anagramme de merde¹ ». La couleur est associée à la personne de rang 4 et au présent et est dominée par des jeux sonores et mention de bruitages. Elle propose une sorte de montage des « échantillons d'enregistrements, des chutes de mémoire, des prélèvements bruités² ».

Cette édition n'entendait pas « imiter des phénomènes physiques » comme l'éventail des couleurs du spectre, mais bien plus « arriver à des effets dramatiques spécifiques³ ». Jean-Noël Vuarnet établit un parallèle entre les « modes » typographiques et ceux d'un chant :

Il ne s'agit pas véritablement de récits différents mais plutôt de différents modes de récit (comme on dit mode de chant quand on parle d'opéra : récitatif, arioso, etc.), des variations typographiques indiquent le passage d'un mode à l'autre, permettant le fonctionnement, la circulation du texte⁴.

Les couleurs et autres variantes typographiques manifesteraient cette réciprocité des canaux d'expression sonores et visuels. À cet égard, Thiphaine Samoyault parle d'une « polychromie polyphonique⁵ ». Maurice Roche ferait « du visuel un moyen d'approcher le sonore [...], de suggérer cette représentation elle-même par une traduction réciproque des matériaux sonores et visuels⁶ ». C'est ce dont témoignent des expressions comme « mouvement chromatique⁷ », « ascension chromatique⁸ » – ou plus largement l'importance dévolue à l'entrelacement des voix et à la traduction musicale, par exemple d'une scène à caractère érotique. Le point d'aboutissement d'un tel dispositif est la lecture polyphonique. Les éditions Tristram avaient déjà produit une version sur CD lue par Maurice Roche lui-même, qui adoptait toutes les voix et tous les rôles.

En outre, les couleurs signalent « les lois du dynamisme du texte⁹ ». Ce roman, au caractère éminemment réflexif, interroge les conditions de sa propre lisibilité. Contrairement aux *Nouvelles Impressions d'Afrique*, où les différentes strates s'ouvrent puis se referment pour revenir au fil insérant, l'entrelacement des couleurs produit une « forme d'illisibilité issue de la mise en évidence du visible¹⁰ ». Le texte, chatoyant et composite, devient cette « texture de

¹ *Ibid.* p. 137-138.

² *Ibid.* p. 153.

³ S. HOUPPERMANS, « Compact couleurs de Maurice Roche », *op. cit.*, p. 212.

⁴ J.-N. VUARNET, « Postface. Braille-Art », dans M. ROCHE, *Compact*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 171.

⁵ T. SAMOYULT, « Textes visibles », *op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.* p. 24.

⁷ M. ROCHE, *Compact roman version originale en couleurs*, *op. cit.*, p. 24.

⁸ *Ibid.* p. 31.

⁹ S. HOUPPERMANS, « Compact couleurs de Maurice Roche », *op. cit.*, p. 213.

¹⁰ T. SAMOYULT, « Textes visibles », *op. cit.*, p. 19.

signes, de cicatrices, un tissu tactile se décompose... » évoquée à la fin du roman. Tiphaine Samoyault évoque le « détournement du lisible » à l'œuvre dans le livre : selon la critique, l'insertion d'interventions manuscrites ou iconiques ressortirait « à la fois à l'éclatement de la linéarité et à la monstrueuse hybridité formelle¹ ». Cette mise à l'épreuve de la lisibilité est d'autant plus aiguë dans un passage transgressant le dispositif d'entrelacement des voix par l'alternance de lettres en rouge et vert. Des ressorts strictement visuels, irréductibles à leur mise en voix, sont explorés ici – à moins bien sûr que les voix « verte » et « rouge » prononcent chaque lettre isolément, au détriment d'une lecture orale linéaire.

Comme nous aurons l'occasion de le voir à propos des livres en couleur de Roubaud, la couleur s'apparente à une pratique hypertextuelle – le marquage typographique permettant d'apparier des blocs de discours et d'orchestrer une circulation entre ces différents blocs. C'est ce que semblait suggérer Maurice Roche dans un entretien où il voyait dans son livre la structure d'une ville :

À un certain niveau, mon livre est une ville avec ses parcours, ses sens interdits, ses réseaux, ses bruits... À un autre niveau, *Compact* est un crâne, le crâne étant le lieu de toutes les villes possibles, passées et à venir... ce qui dure le plus, c'est l'os [...] la ville toujours demeure, le squelette².

La ville fournit le modèle d'un texte réticulaire, offrant une multiplicité d'itinéraires de lecture. Dans l'espace du livre, la couleur manifesterait la tentative de donner aux fragments une signification en les connectant les uns aux autres.

Jacques Roubaud a côtoyé Maurice Roche dans les années 1970 dans le cadre du collectif *Change*³. On peut supposer qu'il a retenu de *Compact* plusieurs points. Tout d'abord, la typographie et les effets graphiques et iconiques transposent visuellement un texte foncièrement polyphonique. Par ailleurs, la couleur manifeste une conception du texte mouvant, proliférant. Le dispositif est apte à montrer quelque chose des circonvolutions de la mémoire, montrant des correspondances entre la scène mentale (« sous un crâne » dans *Compact*) et la scène graphique de l'écriture. Enfin, les « ruptures, décrochements et blancs nombreux » fonctionneraient dans une certaine mesure à la manière d'une « ponctuation élargie », offrant « la respiration souterraine du texte⁴ » – en posant l'hypothèse d'une ponctuation colorée, comme possible équivalent visuel de la parenthèse.

¹ *Ibid.* p. 20.

² Cité par J.-N. VUARNET, « Postface. Braille-Art », *op. cit.*, p. 177.

³ Jean-Pierre Faye est d'ailleurs le dédicataire de la première édition.

⁴ J.-N. VUARNET, « Postface. Braille-Art », *op. cit.*, p. 171-172.

4.1.3. Insertions, parenthèses concaténées et couleur dans la prose de mémoire

Le recours à la couleur trouve une inflexion nouvelle dans les années 2000 grâce au développement des logiciels de traitement de texte, dans le prolongement de la pratique du « macscrit » initiée avec la branche 2 du ‘*grand incendie de londres*’ et de ses réflexions sur l’écriture hypertextuelle¹. Comme le souligne Christelle Reggiani, le modèle hypertextuel se définit, pour une part, comme une transposition, de l’écran à la page, des formes électroniques du texte ». Nous aurons l’occasion d’y revenir², cette pratique hypertextuelle n’aurait « dans la mesure où elle s’inscrit dans la matérialité du livre, [...] rien de radical » y compris lorsqu’« elle adopte, à l’instar de Roussel, la forme visuellement provocante de l’impression colorée³ ».

Ce choix résulte en effet d’une réflexion quant à la manière de présenter les insertions dans la prose de mémoire. À l’origine, le protocole d’écriture du ‘*grand incendie de londres*’ reposait sur plusieurs règles :

- Pas de plan(s) préalable(s)
- Pas de retours en arrière, de corrections, de repentirs [...]
- Principe d’un critère d’achèvement externe à l’écrit
- Offre à déchiffrer d’une ou plusieurs définitions de l’ensemble des branches constituant le livre [...]
- Refus de toute invention contredisant la vérité intérieure du souvenir⁴

Dès la première branche, Roubaud constate l’impossibilité d’« avancer dans la prose » selon « une ligne unique⁵ » dirigée dans un seul sens. Le choix d’une écriture sans retour ni repentirs a laissé la part belle aux « parenthèses qui menacent de s’ouvrir », aux « chemins alternatifs » se présentant au gré de la narration. Ces « détours » se matérialisent par des « insertions » de deux natures : les « grosses parenthèses » sont nommées incises, tandis que les plus petites sont des « bifurcations⁶ ». Elles répondent au principe d’inachèvement autant

¹ Voir J. ROUBAUD, « Vers un Netscrit. Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d’un écrit en prose, dont le titre général est “*Le grand incendie de Londres*” », Eötvös Loránd University, Budapest, 2000. Roubaud y revient sur cette pratique du « macscrit » amorcée à partir de la branche 2 du *grand incendie de londres*, dans le cadre d’une réflexion sur les « modes principaux de mise en forme écrite d’un écrit », notamment entre le manuscrit, le tapuscrit et l’imprimé.

² Voir *infra*, chapitre 6.

³ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l’histoire*, op. cit., p. 86.

⁴ J. ROUBAUD, ‘*le grand incendie de londres*’, op. cit., p. 1794.

⁵ *Ibid.* p. 36.

⁶ *Ibid.* p. 37.

qu'à celui d'une écriture sans retour ni repentir.

Des modifications ont été apportées dans le protocole à l'occasion de la quatrième branche (*Poésie* ; 2000). Les insertions y sont marquées par un changement de corps typographiques. Le régime d'insertions est envisagé à l'aune de son effet sur le lecteur : Roubaud constate que le « mode bifurquant du récit¹ » n'a pas fait l'objet de remarques, mais bien plus, que les lecteurs faisaient état d'un « sentiment de moindre surprise à la lecture² ». Pour contrer l'affaiblissement de cette tension entre l'ordinaire et l'insolite dans l'ordre du récit, deux voies ont été empruntées : la première, celle de ne pas « refuser la complexité des 'matières' » qu'il s'agisse des théories mathématiques ou de la forme-sonnet. La seconde reposait sur le changement complet du « mode de présentation des insertions³ ».

Dans *La Bibliothèque de Warburg* (cinquième), Roubaud a modifié radicalement leur présentation, « en même temps que le mode séquentiel de leur composition⁴ ». Il s'inscrit toutefois en faux contre l'idée de représenter « une avant-garde du renouveau de la prose » – assumant l'éventuelle « unidimensionnalité du "raconter" ou celle de la présentation, ou celle de la séquentialité de la lecture⁵ ». Soulignant qu'il n'a pas épuisé les potentialités du conte à insertions, il reconnaît toutefois que l'habitude prise de cette écriture de prose marque une tendance croissante à la linéarité :

Son effet majeur, qui m'intéresse maintenant, est que l'équilibre précaire, voulu précaire, entre la fixation interne plus ou moins vague des 'choses à raconter', et la variabilité considérable offerte par le démon de la digression, auquel il était indispensable que je cède, un équilibre déséquilibré, en somme, s'est, peu à peu, défait [...] au profit de la direction générale, du droit chemin, au détriment des détours. Je suis devenu capable de maîtriser intérieurement le déroulement des instants, des moments, des chapitres ('journées de prose'), de le rendre continu dans le règlement de ses discontinuités⁶.

Pour « briser cet engrenage », il s'inspire des continuations du *Perceval* de Chrétien de Troyes. L'édition savante par William Roach⁷ de la *Première continuation* comportait une version brève, une version mixte et une version longue – visant à rendre visible le jeu des variantes. À l'image de ce texte en mouvance, la version longue de la cinquième branche se

¹ *Ibid.* p. 1795.

² *Ibid.* p. 1796.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* C'est sans doute la raison pour laquelle son entreprise est bien moins radicale qu'un Maurice Roche ou que certains partisans de l'interactivité hypertextuelle.

⁶ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1797-1798.

⁷ CHRETIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval, ou le conte du Graal*, Genève ; Lille, Droz ; Giard, coll. « Textes littéraires français », 1956.

marquage des points d'ouverture et de fermeture des parenthèses. Le lecteur peut en effet être amené à « revenir tout de suite beaucoup plus ‘haut’ dans l'échelle des insertions, par exemple, deux ‘crans’ en arrière¹ ». Enfin, la contrainte exercée par le format de la page et du livre obligerait à limiter le nombre et la longueur des insertions, sans quoi la strate la plus profonde risquerait d'être serrée contre la marge de droite.

Il serait donc nécessaire d'établir des repères visuels pour indiquer la strate textuelle dans laquelle on se trouve. Six couches d'incises marquées par un retrait dans la ligne avaient été imaginées pour la version longue de la branche 5². Pour résoudre la difficulté de repérage dans le dispositif, chaque couche de parenthèse a été associée à une couleur : « première couche de texte est en noir. Les premières parenthèses sont en **rouge**, les deuxièmes en **bleu** ; ensuite viennent, dans l'ordre, le **vert**, le **violet**, le **marron** et le **gris**³ », parfois « coupée » de nouvelles parenthèses rose, jaune, gris clair, permettant d'atteindre jusqu'à neuf couches de parenthèses⁴. Le choix des couleurs s'inspire librement de la « chromatographie langagière⁵ » de Berlin et Kay, qui porte sur les noms de couleur dans les langues. Selon eux, certaines langues ne comporteraient que deux couleurs fondamentales, qui seraient pour Roubaud le blanc et le noir. Si une troisième est désignée, il s'agira du rouge, puis le bleu et le vert. Leur choix a ensuite été adapté en fonction du logiciel de traitement de texte utilisé et de sa visibilité à l'écran⁶.

La couleur apparaît de manière concertée dans *Tokyo infra-ordinaire*, version isolée de la version « très longue » de la branche 5 publiée initialement en 2003. Le texte y est imprimé en différentes couleurs pour distinguer et hiérarchiser les niveaux de texte, préparant

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1802.

² Le nombre de niveaux de profondeur répond à un impératif de lisibilité. Dans *Poétique. Remarques*, Roubaud mentionne à deux reprises la « loi d'Ingve », selon laquelle les superpositions de parenthèses ne seraient déchiffrables que jusqu'à six niveaux. J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 262. Rem. 2362.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1803.

⁴ On ne manquera pas de remarquer l'importance de ces nombres dans son « arithmétique fantasmatique », qui constituent ici encore des principes structurants.

⁵ B. BERLIN et P. KAY, *Basic color terms their universality and evolution*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969. « Je me suis fondé sur la vieille théorie de Berlin-Kay, à propos des noms de couleurs dans les langues du monde [...] J'ai estimé que l'apparition, dans une langue donnée, d'une nouvelle couleur, pouvait être considérée comme une mise entre parenthèses de certains objets du monde, et j'en ai conclu à la pertinence du choix de la couleur rouge pour marquer la première profondeur de mes propres parenthèses. La seconde devait donc être le bleu, et la troisième le vert. Il me semble que le jaune vient ensuite dans la chromatographie langagière de Berlin & Kay; ou bien l'orange; mais j'ai jugé la première teinte trop faible pour être lisible sur mon écran; et la seconde ne m'est pas fournie par le logiciel parmi les teintes immédiatement accessibles », J. ROUBAUD, « Vers un Netscrit. Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d'un écrit en prose, dont le titre général est "*Le grand incendie de Londres*" », *op. cit.*

⁶ Le jaune a ainsi été écarté en raison de sa « teinte trop faible pour être visible à l'écran », de même que l'orange qui ne figurait pas « parmi les teintes immédiatement accessibles » sur le logiciel. J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 85.

l'impression en couleur de la sixième branche dans *la Dissolution* par les éditions Nous¹.

Le chapitre 3 de *La Dissolution* est consacré à une réflexion sur les supports d'écriture, du manuscrit au tapuscrit imprimé à l'écrit d'écran (« macscrit ») ou écrit interactif (« netscrit »). Le poète se confronte à la matérialité physique de l'écrit tout en interrogeant sa structure. Les marques typographiques adoptées dans cette branche forment un « mode redondant » :

- Tout d'abord, chaque ouverture de parenthèse est signalée par un retrait dans la ligne d'un centimètre vers la droite².

- Pour identifier visuellement le niveau de parenthèse recherché malgré des changements de page ou d'écran, chacun comporte une couleur spécifique. Leur nombre est en principe limité à six pour éviter un nombre de décrochements trop important et favoriser la lisibilité, bien que cette contrainte soit aussitôt transgressée³.

- Le troisième type de marquage est l'association d'un système de numérotation permettant également de « retrouver sa situation dans le développement, ainsi que le niveau de parenthésage où il se place⁴ ».

S'agissant d'un élément iconique et non linguistique, la couleur rend les niveaux de parenthèses plus aisément repérables visuellement et partant, vise à faciliter la lecture. Elle établit un effet de saillance visuelle⁵ sur les éléments décrochés. La numérotation arborescente, quant à elle, répond à une « visée pragmatique » : elle « permet le repérage » des niveaux de texte « sans préjuger du sens⁶ ».

Ce changement de stratégie de composition remet en cause le principe d'écriture sans

¹ En écho aux « problèmes de publication » de la version longue de la branche 5 évoquées dans *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud fait un clin d'œil amusé aux différents supports envisagés pour accueillir ce texte variant et proliférant : « Je ne dis pas que mon éditeur ne frémira pas d'horreur à cette perspective, et la forme-livre n'est pour l'instant qu'une hypothèse », *Ibid.* p. 84.

² *Ibid.* p. 48.

³ *Ibid.* p. 52.

⁴ *Ibid.* p. 51.

⁵ Selon Franck Neveu, « la notion de saillance est employée en sémantique du discours pour décrire le statut de centralité de certains référents dans la conscience de l'énonciateur. Un référent est saillant s'il s'impose à l'attention », F. NEVEU, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Nathan, 2000, p. 100. L'irrégularité visuelle que constitue le décrochage en couleur s'imposerait ainsi à l'attention du lecteur. Frédéric Landragin établit également le rôle des variations de couleur dans la saillance visuelle. Celles-ci comporteraient un effet spatial spécifique, jouant sur l'effet de hiérarchisation et de mise en profondeur des éléments décrochés. F. LANDRAGIN, « Saillance physique et saillance cognitive », *Corela. Cognition, représentation, langage*, n° 2-2, 2004, En ligne : <https://journals.openedition.org/corela/603#tocto1n6>.

⁶ R. LAUFER, « L'énonciation typographique : hier et demain », *Communication & Langages*, n° 1, 1986, vol. 68, p. 77.

repentir ni correction. Le passage aux « décrochements parenthétiques colorés » conduit « à des réexamens fréquents de passages antérieurs, mais quasiment [le] force à inscrire mes repentirs ou, chose spécialement difficile, mes rétablissements de passages oblitérés lors d'une oscillation antérieure¹ ». Il manifeste là encore une conception du texte en mouvement, inscrivant le processus créatif dans différentes strates repérables visuellement².

L'hypothèse d'un « netscrit » a également été envisagée pour offrir une solution visuelle au problème des parenthèses. Un texte interactif comporterait au moins deux niveaux : le niveau romanesque, et un « niveau pragmatique de consultation³ ». Les réserves de Roubaud à l'égard du modèle interactif⁴ tiennent cependant en trois points : l'abandon des « prérogatives d'auteur » induit par l'interactivité ; la volonté de maintenir visuellement les différentes strates de texte dans l'espace de la page ; la durée de survie du texte sur un tel support. La deuxième raison est développée en ces termes :

Il est clair que je pourrai, dans un netscrit, au moyen d'un "click" faire apparaître sur l'écran le contenu de cette parenthèse. Bien. Mais je peux obtenir un résultat très semblable dans un macscrit ordinaire, même si c'est moins aisément maniable ; et en tout cas je le peux dans le manuscrit ou typoscrit, au moyen de l'appel de note. Or ce n'est pas ce que je cherche, qui est de maintenir le plus possible la co-présence devant les yeux des différentes profondeurs de parenthèses⁵

Le recours à un modèle de parenthèses emboîtées plutôt qu'à un modèle hypertextuel permettant d'ouvrir des fenêtres à l'écran manifeste la volonté de tout faire tenir ensemble sur la page. L'écriture interactive consacrant ce « dédoublement textuel », il nécessiterait de « présenter à l'écran deux niveaux d'énonciation dans l'espace principal du texte même⁶ ». Dans le cas d'une écriture fortement stratifiée comme dans le modèle conçu par Roubaud (six à neuf niveaux de profondeur selon les descriptions qu'il en donne), la technique – en tout cas dans le contexte du début des années 2000 – n'aurait pas permis de maintenir une coprésence des différentes strates de texte dans l'espace visuel.

De tels propos manifestent une véritable attention aux différents modèles d'écriture : celle manuscrite pour la poésie, l'attrait pour les repères visuels du manuscrit médiéval et particulièrement du codex dans son caractère variant, le passage au macscrit dans la branche 2 de la prose de mémoire et enfin la réflexion sur les pratiques hypertextuelles et l'interactivité

¹ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 73.

² Roubaud va jusqu'à mentionner une strate de texte blanchie, trace visible d'un repentir et d'une correction : « je ne pouvais pas transformer aisément cet alinéa, je ne voulais pas l'annihiler ; je l'ai donc blanchi [...] ». *Ibid.* p. 78.

³ R. LAUFER, « L'énonciation typographique », *op. cit.*, p. 85.

⁴ Voir *infra*, chapitre 6.

⁵ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 87.

⁶ R. LAUFER, « L'énonciation typographique », *op. cit.*, p. 84.

du livre numérique. Cette démarche réflexive sur les pratiques et supports d'écriture nous amène à envisager le livre polychromique à l'aune du concept d'« énonciation éditoriale ».

4.1.4. Vers le livre polychromique : le rôle de l'énonciation éditoriale

Dans *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud relate avoir imprimé en janvier 2001 quelques pages de la version longue « aux couleurs chatoyantes de prose à décrochements¹ ». Denis Roche aurait refusé d'éditer au Seuil ce mode de marquage typographique des parenthèses et digression en affirmant « il n'est pas question que le Seuil publie cela² ». La « version longue » de la branche 5 et la branche 6 du *grand incendie de Londres* n'auraient pu voir le jour sans un éditeur à même de mener à bien la réalisation matérielle de cet objet-livre. L'écriture polychromique engage une question médiale : si la forme du « Netscrit » ou « Netlivre » (ayant partie liée avec l'interactivité) a, nous y reviendrons, été vite écartée, Roubaud cherchait un *medium ad hoc* pour rendre lisibles et visibles les parenthèses et « maintenir le plus possible la co-présence devant les yeux » des différentes strates textuelles.

La conception et la réalisation matérielle des ouvrages en couleur est une affaire d'énonciation éditoriale³ – telle qu'elle a été définie et décrite par Emmanuël Souchier puis Marc Arabyan. Le concept a été forgé dans les années 1990 au sein du Centre d'étude de l'écrit et de l'image fondé par Anne-Marie Christin selon une approche croisant l'histoire de l'édition, la notion de d'« image du texte⁴ » et la critique génétique :

Il renvoie à l'élaboration plurielle de l'objet textuel. Il annonce une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou préférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit⁵.

La notion a ensuite été retravaillée dans des directions complémentaires par les deux chercheurs. Le premier observe les marques laissées par les instances éditoriales, tendant à devenir « invisibles », sorte d'« infra-ordinaire » perecquien. Il s'agirait de tenir compte du « pouvoir silencieux de “l'image du texte”⁶ ». En référence à Barthes, l'énonciation éditoriale est pensée comme un « texte second », « dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1803.

² *Ibid.* p. 1804.

³ Pour un historique de la notion, voir M. ARABYAN, « Présentation », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 41, 2016, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/10571>.

⁴ R. LAUFER, « L'énonciation typographique », *op. cit.* ; E. SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 2, 1998, vol. 6, p. 137-145.

⁵ E. SOUCHIER, *Lire & écrire éditer des manuscrits aux écrans autour de l'oeuvre de Raymond Queneau*, Paris, Université Paris 7 Denis Diderot, UFR Science des textes et documents, Centre d'étude de l'écriture, CNRS, 1998, p. 172.

⁶ E. SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 141.

la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle¹ ». Ce signifiant second « réalise le “texte premier”, il lui permet d'exister² ». La « pluralité énonciative du texte » se manifesterait dans les « traces » du processus éditorial et de la réalisation physique du livre. Elle peut par exemple s'observer dans les différentes couvertures de l'*Ode* et de *Tokyo infra-ordinaire* : « chacun des partenaires laisse une trace de son intervention³ » et participe de l'objet matériel que le lecteur tient entre ses mains.

Ce postulat théorique établit « l'existence d'une énonciation proférée par des instances se manifestant à travers des entités graphiques ou visuelles⁴ ». L'énonciation éditoriale repose d'une part sur la prise en compte de la dimension visuelle de l'écriture, d'autre part sur l'attention portée à « l'empreinte laissée par chaque corps de métier dans l'élaboration, la production, la circulation, la réception... du texte⁵ ». En d'autres termes, l'écriture – considérée comme système graphique, mise en jeu du discours et inscription physique des textes – ne pourrait « se départir de sa caractéristique graphique, de sa dimension visuelle » : les niveaux d'expression duaux linguistique et iconique seraient « inextricablement *tissés*⁶ » – y compris dans la typographie, conçue comme une « écriture industrielle⁷ ».

Emmanuel Souchier notait, dès 1998, que l'énonciation éditoriale peut « parfois être rendue visible par l'auteur, notamment lorsqu'il décide d'en faire l'une des données constitutives de son œuvre⁸ », à l'instar d'un Queneau qui avait demandé à Massin de réaliser l'objet-livre des *Cent mille milliards de poèmes* (Gallimard, 1961) ou d'un Mallarmé qui avait pensé le format, la mise en page et la typographie du *Coup de dés*⁹. Il a également reconnu le

¹ *Ibid.* p. 144.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 142.

⁴ *Ibid.* p. 143.

⁵ E. SOUCHIER, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 26.

⁶ *Ibid.* p. 31.

⁷ « Cette écriture industrielle repose, comme toute écriture, sur un système sémiologique double : une dimension matérielle, visuelle, *a priori* dénuée de sens, qui convoque, à travers sa *forme*, un ensemble d'éléments linguistiques (mots, phrases, ponctuation) qui, à leur tour, vont convoquer, à travers leur *forme* (prosodique, rhétorique), la dimension sémantique des langages. Ce qui nous intéresse ici – en deçà de l'articulation entre les différents niveaux des formes matérielles, rhétoriques ou médiatiques – c'est la dimension visuelle de la typographie et ce que j'ai plus généralement appelé “l'image du texte” », E. SOUCHIER, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation. Pour une poétique de “l'infra-ordinaire” », *Communication & Langages*, n° 2, 2012, vol. 172, p. 3-19.

⁸ E. SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 140.

⁹ « L'histoire éditoriale d'*Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* est ainsi très significative des difficultés techniques ou commerciales qui gênent l'énonciation éditoriale pourtant très précise de l'auteur : la version souhaitée par Mallarmé, explicitée dans une maquette manuscrite à l'intention de l'imprimeur Firmin Didot, basée sur la double page comme unité, sur un format de 25 x 33 cm (éléments permettant à l'horizontalité de l'emporter sur la verticalité), en caractères Didot, avec des marges de 4 cm, etc. n'a été éditée qu'en 2010 par les éditions

caractère problématique de la dénomination, qui passerait pour une « hérésie au regard de la linguistique ou des études littéraires ». En effet, « d'un point de vue linguistique, le terme d'*énonciation* implique qu'il y ait un énoncé et un énonciateur ». Or la mise en page ne relève pas d'une « suite finie de mots » ou de « phrase », quand bien même on la range du côté de la *dispositio* de la rhétorique classique. En outre, si l'énonciation est définie comme « un acte individuel d'utilisation de la parole », l'énonciation éditoriale insiste bien plus sur la « pluralité d'énonciateurs¹ ».

Dans cette perspective, Marc Arabyan a proposé une deuxième conception de la notion, selon laquelle elle « ne désigne plus le travail de l'éditeur mais la part éditoriale qu'un auteur est amené à incorporer à son énonciation en anticipant sur les contraintes de l'édition² ». Suivant cette approche pour observer la littérature exposée, Stéphane Bikialo propose à sa suite de « distinguer les énoncés éditorialisés dans un second temps, par des agents éditoriaux distincts de l'énonciateur-auteur premier) – décrits par Souchier, de l'énonciation éditoriale (où l'énonciateur-auteur intègre et prévoit les contraintes matérielles, éditoriales de son discours)³ ». Alors que Souchier a mis en jeu une conception métaphorique de l'énonciation, il s'agirait de penser une « énonciation (auctoriale) éditoriale » comme « production auctoriale prise au moment de la genèse de l'œuvre⁴ ». L'énonciateur-auteur prendrait en compte, « dans son acte énonciatif, un grand nombre de matérialités non verbales relevant notamment du support mais aussi des outils de l'écriture » : « l'œuvre se pense d'abord en lien avec un espace, qui forme à la fois le contenu thématique [...] des supports, [...] des formats⁵ ». L'énonciation éditoriale ne serait donc pas nécessairement seconde ni distincte de l'instance auctoriale.

Elle engage une relation étroite avec une « poétique de l'image du texte » et plus largement une « poétique du support », désignée par Marie-Ève Térénty comme l'« expression qui désigne la part de littérarité inhérente aux choix matériels de publication⁶ ». Ses travaux ont permis de montrer le travail d'anticipation des contraintes éditoriales par les auteurs. Dès le XIX^e, ils ont tenté de « contrôler ou de participer au processus de la mise en page et de

Ypsilon (<http://www.ypsilonediteur.com/about.ph>), toutes les éditions antérieures n'ayant satisfait qu'imparfaitement le projet littéraire (incluant la dimension matérielle) de Mallarmé », S. BIKIALO, « Énonciation éditoriale et littérature exposée », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 41, 2016, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/10582>, note 6.

¹ E. SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 143.

² M. ARABYAN, « Présentation », *op. cit.*

³ S. BIKIALO, « Énonciation éditoriale et littérature exposée », *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ M.-È. THERENTY, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX^e siècle », *Communication & langages*, n° 4, 2010, vol. 166, p. 3.

l'impression », investissant les « conventions typographiques » d'une « fonction expressive¹ ». À rebours, dans les cas qui nous occupent, l'auteur aurait bien plus plié la forme matérielle et graphique du livre à une énonciation multilinéaire et parenthésée. La « vilisibilité » du texte, visant à manifester les différentes strates textuelles, aurait constitué une contrainte à prendre en compte pour la maquette et la conception typographique. Outre les nombreux effets typographiques, le recours à la couleur participerait d'un « sens formel » cher à Roubaud, qui trouverait son expression dans une pratique d'écriture digressive, variante à l'instar des détours de la mémoire qu'elle mime.

Il nous faudra donc nous interroger sur deux points : d'une part, l'énonciation éditoriale proprement dite, à savoir comment les acteurs du monde du livre ont participé à sa maquette, à sa conception graphique et à la réalisation d'un objet-livre singulier. D'autre part, Roubaud ayant insisté sur sa volonté de « conserver ses prérogatives d'auteur » dont le priverait selon lui l'écrit interactif, il conviendra de voir plus particulièrement son rôle dans l'anticipation des conditions matérielles de conception et de production du texte écrit. En outre, dans la perspective d'une énonciation (auctoriale) éditoriale, il faudra observer la manière dont le discours intègre cette question de la matérialité – faisant de la couleur une marque énonciative autant que graphique. Elle croiserait en cela des questions touchant à la marque visuelle de la parenthèse, à la représentation du discours autre et à la mise en scène d'une polyphonie graphique.

Tokyo infra-ordinaire

Le projet a été initié en avril 1996 pour être terminé en octobre 2000. Publié pour la première fois chez Inventaire-Invention en 2003, complété dans une édition augmentée en 2005, cette édition est épuisée depuis la faillite de la maison d'édition². Le livre a été réédité aux éditions du Tripode/Attila en 2014, dans un projet éditorial présentant une nouvelle version du texte selon quatre couvertures (Coccinelle, Toto, Jardin, Daimyo) et vingt affiches réalisées par des artistes sérigraphes. Le poème présente une structure d'amplification aux insertions

¹ M.-È. THERENTY, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 1, 2009, vol. 143, p. 112.

² Les textes qui concernent a auraient d'abord été publiés sur la toile « parce qu'elles permettaient l'usage de la couleur, outrepassant ainsi les contraintes financières d'une édition papier », A. DISSON, « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 256. On en trouve un état en ligne, édité sur Publie.net : J. ROUBAUD, « Fuji San : voyage réel vers le mont Fuji et voyage oulipien dans la poésie japonaise », *Publie.net*, 2007, En ligne : <https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/0/6/5/002747065.pdf> consulté le .

multiples sur le modèle de la prose de mémoire qui lui donne naissance¹. Il est placé sous le signe de la mouvance, chaque édition visant à présenter différents états momentanés d'un texte aussi proliférant que bigarré.

Le projet du livre offre le pendant tokyen du projet avorté du « Mississippi Haibun », mené en 1976 et relaté dans *La Bibliothèque de Warburg*² qui entraine dans le Projet de poésie³. La relation qu'entretient *Tokyo infra-ordinaire* à cette première tentative est précisée à la fin de la présentation du protocole de composition :

41 Composer quoi ? un *haibun*, sans doute, peut-être ; mais auparavant un demi-chapitre de prose, constituant le pendant, le miroir, la correction, le repentir, l'expiation de l'échec de mon *Mississippi Haibun* d'autrefois⁴.

La forme du *haibun* est empruntée au poète japonais Matsuo Bashō (1634-1694) qui composera des journaux de voyage selon cette forme tressant poésie et prose. Agnès Disson évoque l'influence du genre littéraire du *michiyuki-bun*⁵ traduit sous l'expression de « relation d'itinéraire » ou « carnet de voyage ». Il s'agit d'une forme idoine pour un poète piéton, qui se revendique pareillement d'une « poétique de l'itinéraire » et composant en marchant – notamment à travers la forme du « sonnet-walking »⁶. Selon ce modèle, le livre est scandé par la mention de toponymes donnés en grandes capitales, qui marquent les stations de métro de la Yamanote Line. Le poète joue à cet égard de la polysémie du terme « station » : il s'agit autant de la « station » de métro, qu'une étape dans la déambulation. Le terme est également employé pour définir les étapes d'un protocole de méditation, ce qui, nous le verrons, n'est pas sans lien avec l'entreprise mémorielle menée dans ces deux recueils. Cette notion de station est mentionnée dans la description du « Mississippi haibun » :

¹ *Tokyo infra-ordinaire* semble en effet être un morceau autonome isolé de la version longue (et colorée) de la cinquième branche de la prose de mémoire, auquel il emprunte le protocole d'écriture des « couches parenthétiques ». Ce dernier est mentionné dans J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 55.

² Le chapitre 1 de *La Bibliothèque de Warburg* est précisément intitulé « Mississippi Haibun » en référence à ce projet. J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1753-1785.

³ J. ROUBAUD, « Mississippi haibun : description d'un projet », *In'hui*, n° 8, 1979, p. 1-7.

⁴ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 33. Sauf mention contraire, nous ferons référence à cette édition dans la suite de notre propos, avant de montrer les variantes apportées dans l'édition du Tripode.

⁵ J. PIGEOT, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Collège de France. Institut des hautes études japonaises, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2009 ; Cité par A. DISSON, « Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire* : transferts et transports », F. ARRIBERT-NARCE, K. KUWADA et L. O'MEARA (dir.), *Réceptions de la culture japonaise en France depuis 1945. Paris-Tokyo-Paris, détours par le Japon*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 217-228.

⁶ Le protocole est notamment évoqué dans le poème éponyme, « Sonnet-Walking », J. ROUBAUD, *Churchill 40*, op. cit., p. 45.

Pendant la marche, je composerais des poèmes. Au repos, à l'étape, je composerais en prose : moments de repos en prose. Pendant la marche, à certains endroits, je m'arrêteraï, je ferais une station. Je composerais, en un lieu fixe, un poème de ponctuation du parcours, en forme fixe.

(Je n'avais pas choisi à l'avance la forme de cette forme fixe ; ce qui veut dire qu'en fait je ne composerais pas exactement sur place les poèmes de stations, mais seulement leurs esquisses, afin de les travailler au retour, de leur donner la forme qui se déciderait, et permettrait leur insertion dans l'ensemble, comme termes de scansion entre poèmes de la marche et prose du repos.)¹

L'entrelacement entre prose et poème en forme fixe se pense en termes de scansions dans une écriture méditative fondée sur l'alternance rythmique des poèmes de marche et des moments de repos en prose. Roubaud offre donc une conception temporelle et rythmique du rapport entre poésie et prose.

Tokyo infra-ordinaire propose un dispositif typographique complexe, fondé sur un système de décrochements dans la ligne, de variations des caractères, taille de police et graisses. Chaque niveau de décrochement est marqué par une couleur et redoublé par un système de numérotation en arborescence inspiré de l'axiomatique. La première strate d'écriture, en noir est numérotée en 1, 2, 3 etc. : « 1 la gare de Shinjuku (Tokyo) est grande [...] ». La seconde, en rouge, d'un deuxième niveau en 1 1, 1 2, par conséquent dépendant de la strate insérante noire :

2 J'habite pour quelques semaines dans Shinjuku

2 1 la division administrative : Shinjuku-cho

De même pour la troisième, colorée en indigo et numérotée en 3 1 1 :

3 dans Shinjuku le quartier d'Okubo, dans Okubo un tout petit « studio » loué à Mr Fujiwara Hiro,

3 1 Qu'il soit loué !

3 1 1 en apprenant son nom, j'ai pensé bien sûr au grand Fujiwara entre tous les Fujiwara [...]²

Au niveau zéro en noir s'ajoutent donc six niveaux de décrochages associés à une couleur : 1 noir ; 1 1 rouge ; 1 1 1 indigo ; 1 1 1 1 vert d'eau ; 1 1 1 1 1 violet ; 1 1 1 1 1 1 moutarde ; 1 1 1 1 1 1 1 bleu pastel. Des couleurs locales peuvent également apparaître lors de l'insertion de citations³ : cyan, bleu vert ou orange. On parvient à un système numéroté de six niveaux de décrochages, mais au total dix couleurs. Cet attrait pour les variations chromatiques

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1762-1763.

² J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 7.

³ Voir *Ibid.* p. 31.

s'explique par l'état original du texte, manuscrit, pour lequel Roubaud raconte avoir utilisé une dizaine de stylos Signo.

Ce dispositif est modifié dans le cadre du projet éditorial avec le Tripode, qui s'inspire de la maquette « dessinée par les élèves de l'école Estienne pour *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*¹ ». L'indigo y est remplacé par du bleu, le vert d'eau par du vert, le kaki par du marron, le bleu pastel par du gris.

À chaque couleur doit correspondre un « style » conforme à la classification des styles japonaises convoquée pour l'écriture de prose du *Grand Incendie de Londres*. Le tressage des styles et des registres est permis par la couleur, qui est en adéquation avec le « style » utilisé : « je décroche parenthétiquement dans la ligne d'un cran supplémentaire à celui qui s'attendrait, afin que la couleur soit adéquate au style du poème² ».

38 Pour toutes ces écritures se posera, plus tard, quand je passerai à la mise en forme du Haibun proper, La question des styles : *sama*, moods, modes... Je dispose des dix styles de *Kamo no Chomei*

38 1 Le style central de mon entreprise, la raison même de ma présence est le *mono no aware*.

38 1 1 une coïncidence linguistique rapproche « aware » de « aware » (mot anglais) où je lis l'attention, la concentration nécessaire pour l'exercice de ce style³

La liste des « dix styles » de Kamo no Chomei, à laquelle Roubaud dit avoir emprunté ces dix styles⁴, est présentée pour la première fois dans '*le grand incendie de Londres*' :

¹ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Le Tripode, 2014, p. 6.

² J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.* p. 30-31.

⁴ Agnès Disson précise cependant que s'il existe plusieurs listes de styles poétiques dans la tradition japonaise, la plus connue étant celle de Fujiwara Teika », Kamo no Chomei a certes « laissé deux essais poétiques mais aucune liste au sens strict. » Celle présentée par Roubaud « est personnelle et composite – mais pour [lui] parfaitement opératoire. », A. DISSON, « Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire* : transferts et transports », *op. cit.*, p. 225. Pour une analyse approfondie des dix styles, voir A. DISSON, « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route », *op. cit.*

C'est pourquoi, comme *Le Grand Incendie de Londres* devait être *récit du Projet*, je décidai qu'il serait composé *récit dans les dix styles*, en son honneur.

Les dix styles

- (I) Le *choku tai*, style des 'choses comme elles sont'
- (II) *Rakki tai*, style 'pour maîtriser les démons'
- (III) Le '*style de Kamô no Chomei*', les 'vieilles paroles en des temps nouveaux'.
- (IV) Le *yûgen*, « style des résonances crépusculaires »
- (V) Le *yoen*, 'style du charme éthéré'
- (VI) Le sentiment des choses, le 'mono no aware'.
- (VII) *Sabi*, rouille ; solitude.
- (VIII) Le *ryohô tai*, 'style du double'.
- (IX) *Ushin*, 'le sentiment profond'.
- (X) *Koto shirarubeki yô*, 'cela devait être', 'muss es sein'¹

Le poète insiste sur la part d'« *invention* » qui préside à la transposition de ces styles « du Japon médiéval dans une chambre nocturne de faux ermite au XX^e siècle finissant² ». Il assume le fait de s'être « approprié ce découpage » avec une certaine « désinvolture » : les styles lui auraient fourni « des manières d'aborder le réel écrit dans la prose (en poésie également, dans la poésie selon le projet)³ ». En réalité, ce recours aux styles transcende la distinction poésie / prose :

J'utilise en fait ces dix « styles » comme des substituts de la forme poétique, car la prose n'a pas de forme (pour moi bien sûr), à la différence de la poésie. Seule la poésie a des formes, qui sont des instances particulières d'une forme-poésie. Mais je ne conçois pas de forme-prose. Dans ces conditions, les dix styles constituent une famille de vêtements formels pour la prose⁴.

La convocation d'un style constitue donc un des moyens par lesquels organiser la circulation générique. Dans le regard rétrospectif qu'il jette sur le *Projet*, à chaque branche du *Grand Incendie de Londres* majuscule, roman du *Projet*, devait correspondre « une sorte de 'cocktail' caractéristique de styles, constituant une figure stylistique complexe, gouvernée par des contraintes⁵ ». La vision qu'il s'est forgée des différents styles serait déduite « presque entièrement de son nom ». Dès lors, « la totalité d'un mode de prose narrative se trouverait ainsi

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 191.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 192.

⁴ J. ROUBAUD, « Deux modèles de poésie : les Troubadours et la poésie japonaise ancienne » (Conférence), Université de Tsukuba, Japon, 6 octobre 2000. Cité par A. DISSON, « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route », *op. cit.*, p. 251.

⁵ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 192.

découpée en régions dominées par un style, ou une combinaison de styles, comme des couleurs¹ ». Dans cette description rétrospective du Projet, le terme de couleur désigne un mode de signification de la prose narrative passant par le recours aux styles. Employé de manière métaphorique, il correspond au marquage d'une tonalité singulière. Dans *Tokyo infra-ordinaire*, cette coloration est cette fois bien concrète puisque chaque style semble attaché à une couleur lui conférant une visibilité et permettant son repérage : « à chaque épisode son style, à chaque style son humeur, à chaque style sa couleur² ».

Le noir serait associé au *choku tai* ou « style des choses comme elles sont », où la description de Tokyo et les anecdotes sur la ville et les itinéraires empruntés par le poète prévalent. L'épisode de la visite du musée des sanitaires de la marque TOTO est relaté en rouge, couleur qui pourrait correspondre au *yoen*, « style du charme éthéré ». Le violet, associé à la mention de formes (le trident) ou de contraintes oulipiennes (le protocole de poèmes de métro), serait la couleur du « *Koto shirarubeki yô*, 'cela devait être', 'muss es sein' ». Le niveau de profondeur 6 en moutarde semble appartenir au style *sabi*, autant qu'on puisse en juger par la citation d'un « (pseudo) *tanka* dans le style *sabi*³ ». Les citations du *Manyôshû* provenant de *Mono no Aware*, en cyan pâle dans l'édition Inventaire/Invention, représenterait le style du « *mono no aware* » ou « sentiment des choses⁴ ». Roubaud voit dans le recours à ces styles dans l'écriture de prose un « moyen précieux de faire de la sémantique poétique⁵ ». Autrement dit, ils s'apparenteraient à « des contraintes oulipiennes, mais d'Oulipo "sémantique"⁶, plutôt⁷ ». Le recours aux couleurs pour apparier les passages correspondant au même style répondrait en outre au « principe oulipien de la visibilité des contraintes⁸ ».

Nous ne pouvons que souligner avec Agnès Disson l'absence de « coïncidence absolue » entre style et couleur et le « flou de leur application ». Comme le reconnaît Roubaud, « l'affaire TOTO » pose un problème d'« adéquation stylistique ». Le poète constate un

¹ *Ibid.*

² A. DISSON, « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route », *op. cit.*, p. 256.

³ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 8-9.

⁴ *Ibid.* p. 31.

⁵ A. ARMEL, « Les cercles de la mémoire. Entretien avec Jacques Roubaud », *Le Magazine littéraire*, n° 311, juin 1993, p. 96-103 ; Cité dans J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 879.

⁶ Particulièrement cher à François Le Lionnais, l'Oulipo sémantique est défini comme le fait « d'inventer des contraintes qui ne portent pas seulement sur des éléments verbaux (lettres, syllabes, mots ou phrases), mais sur des "objets sémantiques" (sentiments, sensations, personnages, situations) », M. BENABOU, « Quarante siècles d'Oulipo », *Raison présente*, n° 1, 2000, vol. 134, p. 86. Une telle référence à une contrainte commandée par les « sentiments, sensations [...] sensations » convient de fait à l'adoption de la table des styles pour apporter une coloration, une tonalité à la prose ou à un poème.

⁷ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 450.

⁸ « Un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte », OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1995, p. 90.

« flottement dans la “mood” générale de l’épisode, dans son “humeur” qui décide du style ou du cocktail de styles » employés. Préalablement destiné au style *wabi*, « dénuement, privation, dépossession, délaissement, désolation, détresse, langueur », ce *mood* ne conviendrait qu’à la « prose du Projet » alors qu’une « “couleur” positive » serait nécessaire ici. Un « mélange effervescent » de styles est évoqué : l’épisode débutant dans le *shimmyô.tai*, « style bourré de mystères » puis le *yojô.tai* « style du sentiment au-delà des mots », le *sashi.tai*, « représentation fidèle d’une aspiration ardente », le *kojô.tai*, « sentiment élevé », le *kiujô.tai* « style de la force prodigieuse », *hikôtai*, « style qui commande l’attention », le *kaen.tai* « floraison magique » et enfin le *ryohô.tai*, « style du double sens¹ ». Pour la plupart, ces styles qui ne sont ni évoqués dans la table des styles du ‘*grand incendie de londres*’, ni dans celui de *La Dissolution*. S’agit-il d’une invention ou d’un emprunt libre à une autre table de styles ?

La question des dix styles est réabordée dans *La Dissolution*, où la liste est présentée dans un ordre différent. Le style du *rakki tai* est ramené au rang (I), le *yûgen* au rang (III). Les styles auraient « pris dans [sa] pratique de composition, un certain contenu », et marqueraient, « une parenté entre les poèmes, ensemble de poèmes, proses ou fragments de prose que je range dans la même catégorie² ». Roubaud reconnaît une certaine opacité dans certains styles, en particulier celui des « vieilles paroles³ » au point de devenir autoréflexif : « dans un poème, ou prose, selon un style, le style commente le style⁴ ». On peut y trouver une explication quant à l’indistinction dans l’usage des couleurs attachées à un style précis. Le « rapport des styles à la prose qu’ils colorent » s’effectuent en effet selon trois modalités distinctes :

Mode a – le style désigne l’état intérieur prévu dans la composition du moment

Mode b – le style désigne l’état intérieur dans lequel l’**image-mémoire** centrale du moment a été produite

Mode c – Le style désigne la composition elle-même, le style propre du moment prose⁵

Le choix du style renvoie autant aux dispositions intérieures du scripteur, choisies pour la composition ou à celles relatives à l’image-mémoire qu’il transcrit dans la prose. Le lecteur n’a pas accès à « l’état intérieur » prévu ou effectif.

¹ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 56-57.

² J. ROUBAUD, *La Dissolution*, op. cit., p. 447.

³ Le style des « vieilles paroles en des temps nouveaux » est défini dans le même passage en ces termes : « il s’agit de l’interprétation la plus simple possible de l’expression qui annonce le style : un texte ancien, fait de “vieilles paroles” de Chomei, lues selon les “vieilles paroles” des traductions dont je disposais, assez “victorienne” l’une, ou “parnassienne” et transporté dans un paysage contemporain », *Ibid.* p. 448.

⁴ *Ibid.* p. 450.

⁵ *Ibid.* p. 484.

Parfois, le changement de couleur échappe à une variation de style pour répondre à la volonté d'ouvrir une incise ou d'apporter une correction, une précision – ce que l'on retrouvera dans l'*Ode à la ligne* 29 :

Cependant que je compose et envisage de composer ces espèces de poèmes, je note des réflexions sur ce qui me tombe sous la main, en guise de lectures. Par exemple des articles de reçue concernant la poésie japonaise du premier XX^e siècle

34 2 1 avant la catastrophe

34 2 1 1 je veux dire le surréalisme, bien sûr, pas la défaite de l'impérialisme¹.

La complexification de la linéarité discursive correspondant à une logique de délinéarisation bien plus qu'une variation de style ou d'humeur du discours.

Cette incertitude dans l'association d'une couleur à un style est complexifiée dans la réédition, qualifiée « d'édition définitive » par le Tripode en 2014. Le système de strates de couleurs est modifié, notamment dans l'épisode de la visite au musée TOTO. Alors que le fil principal du récit était inscrit en rouge dans l'édition Inventaire/Invention, il apparaît en noir dans celle du Tripode. Ce choix semble mieux convenir au « style des choses comme elles sont », en adéquation avec le style descriptif adopté : « Ce fut un jour de 1995, il me semble, un beau jour frais, aéré, comme il se doit, plein de nuages légers² ». On peut supposer que cette correction visait à résoudre le « problème d'adéquation stylistique » soulevé par ce passage – d'autant que le poète reconnaissait que le développement de cet épisode tient à l'abandon de la consigne d'écriture « sans repentir » que comportait la composition de la prose de mémoire avant la version longue de la branche 5. De même, l'épisode de la coccinelle dans le métro et celui du musée des horloges Daimyo apparaissent désormais en noir. D'une manière générale, toutes les strates de texte sont ramenées à un cran inférieur. Alors que le rouge dominait dans l'édition précédente, c'est désormais le noir qui constitue le niveau de base de l'épisode. Cette variation dans l'usage des couleurs, s'il peut laisser à penser qu'il répond à la nécessité de mieux ajuster la couleur au choix du style, exhibe dans le même temps leur caractère arbitraire et en complique la lisibilité. Ainsi, dans l'épisode de la coccinelle, le poète se refuse avec humour d'exprimer l'amertume liée au départ de la coccinelle : ce sentiment, *mood*, ne serait pas en adéquation avec le « style choisi pour le récit de cet épisode ». Une mention renforce l'incertitude quant au rapport entre couleur et style :

¹ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 25.

² *Ibid.* p. 37.

On aurait pu penser au (iii), le *choku.tai*, « style direct », mais si on se reporte au commentaire donné plus haut, on voit qu'il n'aurait pas été adéquat. J'ai utilisé, en fait, le style (v), *sashi.tai*, « représentation fidèle d'une aspiration ardente ». Le choix qui s'imposait, on en conviendra, je pense¹.

Présentée en rouge et dans le corps du texte principal dans l'édition Inventaire/Invention, elle fait l'objet d'un décrochage et est ajoutée en rouge par rapport au fil insérant en noir dans l'édition du Tripode. Elle a donc le statut d'une insertion. Cette variation renforce le brouillage quant au recours à la couleur : le noir ne serait pas ici associé au « style direct » (*choku tai*), mais au *sashi tai* – qui ne figure pas dans la classification initiale des styles mais dans celle présentée à l'occasion du musée Toto. Or, il est tout sauf évident de différencier ce que serait la « représentation fidèle d'une aspiration ardente » par rapport au « style des choses comme elles sont ». Les styles auraient avant tout un usage intime pour le poète, rendu parfois crypté ou inaccessible au lecteur. Le flottement quant à leur marquage témoigne dans le même temps d'un parti pris de la variété, de la bigarrure, tout autant stylistique que visuelle. Comme le reconnaît Roubaud, l'association d'une couleur à un style « n'est pas toujours [évidente] : un style peut en cacher un autre² ».

En outre, on observe un recul progressif dans l'emploi des couleurs à mesure que l'on approche des dernières stations du parcours. À partir de la dixième station, les seules insertions sont de niveau 2 (rouge). Moins digressif, le récit se concentre sur la description de l'infra-ordinaire tokyen³. Ainsi, il semble dès ce premier ouvrage en couleur que le poète se livre à des expérimentations (typo)graphiques plus qu'il ne verrouille un dispositif systématique lié au protocole d'écriture itinérante.

Grande Kyrielle du sentiment des choses

Comme *Tokyo infra-ordinaire*, la *Grande Kyrielle du sentiment des choses* prend pour point départ le chapitre 3 de la version longue de la branche 5, pour lequel il était prévu des « balises numériques », couleurs, « superpositions de décrochements typographiques » et un « savant dégradé de taille de corps typographiques ». On en trouve un aperçu de la kyrielle et une description de son mode de fonctionnement dans *La Bibliothèque de Warburg*, dans le

¹ *Ibid.* p. 61.

² J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 482.

³ Ce phénomène tient sans doute à la difficulté de l'entreprise : dans un environnement aussi nouveau que peut l'être le métro tokyen, le protocole du poème de métro comporte des difficultés : le poète passait plus de temps à vérifier à quelle station il en était rendu qu'à prêter attention à la composition. *A posteriori*, il qualifie cette tentative de « catastrophe » et « d'échec total », « Ode à la ligne 29 des autobus parisiens (et autres facéties...) ». (avec Emmanuèle Payen-Wouts, Frédérique Roussel, Frédéric Martin, Margaret Gray, Raphaël Lefeuvre, Jacques Rebotier Gilles Sivilotto, Jean-Luc Bertini), *Centre Pompidou*, 5 décembre 2012, En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/XQmV4Rd> consulté le 2 mai 2022.

chapitre intitulé « le sentiment des choses » puis dans les incisives. Le « sentiment des choses » – renvoyant à la table des styles japonais médiévaux réinvestis par Roubaud – fournit un « but stylistique et émotionnel » : chaque maillon de la chaîne produite doit pouvoir être associé à « l’expression ‘sentiment des choses’ » : « il s’ensuit que c’est elle, et essentiellement elle, qui est responsable du choix spontané d’une région particulière (spatiale et temporelle) dans la contrée (quadrimensionnelle au moins) du souvenir¹ ».

Roubaud prévoyait déjà une structure parenthésée avec différents niveaux de profondeur :

chacun d’eux est parenthésé et reparenthésé (jusqu’à la profondeur 6) : et d’une première parenthèse rouge, où s’ouvre une deuxième parenthèse, bleue, contenant une parenthèse verte, qui contient une violette, qui contient une marron, qui enfin contient une grise, après lesquelles toutes se ferment².

Il s’agit d’une « forme exponentielle » : elle fait se rencontrer les traditions médiévales en empruntant à la *canço* des troubadours et au *renga* japonais. Le poème comporte cinq strophes (*coblas*) suivies d’un envoi (*tornada*). Chacune est constituée de cent vers-chaînon, selon quatre unités numérotées en chiffres romains de vingt-cinq vers (eux-mêmes numérotés). Selon le modèle de la Théorie du Rythme, elles seraient « semi-‘unissonnantes’ » c’est-à-dire « de même squelette rythmique ». Par l’organisation colorée dans l’espace graphique, le poète donne à voir la logique associative qui gouverne le fonctionnement de la mémoire. Chaque vers comporte six chaînon, en kyrielle et constitue un « enchaînement séquentiel d’images-souvenirs, de sons, de composés littéraires, d’inférences³ ». Les parcours réversibles sont marqués par des flèches. La *tornada* comporte trente et un vers, en référence formelle au *tanka*.

Les différentes voix intervenant dans chaque vers sont marquées par des couleurs hiérarchisées : noir, rouge, bleu, vert, violet. Une sixième voix dont l’attribution est laissée libre est inscrite en gris, marron, rose ou cyan. Si elles n’interviennent pas dans le même ordre dans chaque strophe, leur ordre d’apparition répond à une permutation réglée, relevées par Katixha Dolharé⁴. Une couleur correspond à une kyrielle d’image ou « marabout » que l’on pourrait disposer verticalement : « on obtiendrait ainsi un élégant quadrillage planaire aux éléments reliés par des flèches verticales et horizontales⁵ ». Katixha Dolharé reconstitue ce quadrillage

¹ J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de londres’*, *op. cit.*, p. 1863.

² *Ibid.* p. 1884.

³ J. ROUBAUD, *Kyrielle*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ K. DOLHARE, « Jacques Roubaud et la mémoire des formes », É. BENOIT (dir.), *Transmission et transgression des formes poétiques régulières*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 227-241.

⁵ J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de londres’*, *op. cit.*, p. 1887.

de la version longue d'après la description que le poète en donne dans *La Bibliothèque de Warburg*. Ces modèles spatiaux relativisent l'enchaînement séquentiel donné à voir dans la page¹.

La couleur et les flèches organisent un passage, un mouvement : une flèche « symbolise une transition entre son image-source et [...] son image-but² ». Le passage d'un élément à l'autre s'effectue selon deux procédés conjoints : le premier repose sur le « saut mental d'une image, d'un événement de souvenir, à un autre », faisant des deux éléments des « événements-chosessentimentales ». Par exemple, dans le « Marabout Rouge », le poète effectue un « saut mental entre « la vision en mémoire d'une moitié de pierre vue à la surface du sol » et « l'impression de lourdeur miraculeuse de la denrée "roche"³ ». Le deuxième procédé consiste en l'entremise d'une « troisième image » ou « événement-chosessentimentale intermédiaire⁴ », liée à celles qui la précèdent et la suivent par des procédés d'association phonique, sémantique, calembours, transformation de lettre, etc.). La couleur permet de démêler l'entrelacement des différents fils d'Ariane de cet « écheveau de mémoire » : elle permet une lecture sélective, « raboutant » chaque image-souvenir à celle qui la précède et celle qui la suit. Cependant, « la présence des voix inattribuées dominant peu à peu, marquant l'impossibilité de mener le livre à bout tel qu'il a été commencé⁵ » : comme pour les autres livres en couleur, le dispositif comporte davantage une dimension « inchoative » qu'il ne pose un protocole systématique

L'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens

La composition de l'Ode a été commencée en janvier 2005, interrompu en 2008 et repris et achevé en 2011⁶. Composé en alexandrins en rimes plates, il comporte – selon le modèle de l'ode – 6 chants, comptant chacun 6 strophes à l'exception du 6^e qui n'en compte que 5. Chaque strophe marque « une étape [entre deux arrêts] dans le trajet de la ligne 29⁷ ». Reprenant le protocole des poèmes de métro de Jacques Jouet, le livre comporte 35 strophes pour marquer les 35 intervalles entre deux arrêts de la ligne de bus. Le cahier des charges rappelle que « le nombre des strophes est égal au nombre des arrêts sur la ligne, moins 1⁸ ».

¹ Pour une mise en relation avec les modèles spatiaux de la mémoire et les parcours qu'ils permettent, voir *infra* chapitre 7.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1886.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ K. DOLHARE, « Jacques Roubaud et la mémoire des formes », *op. cit.*

⁶ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 121.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* p. 123.

L'un des principes du cahier des charges est d'interdire le retour en arrière dans la composition, principe qui est rappelé à la strophe dixième¹. Chaque strophe comporte une phrase insérante de degré zéro, marquée par la couleur noire, à partir de laquelle vont proliférer des décrochements de nature et de fonctions différentes, auxquelles s'ajouteront des notes de fin. Une équivalence est posée entre ces décrochages et la parenthèse : « à chaque profondeur de parenthèses correspond une couleur et un décrochement dans la ligne² ». Le modèle est le suivant :

noir
rouge
bleu
vert
violet
marron
gris
rose
cyan

Le dispositif typographique cumule plusieurs traits permettant la variation de l'inscription graphique du poème, décrits dans les chapitres précédents. Tout d'abord, des blancs de dimension variable détachent le vers du bord gauche de la page : le décalage dans la ligne est proportionnel au niveau de parenthèse atteint. Il marque également par un décrochage vertical les unités typographiques détachées. Les parenthésages sont manifestés par un « marquage visuel triple et redondant³ ». Enfin, il creuse la réflexion évoquée dans les précédents chapitres sur la qualification du vers ; celle-ci s'effectuerait selon une perspective ni strictement métrique comme le proposerait la prosodie traditionnelle, ni seulement typographique comme le ferait le vers libre. L'alexandrin peut en effet se trouver fragmenté sur plusieurs lignes, comme le précise le cahier des charges :

Chaque parenthèse qui s'ouvre définit un nouveau vers [...] Un alexandrin est souvent réparti en plusieurs vers. Le nombre total de vers dépasse le nombre des alexandrins⁴.

Le poète disjoint l'unité typographique de la ligne d'écriture du système métrique adopté. Le vers apparaît comme une unité typographique, tandis que l'alexandrin est le vers métrique adopté : « pour Roubaud, la notion de vers est donc typographique, non métrique ; les

¹ *Ibid.* p. 47.

² *Ibid.* p. 123.

³ G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans *l'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », dans V. MAGRI-MOURGUES et G. PURNELLE, *Modèles et nombres en poésie*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 244-245.

⁴ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 123.

vers métriques sont appelés alexandrins¹ ». Le dispositif en couleur devient le lieu d'une réflexion à nouveaux frais sur les possibles du vers, participation d'une critique du vers libre et d'une proposition de relève du vers tenant compte à la fois de la tradition métrique et de « l'aller-à-la-ligne » qui caractérise le vers libre.

Il existe cependant un type de décrochement qui ne s'accompagne ni d'un alinéa, ni d'un changement de couleur, comme dans l'exemple suivant :

II
 Les porte en queue de cheval, tern's
 Il ne bril
 Lent pas de brillanti neu, gomina, ni laque
 Et n'ont pas plus d'éclat qu'une toile de saque²

La coupe et le retour *ad lineam* intervenant après le pronom personnel « Il » et au milieu du verbe « brillent » permettent en effet de respecter la règle de rime pour l'œil (II / bril) entre les deux alexandrins disjoints graphiquement.

Comme l'ont remarqué Hermès Salceda, Philippe Bootz et Inès Laitano à propos des parenthèses enchâssées chez Roussel, « cette structure à emboîtements multiples pourrait être représentée comme des coupures réalisées sur le *continuum* de la ligne d'écriture ». Les parenthèses marquent des divisions dans ce continuum et « offrent une vue hiérarchisée de l'enchaînement linéaire de graphèmes qu'est le texte³ ». Dans l'Ode, la linéarité discursive est marquée par plusieurs types de coupures :

1) la coupure métrique qui sépare les vers et marque la césure à l'hémistiche par un blanc de cinq espaces⁴. Elle peut intervenir après un mot plein, après un mot non accentué, au sein d'un mot composé (dans ce cas le blanc est remplacé par cinq traits d'union). La « césure graphique » peut également intervenir à l'intérieur d'un mot ; il s'agit donc d'une césure « pour l'œil ». Ce cas concerne selon les relevés établis par Alain Chevrier, 31 vers de la première strophe, soit 20 % du total⁵. C'est toujours la sixième position qui est marquée. Un tel choix nécessite de sur-marquer le *e* muet non éliidé en l'accentuant graphiquement par une

¹ G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans *l'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 246.

² J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 49.

³ H. SALCEDA, P. BOOTZ, et I. LAITANO, « *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les virtualités de la machine textuelle », P. BAZANTAY et C. REGGIANI (dir.), *Roussel : hier, aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 285-310.

⁴ A. CHEVRIER, « Roubaud quenellien : la "métrique amusante" de *l'Ode à la ligne 29* », *Cahiers Raymond Queneau*, n° 4, 2014, p. 50.

⁵ Les vers désignés sont ici les vers métriques et non les unités typographiques. *Ibid.* p. 51.

masculinisation : « c'est au contraire une qualité pour poète¹ ». Cette césure pour l'œil interdit en outre les césures lyrique et épique². Purnelle souligne le caractère contradictoire de cette marque : en apparence démarcative et visant à montrer au lecteur la césure de l'alexandrin, elle exhibe son caractère arbitraire lorsque les coupes interviennent ailleurs dans l'alexandrin. La « césure typographique » assurerait la « prévalence de la mesure théorique (le mètre) sur la réalité (le vers et sa syntaxe)³ ». Ainsi, le poète joue de la disjonction entre la réalité rythmique et le patron métrique sur-maqué typographiquement pour présenter des alexandrins « typographiquement classiques⁴ ».

2) la coupure parenthétique qui se marque par le décrochement vertical et l'alinéa. Le dispositif cumule les traits typographiques décrits précédemment pour maximiser l'exploration des variantes dans l'espace graphique. Ce système redondant permet en effet « l'articulation entre les axes horizontaux et verticaux⁵ » de l'espace graphique voire, dans le cas de prolifération d'insertions, l'axe oblique qui reprend le modèle de l'escalier analytique décrit dans le chapitre 2.

3) l'appel/renvoi de note de fin : il renforce le « principe de spatialisation non linéaire »⁶ qui gouverne l'organisation de l'*Ode*. Selon Julie Lefebvre, « la note est définie comme greffe typographique au corps du texte et apparaît comme un moyen à la fois usuel et très normé de rompre avec la contrainte de la linéarité propre à la langue⁷ ». Ainsi, le double signe de l'appel/renvoi de note ouvre à un « ailleurs » textuel dans l'espace graphique du livre et engendre un autre type de ramification du discours que celle commandée par les parenthèses. Sa réalisation renforce la structure multilinéaire du dispositif. Contrairement aux autres strates du textes, dont la co-présence est maintenue dans l'espace graphique, les notes sont organisées dans un espace graphique disjoint.

D'autres singularités typographiques sont remarquables : les rimes sont non seulement homophones et respectent l'alternance de genre métrique⁸, mais elles sont aussi homographes.

¹ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 12.

² A. CHEVRIER, « Roubaud quenellien : la "métrique amusante" de l'*Ode à la ligne 29* », *op. cit.*, p. 51.

³ G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 249.

⁴ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 121.

⁵ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, *op. cit.*, p. 112.

⁶ J. LEFEBVRE, « La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive », *L'Information grammaticale*, 2008, p. 54.

⁷ *Ibid.*

⁸ Roubaud puise dans le *Dictionnaire méthodique et pratique des rimes françaises* de Philippe Martinon (1905), cité dans la « strophe dixième » alors qu'il n'a que le mot « "hièble" / Pour en finir avec ce nouveau bi-vers », *Ibid.*, p. 47, puis dans les notes, *Ibid.*, p. 109.

Cette particularité est commentée dans le cahier des charges : « les vers riment pour l'œil obligatoirement. L'orthographe s'en déduit [...] La rime est constituée d'une lettre au moins. Le plus souvent deux ou trois ; parfois plus si affinités¹ ». Gérald Purnelle relève quatre procédés utilisés pour « forcer l'identité de la forme graphique de deux mots rimaient phonétiquement² » : ou bien les deux mots ont d'origine une graphie finale identique, soit la graphie d'un des mots est appliquée à l'autre (selon une assimilation « progressive » ou « régressive »), ou bien « aucune des deux graphies ne reste intacte, et la graphie commune est neuve³ ». Roubaud revendique de manière ludique et humoristique « l'orthographique idiotisyncrati' [sic] de [ses] écrits lyriques⁴ ». En outre, tous les vers (typographiques) commencent par une majuscule, tandis qu'après un point, la phrase ne comporte pas de majuscule. Les noms propres ne comportent pas non plus de majuscule mais sont en italique. Les diérèses sont marquées par un tiret, tandis que les synérèses imposées sont marquées par un soulignement. On trouve aussi ponctuellement un jeu sur les graisses⁵, les petites capitales (en strophe septième, lorsque le poète répond à la « mise en cause » du lecteur), et les variantes de police de caractère⁶. Dans la terminologie employée par Jacques Anis pour décrire les variantes de l'espace graphique, il s'agirait de topogrammes liés⁷ car ils manifestent la modification matérielle des alphagrammes et logogrammes.

L'énonciation éditoriale collective de l'*Ode*

Née en 2010, la maison d'édition Attila a pour vocation, aux dires de son directeur Frédéric Martin, de « publier des textes en leur donnant l'environnement qui leur convient⁸ ».

¹ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 122.

² G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », op. cit., p. 267.

³ *Ibid.* p. 269.

⁴ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 92.

⁵ Elles sont utilisées pour insérer la citation, comme la réclame de la boulangerie (p. 40) ou le sonnet (pp. 101-102).

⁶ Dans les notes, la citation mentionnant la Loi Carrez figure ainsi en caractère Tahoma (p. 114). On trouve également la « police pachyderme du braggadocio » pour introduire la définition de la mutarotation, (p. 91)

⁷ Jacques Anis différencie les alphagrammes (« graphèmes alphabétiques ») des topogrammes « graphèmes ponctuo-typographiques, qui contribuent à la production du sens, en tant qu'organisateur de la séquentialité et indicateurs syntagmatiques et énonciatifs ; détachés – manifestation discrète dans la chaîne graphique –, ce sont les signes de ponctuation ; liés – manifestation par surimposition aux séquences alphagrammiques –, ce sont les attributs graphiques minuscule vs capitale, romain vs italique, normal vs gras, couleur », J. ANIS, « Vers une typologie des espaces graphiques des documents lus et produits par les jeunes en formation professionnelle courte ; pour une pédagogie de la "vilisibilité" », *LINX*, n° 1, 1995, vol. 6, p. 243-244.

⁸ Pour la description du processus éditorial, nous nous appuyons sur le récit donné par Frédéric Martin, éditeur, et Margaret Gray et Raphaël Lefevre, enseignant à l'école Estienne à l'occasion de la rencontre au Centre Pompidou intitulée « Ode à la ligne 29 des autobus parisiens (et autres facéties...) ». (avec Emmanuèle Payen-Wouts, Frédérique Roussel, Frédéric Martin, Margaret Gray, Raphaël Lefevre, Jacques Rebotier Gilles Sivilotto, Jean-Luc Bertini) », op. cit.

L'édition de l'*Ode* a donné lieu à un cortège de créations, de mises en voix¹, en musique² et en images³. Une énonciation éditoriale collective et multimédiale a été mise en œuvre, visant à déployer les potentialités de l'œuvre : pour Frédéric Martin, il s'agissait de « voir dans l'art qui leur est propre comment d'autres créateurs se sont approprié cette œuvre⁴ ». Elle répondrait aux deux fonctions dégagées par Emmanuel Souchier, à savoir « donner le texte à lire comme activité de lecture », d'une part, mais aussi montrer le texte comme « objet concret et qui a été configuré à travers cette activité plurielle qu'est l'énonciation éditoriale⁵ ».

Des étudiants⁶ de la section typographie de l'école Estienne, sous la direction de Margaret Gray et Raphaël Lefevre, ont permis de trouver une forme graphique appropriée au dispositif pensé par Roubaud. Six couvertures, correspondant aux six chants de l'Ode, ont été préparées par les étudiants de l'atelier de typographie de l'école d'Estienne. Pour fabriquer la couverture, ils ont pris en compte les quatre pages que cette dernière comporte : la première de couverture, la quatrième de couverture et les deux rabats dont l'un comporte une citation.

¹ La mise en voix et en musique a été réalisée par Jacques Rebotier. Une lecture a été donnée au Théâtre des Bouffes du Nord en 2012 avec la compagnie voQue-Rebotier.

² Gilles Sivilotto designer et musicien électro-acoustique, a réalisé un enregistrement de sons dans différents lieux parisiens évoqués dans le livre. La strophe sur Beaubourg (strophe 12), qu'il voit comme un « art poétique » et un « art du temps », l'a conduit à investir le quartier de l'Horloge, véritable « cage à sons ». Il y a associé des fragments de lectures de Jacques Roubaud, notamment les alexandrins virtuels rendus par des claquements de langue (p. 84). Sa création musicale électro acoustique a été montée à partir de ces improvisations.

³Le photographe Jean-Luc Bertini a été interpellé pour accompagner l'*Ode* d'images. Suivant la ligne à pied, « il va se détacher du texte, pour ne pas tomber dans l'illustration » et photographier les « gens qui tourneront autour de cette ligne et qui auront le malheur d'entrer dans [son] champ », F. ROUSSEL, « Autobus de la ligne 29, tout le monde défile », *Libération*, 9 décembre 2012, En ligne : https://www.liberation.fr/culture/2012/11/09/autobus-de-la-ligne-29-tout-le-monde-defile_859411/ consulté le 2 mai 2022. 29 images retenues ont été exposées à la galerie Binôme, sous le titre « Prises de la ligne 29 ».

⁴ « Ode à la ligne 29 des autobus parisiens (et autres facéties...). (avec Emmanuèle Payen-Wouts, Frédérique Roussel, Frédéric Martin, Margaret Gray, Raphaël Lefevre, Jacques Rebotier Gilles Sivilotto, Jean-Luc Bertini) », *op. cit.*

⁵ E. SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 145.

⁶ Ils sont nommés au début du volume : Matthieu Cannavo, Redouan Chetuan, Guillaume Guilpart, Julia Joffre, Simon Magnier, Yoann Minet, Camille Prandi, Hélène Reboud.

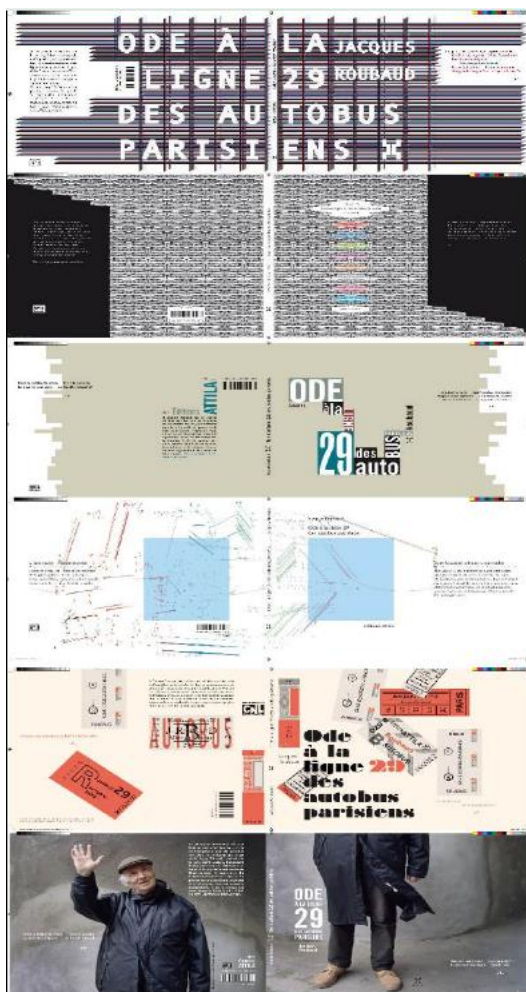


Figure 49 : Les six couvertures du livre, diffusion aléatoire, tous droits réservés

Il s'agit là d'une des traces visibles de l'énonciation éditoriale : chacune offre un seuil ou paratexte¹ différent et partant, un abord de l'œuvre singulier – « autant d'introductions à des lectures différentes² ». La couverture présente une « image du texte » et informe l'appréhension visuelle de l'objet-livre et sa réception par le lecteur. 35 affiches sérigraphiées correspondant aux 35 strophes ont été sélectionnées, mais plus de 400 ont été réalisées à la presse avec des caractères de bois et de plomb. Aux dires d'un étudiant ayant participé au projet, « le travail de texte a permis de libérer le travail de composition » – révélant comment l'énonciation visuelle a constitué une véritable médiation de l'image du texte.

Brigitte Ouvry-Vial avait souligné « l'aspect médiateur du travail éditorial³ ». Non pas seulement une « transmission médiologique », ce dernier participerait « de la forme, des

¹ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

² D. CONIL et S. DUFAU, « Jacques Roubaud : le pwète fête ses 80 ans ! », *Médiapart*, 10 décembre 2012, En ligne : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/081212/jacques-roubaud-le-pwete-fete-ses-80-ans>.

³ B. OUVRY-VIAL, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication & Langages*, n° 1, 2007, vol. 154, p. 72.

supports, des matières ». En cela, la pratique sociale que constitue la collaboration de l'éditeur avec l'auteur et les acteurs éditoriaux aboutirait à une « *transformation*, un changement de forme, une *métamorphose*¹ » de « l'image du texte ». Frédéric Martin a rappelé la négociation nécessaire pour aboutir à cette image du texte : Roubaud se reconnaissant un « analphabète visuel », il a été nécessaire de « nettoyer » le « macscrit ». Là où il avait prévu des variations de corps allant de 14 à 8 pour permettre de maintenir le vers sur une seule ligne, Il fallait choisir une police comportant des lettres relativement étroites et de faible empattement pour permettre de « gagner de la place » dans l'espace de la page et d'assurer la co-présence des différents niveaux de texte sur la page. Roubaud ayant témoigné d'un véritable intérêt pour la typographie de la Renaissance, un ancien étudiant a dessiné une police spéciale s'inspirant de la Bible polyglotte, dite Bible d'Alcala (1517)². Les étudiants de la section typographie ont fait la préparation de copie, mais voulaient changer les couleurs ou ne mettre en couleur – essayant un refus du poète. La composition selon neuf niveaux de textes a exercé une contrainte sur la maquette, qui elle-même a permis en retour de révéler un aspect de la composition. La couleur apporte certes des repères au lecteur ; en retour, la nature digressive et proliférante du texte façonne la mise en page et les choix typographiques : les variantes (typo)graphiques offrent une image visuelle de la langue. La « part typographique » aborde la disposition à partir de « l'identité formelle » parenthésée du dispositif et les « indices poétiques » d'une mise en page potentielle conçus par le poète³ – soit les indices internes au poème et ceux externes (police, maquette) faisant de la couleur un phénomène sémiotique autonome.

L'objet-livre tel qu'il apparaît au lecteur apparaît comme la somme de traces d'une énonciation typographique permettant la rencontre entre la nature d'un texte en mouvement dans la page et des contraintes typographiques. Des seuils (couvertures, affiches) à la « part typographique⁴ », l'énonciation éditoriale a constitué une véritable médiation du dispositif textuel, tout en embranchement et bifurcation, à l'image des réseaux de transports dont il rend compte.

¹ E. SOUCHIER, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 32.

² F. ROUSSEL, « Autobus de la ligne 29, tout le monde défile », *op. cit.*

³ I. GARRON, « La part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée. Premières balises », *Communication & Langages*, n° 1, 2002, vol. 134, p. 65.

⁴ I. GARRON, « La part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée. Premières balises », *op. cit.*

4.1.5. Circulation, embranchement, correspondance : le transport comme matrice et métaphore

Tokyo infra-ordinaire et *l'Ode* adoptent le protocole du poème de métro¹ créé par Jacques Jouet, qui sera néanmoins vite subverti et adapté aux aléas du parcours. Le protocole du poème de métro permet une plongée dans l'infra-ordinaire des grandes métropoles. La référence à Perec est assumée dès le titre de *Tokyo infra-ordinaire* et revendiquée à la fin de la description du protocole : « Bien conscient de la modestie nécessaire à la circonstance, je donnerai à ce morceau prosaïque le sous-titre suivant, inspiré de Georges Perec : TOKYO INFRA-ORDINAIRE² ». À l'instar du projet perecquien, il s'agirait « d'interroger l'habituel », de faire sienne l'interrogation suivante : « où est notre espace ? », « comment parler de ces “choses communes”, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue³ ». Dans *Tokyo infra-ordinaire*, la forme adoptée répond à une certaine sensibilité à la discontinuité et à la variation, d'ailleurs traduite par le recours à la couleur. Le poète se focalise sur des anecdotes infra-ordinaires, de citations et références, selon une alternance de passages pseudo-narratifs et de moments poétiques ou citations empruntées à des écrits antérieurs.

Au début de *Tokyo infra-ordinaire*, Roubaud relate ainsi comment il s'essaie au protocole du « poème de métro » élaboré par Jacques Jouet et les difficultés qu'il rencontre :

10 2 1 Encouragé par ce fait que je me suis mis en tête de composer des poèmes de métro

10 2 2 Donc

10 2 3

Ceci est mon premier poème de métro, à Tokyo, sur la Marunouchi Line

J'ai énormément de mal à respecter la contrainte définir par J.J. parce que je suis énormément serré

Et que je m'efforce de saisir ce que dit la voix qui annonce la station suivante afin

¹ J. JOUET, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000. La définition du poème de métro est citée en ces termes : « Un poème de métro est un poème commencé dans le métro, pendant le temps d'un voyage. / Un poème de métro compte autant de vers que votre voyage compte de stations, moins un. / Le premier vers est composé dans votre tête entre les deux premières stations de votre voyage (en comptant la station de départ). / Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station deux. / Le deuxième vers est composé dans votre tête entre les stations deux et trois de votre voyage. / Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station trois. Et ainsi de suite. / Il ne faut pas transcrire quand la rame est en marche. / Il ne faut pas composer quand la rame est arrêtée. / Le dernier vers du poème est transcrit sur le quai de votre dernière station. / Si votre voyage impose un ou plusieurs changements de ligne, le poème comporte deux strophes ou davantage. », J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 36.

² J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 33.

³ G. PEREC, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 11.

de pas manquer la mienne

Je suis parti de Shinjuku à 6h03 du matin le 2 mai

À chaque station un honorable petite flèche verte tremblante indique le sens

10 2 4

Coda – de parcours. Je suis descendu à Akasaka-Mitsuke et j'écris ceci sur un banc mauve sur le quai de transfert vers la Yûrakuchô Line (afin d'aller à Asakusa) ; n'ayant pas été capable de compléter le vers précédé dans le temps alloué j'en profite pour me permettre ce clinamen¹

La singularité de l'entreprise tient au fait de composer un *haibun* dans le métro et non plus seulement à pied : il manifeste la quête d'une voie poétique ajustée à la ville contemporaine autant qu'à la volonté d'en faire la métaphore d'un texte ramifié et proliférant. L'injonction à décrire les rues fait d'une certaine façon écho au projet quenien de « courir les rues ». Roubaud le convoque dans *Tokyo infra-ordinaire* en rappelant l'injonction de « lire les rues », « une recommandation de mon maître Raymond Queneau² ». Ce parti pris de l'« infra-ordinaire » se retrouve dans le passage comique concernant le musée des sanitaires Toto, ou encore celui sur les horloges Daimyo.

Les transports, pensés en termes de réseaux et d'embranchements, sont une métaphore de la mémoire et de ses méandres fréquemment présente chez Roubaud. La fin du chapitre consacré au *Mississippi Haibun* connaît une incise évoquant l'embranchement de *Mugby* de Charles Dickens :

L'embranchement de *Mugby*, tel que le découvre et le ressent le voyageur de Dickens, et plus généralement un réseau ferroviaire, offre une bonne nouvelle image de ce que voudrait être l'expérience de la mémoire que je m'efforce d'imiter dans la mise en mots. Cette image est plus complexe que celle que j'ai présentée jusqu'ici au lecteur. Si les différentes parties du réseau ferré que constituerait, dans quelque chapitre, mon récit, lui étaient proposées, il faudrait prévoir aussi la circulation des trains sur les lignes, offrir un 'Chaix' de lecture. Je m'y emploie (**version longue**, bien entendu (ce n'est pas simple ; le mode de présentation n'est pas évident))³.

Le modèle réticulaire des chemins de fers constitue un modèle spatial des intrications de la mémoire, de ses « correspondances », de sa logique associative⁴. Un chaix est un « recueil de renseignements concernant principalement les horaires des chemins de fer » (définition CNRTL). Roubaud réfléchit ainsi à un mode de circulation pour suivre les différentes lignes du réseau mémoriel que constitue la prose du '*grand incendie de Londres*'. L'évocation de la version longue et son mode de présentation renvoie à la volonté de baliser des itinéraires de

¹ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.* p. 16.

³ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 1785.

⁴ Nous revenons sur ce modèle spatial de la mémoire au chapitre 7.

lecture et de fournir des aides visuelles pour repérer les strates de texte. La couleur permettrait au lecteur, prétendument du moins si l'on songe à l'effet d'illisibilité que produit cette prolifération, de suivre un fil d'Ariane, à la manière des plans de métro où chaque ligne est représentée par un fil de couleur distincte. Il est d'ailleurs tout sauf anodin que les deux recueils recourant à la couleur évoquent un déplacement urbain. Dans les deux cas, Roubaud recourt au protocole du poème de métro, vite mis en échec par les aléas rencontrés dans les transports. Il s'établit une relation entre repères tabulaires et repères toponymiques, qui fait de l'hypertexte une « hyperville¹ », pour reprendre l'expression de Jean Clément ; « une ville où plutôt que de prendre le métro, le lecteur-voyageur peut se téléporter littéralement d'un endroit à un autre, via des repères toponymiques qui ne sont plus seulement des indications, mais des fonctions effectives² ». Cette « mise en abyme d'un univers urbanisé par le dispositif hypertextuel³ » viserait à apporter de nouveaux modes de significations de lisibilité – reposant sur une « technologie nouvelle d'écriture et de lecture⁴ ».

La topologie textuelle repose conjointement sur la couleur, les niveaux de retraits et dans *Tokyo infra-ordinaire*, la numérotation des paragraphes. Ce balisage textuel manifeste la tentative de rendre visible une topographie mémorielle. Cette métaphore nous amènera, dans une seconde partie, à penser les relations entre le modèle hypertextuel et entreprise de mémoire que constitue l'espace de l'œuvre envisagé dans son ensemble.

4.2. LES « DETOURS DE LA LANGUE » : DIGRESSION, PARENTHÈSE ET RECOURS A LA COULEUR

Le poète revendique un « goût immodéré pour les parenthèses⁵ » dans leur double fonction linguistique et mathématique (le système de notation « polonaise » recourt aux parenthésages emboîtés). Dès ϵ et *Trente et un au cube*, pour lesquels elles constituent respectivement 25 et 37 % des signes employés⁶, elles apparaissent comme sa ponctuation de prédilection. On y trouve déjà des parenthèses enchâssées pouvant atteindre jusqu'à trois niveaux de profondeur. La parenthèse est employée à des fins de précision, de correction, et manifeste un mouvement digressif tout à fait en cohérence avec le protocole méditatif qu'il est en train de décrire. Le poète utilise des parenthèses enchâssées, pouvant atteindre jusqu'à huit

¹ J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, n° 96, 1994, p. 35.

² S. ARCHIBALD, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 121.

³ J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *op. cit.*, p. 35.

⁴ *Ibid.* p. 36.

⁵ Voir V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 54 sq.

⁶ *Ibid.* p. 54.

niveaux de profondeur dans *La Forme d'une ville* : « mais il ne sera pas possible malheureusement de dérouler un ruban d'asphalte sur le devant des maisons, parce que la rue alors aurait un deuxième côté)))))))))¹ ».

En prose, la parenthèse ouvre un « développement incident », une « incise digressive » :

Il n'y a aucune raison pour que, ayant ouvert une parenthèse, m'étant engagé dans cette parenthèse ouverte, je ne rencontre pas de nouveau, pendant que je suis en train de dire ce qui doit y être dit, de nouveau la même nécessité d'une parenthèse, nouvelle parenthèse présentant par rapport à la première la même contradiction entre une obligation de clarté et l'inconfort d'une rupture, que la première parenthèse avait créée dans le déroulement principal du récit ; et ainsi de suite (potentiellement à l'infini)².

Elle est le lieu d'une précision ou d'une rectification autant que la marque d'une interruption dans le récit. En proie au démon de la digression, aussi appelé « démon de la bifurcation³ », il conduit à se lancer sur « d'autres chemins » que ceux prévus par le plan. Le poète utilise indifféremment les termes « d'incise », « parenthèse », « digression » ou « entailles » pour évoquer cette opération d'ajout et de décrochage. Le terme de parenthèse est ici employé dans le sens métaphorique comme « digression multiforme et accessoire⁴ ». Nous allons centrer notre analyse sur l'*Ode* afin de mieux évaluer les affinités entre ces digressions et le signe double de la parenthèse, comme opération syntaxique d'ajout et énonciative de « ramification du dire ».

4.2.1. Un « goût immodéré pour la parenthèse »

Dolet voyait dans la parenthèse un signe propre à l'adjonction : « c'est une interposition, qui a son sens parfait et par son intervention, ou detraktion elle ne rend pas la clause plus parfaite ou imparfaite⁵ ». On peut déduire deux caractéristiques de l'énoncé inséré : son autonomie sémantique⁶ et son accessoirité syntaxique.

Notre analyse s'appuie largement sur les travaux de Sabine Pétilion-Boucheron concernant les signes doubles que sont la parenthèse et le tiret double. Nous nous demanderons dans quelle mesure Roubaud fait de son triple système de marquage un équivalent ponctuationnel de la parenthèse, tout en ménageant un espace de transgression, de jeu

¹ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : cent cinquante poèmes 1991-1998*, op. cit., p. 73.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 36.

³ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, op. cit., p. 58.

⁴ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, op. cit., p. 90.

⁵ E. DOLET, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Lyon, Dolet, 1540, p. 22 ; Cité par J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, op. cit., p. 79.

⁶ J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, op. cit., p. 79.

provoquant des « turbulences syntaxiques ». Sabine Pétilion-Boucheron a montré que ces signes doubles manifestent les « détours de la langue ». S’inscrivant dans la continuité des travaux de Jacqueline Authier-Revuz sur les figures d’ajout¹ et la représentation du discours autre², la linguiste envisage la parenthèse comme un « ajout montré ». Il s’agirait d’une de ces « formes linguistiques représentant des modes divers de négociation du sujet parlant avec l’hétérogénéité constitutive de son discours », ajoutant « “de l’autre” dans le fil du discours³ ».

Refusant de dresser une liste (potentiellement infinie) des fonctions de la parenthèse, elle propose de distinguer une valeur en langue et des usages en discours, qui relèvent de la créativité du sujet écrivain. Elle voit dans ces signes « les lieux aigus d’un passage de la langue au discours⁴ » qui constitueraient une « opération de **décrochement (typo)graphique⁵** », soit la « mise entre » d’un segment discursif. En langue, la suppressibilité est une condition nécessaire du décrochement signalé. Les signes doubles correspondent en langue à une valeur unique : « *j’ajoute par ailleurs⁶* ». Cette figure de l’« ajout montré, signalé comme tel et graphiquement matérialisé⁷ », une « greffe d’un dire en plus⁸ », permettrait une multiplicité d’usages en discours. Sabine Pétilion-Boucheron identifie ainsi deux instructions de lecture propres aux signes doubles : (1) j’ajoute ce segment et je le désigne comme suppressible ; (2) je le place sur un autre plan, un ailleurs⁹.

L’opération de décrochement relèverait de l’énonciation écrite¹⁰. Ce qui est contenu entre les parenthèses ou les tirets est nommé « X-décroché », et l’espace séparant les signes ouvrant et fermant est appelé « espace du décroché ». C’est au sein de cet espace autre délimité par les signes doubles qu’intervient l’opération énonciative d’ajout. Ces signes permettent au

¹ J. AUTHIER-REVUZ et M.-C. LALA (dir.), *Figures d’ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.

² Voir plus récemment J. AUTHIER-REVUZ, *La Représentation du discours autre. Principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, coll. « Études de linguistique française », 2020.

³ J. AUTHIER-REVUZ, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98.

⁴ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l’Information grammaticale », 2003, p. 114.

⁵ *Ibid.* p. 3.

⁶ S. PETILLON, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L’information grammaticale*, 2004, p. 46, En ligne : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2563.

⁷ S. BOUCHERON, « Fuir la trop linéaire continuité. Parenthèse et tiret double : signes d’un détour et figure de l’ajout montré », *La Licorne*, n° 54, 2000, « Le détour », p. 192.

⁸ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, *op. cit.*, p. 333.

⁹ S. PETILLON, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *op. cit.*, p. 46.

¹⁰ « L’opération de suppression est – au même titre que l’opération de permutation – une opération syntaxique. En revanche, l’opération de décrochement est une opération énonciative (au même titre, par exemple, que la modalisation ou l’emphase). On peut formuler cette opposition de façon différente en posant que la suppressibilité relève de la langue (condition de grammaticalité) alors que le décrochement, même s’il obéit à une grammaire, relève surtout de l’énonciation écrite. » S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, *op. cit.*, p. 137.

sujet écrivant « d’instaurer *un autre espace du dire*¹ ». Si l’écriture est « inséparable de la notion d’espace graphique » et de ce fait, « bidimensionnelle », l’inscription² des parenthèses dans l’espace de l’écriture permettrait de rendre visibles les éléments constituant l’énoncé écrit et d’articuler les axes horizontaux et verticaux. La mise en évidence de l’X-décroché conduirait à un « épaissement » de l’énoncé. Cette complexification du dire implique une « ramification du linéaire³ » permettant de se soustraire à la stricte monolinéarité linguistique. Celle-ci, dédoublée par l’ajout d’un segment décroché, se trouve vécue sur un mode pluriel. Cette ramification correspond à une certaine idée du « détour » entendu « comme un lieu énonciatif distinct incarné par ce que nous appelons l’ajout montré⁴ ». La parenthèse lui permet de faire bifurquer, diverger le fil du discours :

les parenthèses et le tiret double **ouvrent, et ferment la voie d’un détour** dont les **limites sont données à voir** et qui se clôt sur lui-même, illustrant ainsi la figure de l’ajout ; ici, le **cheminement du détour** (et ses **entrelacs**) se trouve contenu – et comme retenu ? – par nos signes doubles⁵.

Ces signes doubles creusent dans la linéarité langagière un « espace en marge⁶ ». Dans les livres en couleur de Roubaud, l’ouverture d’un « lieu autre » est manifesté graphiquement par le triple marquage d’un équivalent graphique de la parenthèse.

Éléments et limites d’une analyse syntaxique

L’*Ode à la ligne 29* fait jouer la parenthèse et les décrochages verticaux à l’intérieur même du système du vers. Pour mieux saisir le rapport entre le signe double de la parenthèse et le système parenthétique élaboré par ces marques redondantes, nous proposons une description systématique de la première strophe – qui présente une maximisation des processus parenthétiques pour en tirer des hypothèses que nous étendrons aux autres strophes.

La strophe 1 comporte 166 vers typographiques. Le premier vers ouvre une phrase insérante de degré zéro (noire) à partir de laquelle vont proliférer des insertions décrochées pouvant atteindre une profondeur de degré huit. La phrase initiale (v. 1) [segment 1] est interrompue dès le vers 2 par l’ouverture d’un premier décrochement (v. 2) puis d’un troisième (v. 3). Le phénomène se généralise pour atteindre un niveau de profondeur maximal (cyan) au

¹ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, op. cit., p. 2.

² D. DELAS, « L’inscription du texte poétique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 21, 1978, p. 71-85.

³ S. BOUCHERON, « Fuir la trop linéaire continuité. Parenthèse et tiret double : signes d’un détour et figure de l’ajout montré », op. cit., p. 191.

⁴ *Ibid.* p. 192.

⁵ *Ibid.* p. 191.

⁶ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, op. cit., p. 183.

vers 28 :

L'astuce n'est pas lède

La phrase matrice ne se poursuit qu'au vers 103-104 [segment 1 bis], suivis d'une nouvelle prolifération de parenthèses. Le fil insérant de degré zéro ne réapparaît qu'au vers 139 [segment 2], mais ne poursuit pas la phrase initiale. On peut reconstituer le niveau zéro du récit cadre suivant :

1. L'autobus vingt et neuf, départ de saint-lazare [Segment 1]
 [...]

103. S'élançe sur la voie et hen quelques instemps

104. Fait son premier arrê en face du « printemps » [Segment 1 bis]

[...]

139. Levant les yeux je vois dans le ciel un nuage [Segment 2]

140. Il avance tout blanc dans le vert paturage

141. Du ciel tel un mouton laineux et tendreman

142. Poussé par le vent d'west il marche tout de blan

143. Vêtu, dodu, crémeux je renverse en arrière

144. Ma tête pour mieux voir ce spectacle en lumière

145. Les gens autour de moi sur le trottoir surpris

146. À leur tour lèvent l'œil des fois qu'on aurait mis

147. À leur disposition quelque attraction nouvelle

148. Sur les toits, un chat noir ? les charmes d'une belle

149. Lestement dévêtu' posant pour une pub

150. De sels de bains qi va s'immerger dans un tub ?

151. Ou, c'est bien mieux, un mal heureux prêt au suicide ?

[...]

161. Il ne se passe rien. Equeuré le badaud [Segment 2 bis]

162. Se détourne, regarde en coin vers le roubaud

163. Planté là, tête en l'air, et penseu « pauvre type ! »

164. Fin de strophe, que leu buss [Segment 3]

[...]

166. Anticype

Chaque parenthèse ouverte peut contenir un deuxième niveau de parenthèse et ainsi de suite. On peut tirer de cette description une première série de remarques. Tout d'abord, les segments d'une même couleur peuvent entretenir ou non une relation syntaxique entre eux. Ainsi, les premières insertions de couleur bleue (degré 2) permettent de reconstituer une séquence plane comportant une cohérence discursive :

Ce n'est pas par hazare : / Les lignes dont le nom commence par un deux / Partent
 toutes / [...] / Des lazaréens lieux [...] Ainsi les vingt et un, vingt et sept, vingt et
 six, / Les vingt-quatre et vingt-huit même [...] / Il n'y a pas de vingt et
 trois, le vingt et cinq / Autrefois s'en allait vers un lointain confinq [...] / Du dix-
 neuvième ; hélas le vingt et cinq n'est plus / Vingt-cinq ! Vingt-cinq ! Vingt-cinq !
 c'est en des ver zémus / Que je t'invoque ô toi beau bus de ma jeunesse

Certains segments décrochés sont suppressibles sans atteindre la cohérence de la phrase matrice. Cet appariement par la syntaxe ou la continuité sémantico-référentielle n'est cependant

possible qu'au sein d'un même segment matriciel. Ainsi, il est impossible d'apparier « Comme la ligne vingt » (premier segment décroché de couleur rouge, appartenant au segment insérant 1) avec « Cette indication est un peu inexacte » (appartenant au segment insérant 1 bis). On peut ainsi déduire une des premières potentialités paradoxales de la couleur : celle-ci est tout à la fois facteur de discontinuité, de fragmentation de l'alexandrin et signe d'une continuité retissée. Il conviendra d'examiner plus précisément ultérieurement les mécanismes de suture entre les différents segments détachés.

Description syntaxique des éléments décrochés

Dans la seconde partie de son ouvrage, Sabine Pétilion-Boucheron énumère la nature grammaticale des éléments décrochés et les places syntaxiques candidates ou réfractaires au décrochement. Elle conclut ainsi que l'opération de décrochement peut atteindre tous les types d'éléments, bien qu'elle concerne majoritairement des éléments verbaux (96%) et au sein d'eux les propositions – majoritairement des incidentes (29%). Dans l'*Ode*, les segments décrochés sont de nature grammaticale extrêmement variées. Contrairement au signe double de la parenthèse, on n'observe pas de décrochage de logogrammes, de topogrammes ni d'unités inférieures au mot. Les éléments décrochés sont majoritairement des propositions et plus spécifiquement des incidentes, entretenant un rapport syntaxique distendu avec le fil insérant.

Deux versants de l'ajout propre à l'opération de décrochement¹ peuvent être distingués :

A : l'**extraction** d'éléments accessoires sur le plan syntaxique, appartenant à la phrase insérante

- de groupes nominaux, en apposition (« Belle précision », « La sainte femme ! », « la mode ! », « une heure matutine », p. 27).

- adjectifs épithètes, (« si lançant sur ses pas un double de nous-même / virtuel », strophe 2 ; « J'en déchirais la manche à quelque clou surnois / Droite », p. 42)

- propositions subordonnées relatives, (« que le métro ponctua la lumière ourcq et pantin », « qui d'ailleurs était faux / N'étant que robinier », p. 24)

- de groupes prépositionnels, complément du nom (« des rudiments de la lecture et du calcul », p. 25, « l'europe / aux anciens parapés », p. 28) ou circonstant (« des lazarens lieux », p. 11)

¹ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, op. cit., p. 181-182.

- d'adverbes (« Ils / **exclusivement** / les jambes qui s'entrouvre / Visent [...] » ; « l'une l'autre, très strictement tiennent cachez / **Absolument** / Leurs poils pubyens », p. 22)

- circonstancielle (« quand on s'y trouve quelque dimanche invithé / par une vieille tante dans ce morne désère »,)

B : l'**insertion** d'éléments étrangers à la phrase insérante¹ qui entretiennent des relations syntaxiques lâches avec celle-ci.

- des noms communs en interjection (« Je crois soudain / **Hallucination** ! / que tout l'arrière est plein »), de noms propres (« Bach », « charlemagne », chant 2, strophe 7, « Roubaud », p. 79).

- des verbes (« partent tous / **partaient** » ; « admirez », strophe 1),

- des incises de discours direct, qui font quasi systématiquement l'objet d'un décrochage² (« Il étale un pâteux / **Dit-il** / Galimatia », p. 19 ; « comme on dirait / **Dit-on** / Sur les bords de Tamise, p. 26) ; nous les traitons à part des incidentes en raison de leur caractère de phrase non complète³.

- Concernant l'insertion de propositions, il s'agit en grande majorité, d'indépendantes coordonnées (« et peut-être un record cherra dans l'escarcelle / du vainqueur », p. 44) et d'incidentes⁴. Plus l'insertion est longue, plus elle tend à s'autonomiser. Le signe double serait à rapprocher de la construction par « insertion incidente » décrite par Dessaintes⁵ :

¹ Compte tenu du plus grand nombre d'occurrences, nous nous en tenons à la mention d'exemples saillants.

² On trouve cependant une exception à la cinquième strophe, lorsque le poète met en scène le retour au fil insérant après une longue digression visant à prolonger la strophe : « C'est assez, dis-je, et pour tant d'une parenthèse / Longue je me débrouille en prenant bien mé zèse / À rester dans la cinq i-èm' strophe [...] », J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 28.

³ C'est la position défendue par Pierre Le Goffic dans la *Grammaire de la phrase française*, §338. Si l'on considère la phrase d'un point de vue syntaxique, « le verbe de l'incise est le verbe principal, ayant pour complément les paroles rapportées ». Cependant, « du point de vue énonciatif, compte tenu de la place des constituants et de la prosodie, ce sont les paroles rapportées qui constituent le texte de premier plan, l'incise n'étant qu'une interruption accessoire, une glose d'un niveau inférieur relative à la source ». Voir G. SALVAN, « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII^e au XX^e siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », A. JAUBERT (dir.), *Cohésion et cohérence : Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Langages », 2014.

⁴ Elles sont présentées par Pierre Le Goffic comme « une phrase complète, composant souvent un élément anaphorique du reste de l'énoncé. La phrase incidente marque un commentaire du locuteur, une remarque, une réflexion à l'usage de l'allocataire », P. LE GOFFIC, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, coll. « HU », 1993, p. 498.

⁵ L'insertion incidente est définie en ces termes : « nous appelons insertion incidente l'insertion d'un mot ou d'un groupe de mots au sein d'une proposition ou d'une phrase dont il disjoint les termes, interrompant ainsi la ligne syntaxique et la ligne mélodique de cette proposition ou de cette phrase [...] L'insertion incidente n'ajoute rien à l'énoncé, mais elle permet à celui qui parle ou écrit de présenter cet énoncé sous un angle subjectif particulier », M. DESSAINTEs, *La Construction par insertion incidente étude grammaticale et stylistique*, Paris, Editions d'Artrey, 1960, p. 19. Maurice Dessaintes relève trois critères de reconnaissance : tout d'abord, l'incidente ne

(« Admettons l'expression à *rimbaud* empruntée », « Arrêtons là ce scénario trop monotone », p. 13).

Syntaxiquement, l'opération de décrochement comporte une « dynamique contradictoire » : elle « extrait de l'homogène » et « insère de l'étranger¹ ». La couleur peut contribuer à brouiller les frontières syntaxiques, rendant difficile l'identification de la nature de l'élément décroché :

Avec plus de ferveur qu'en attendant godot
De mauroy disait un quidam dedans le poste²

Le décrochage permet d'extraire un complément du nom renvoyant à une rue parisienne (la rue Godot de Mauroy, située dans le neuvième arrondissement), selon un calembour reposant sur la référence à la célèbre pièce de Beckett et l'ancien premier ministre de François Mitterrand. Cependant, les marques de discours direct telles que les guillemets ou le tiret sont gommées. Ici, la couleur arase l'hétérogénéité énonciative de l'insertion au lieu de la montrer. Le dispositif se soustrait bien souvent à une tentative d'analyse logique, donc à un classement exhaustif et réellement opérant. Roubaud faisant un usage métaphorique de la notion de parenthèse, c'est davantage sur la ramification et la « complication du linéaire » qu'engendrent les parenthèses emboîtées que nous souhaitons insister.

Un jeu sur la ramification du linéaire

Ajoutées aux phénomènes de métoposition caractéristiques de l'alexandrin classique, les insertions créent des phénomènes de « turbulences au déroulement syntaxique de la phrase³ ». Ce jeu de « turbulence syntaxique » et de tentative rétablissement de l'équilibre s'établit sur le « fil linéaire du langage ». En ouvrant un « espace en marge », le décrochement conduit à son dédoublement, son épaississement.

La succession des X-décrochés s'opère selon deux modèles : l'alignement si « les X-décrochés se suivent les uns après les autres, sur le fil graphique », en enfilade ou

présente pas de liens grammaticaux avec la phrase ou proposition insérante. Dans le cas contraire, la ligne mélodique ou la ponctuation marqueront la rupture (appositions, relatives). La rupture de la ligne intonative et les signes de ponctuation double (virgules, parenthèses, tirets) constituent la deuxième caractéristique. Troisièmement, d'un point de vue sémantique, « il faut qu'un terme marque explicitement qu'il s'agit d'un mouvement du locuteur, d'une intervention personnelle du locuteur », *Ibid.* p. 31. Voir S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue, op. cit.*, p. 105. Cette catégorie de l'insertion incidente, comme « corps étranger » ajouté à l'énoncé insérant et lieu d'expression de la subjectivité de l'énonciateur, semble tout à fait en adéquation avec la conception élargie de la parenthèse prônée par Roubaud.

¹ S. BOUCHERON, « Parenthèse et tiret double : étude linguistique de l'opération de décrochement typographique », *L'Information grammaticale*, n° 1, 1997, vol. 72, p. 48.

² J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens, op. cit.*, p. 11.

³ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue, op. cit.*, p. 183.

l'enchâssement si « les X-décrochés s'encastrent les uns dans les autres, comme des poupées gigognes¹ ». Ce modèle est schématisé ainsi : [1[2[3[4[5...[N]...5]4]3]2]1]². La plupart des énoncés ne comporte toutefois que deux ou trois niveaux de profondeur. Roubaud a exploré cette forme d'enchâssement dans *L'Enlèvement d'Hortense* où certains énoncés incluent au moins trois niveaux de profondeur. De même, dans *La Boucle*, il constate : « si je ne m'abuse, j'ai ouvert six parenthèses emboîtées que j'ai dû fermer d'un seul coup³ ».

Sabine Pétilion-Boucheron a relevé un dernier système de parenthésage singulier : celui exploré par Raymond Roussel dans *Nouvelles impressions d'Afriques*, où les « parenthèses à branches » ramifient le fil de 5 niveaux de parenthèses emboîtées. Michel Foucault parle à ce sujet d'une « forêt concentrique de parenthèses⁴ ». Le nombre de parenthèses indique la strate dans laquelle on se trouve. L'épaississement du fil du discours peut aller jusqu'à un niveau 5, autrement appelé « degré 5 », la phrase « plane » originelle étant désignée comme le « degré zéro⁵ ». À ce phénomène d'épaississement peut s'ajouter ce que Foucault nomme « buissonnement » : « à l'intérieur de la parenthèse à quatre branches peuvent se juxtaposer (en demeurant extérieurs l'un à l'autre) deux bourgeons à enveloppement quintuple. Deux, ou trois, ou davantage encore. De même le degré trois peut comporter plusieurs systèmes quadruples, etc.⁶ ». Il s'agirait d'un « type d'enchâssement très particulier, qui creuse le fil en accumulant l'enchâssement des X-décrochés⁷ ». Si Sabine Pétilion-Boucheron considère que la pratique de l'enchâssement telle qu'on l'observe chez Roubaud dans la trilogie d'*Hortense* n'a « rien à voir avec les parenthèses de R. Roussel », le système de parenthésage superposé de *L'Ode à la ligne 29* repose sur ce même système de parenthèses à branches. À partir d'une phrase de degré zéro de couleur noire, le fil peut être épaissi jusqu'à neuf niveaux de profondeur dont chacun « correspond à une couleur et un décrochement dans la ligne⁸ ». On peut donc se demander dans quelle mesure la couleur permet de retisser une forme de linéarité discursive. À l'intérieur d'un niveau de parenthèse peuvent être juxtaposées de ramifications latérales qui entretiennent ou non des relations syntaxiques entre elles. Il existe trois types de fonctionnement : l'alignement (1), l'enchâssement (2a) et le buissonnement (2b).

¹ *Ibid.* p. 228.

² *Ibid.* p. 229.

³ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 693.

⁴ M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963, p. 161.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, *op. cit.*, p. 231.

⁸ « Cahier des charges », J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 123.

Type 1 : alignement des parenthèses

Nous avons souligné que dans le chant 1, les segments de couleur bleue permettaient de reconstituer un fil discursif, alors que les niveaux inférieurs sont davantage discontinus. Ce phénomène s’observe également dans la strophe troisième, au sein de la digression portant sur le décasyllabe

Certes je ne ni’ pas que le vers de l’*olive*
 De marot, de machault [...]
 Conserve pour mon cœur secrètement du charme
 Et d’ailleurs [...]
 J’aime aussi les nombreuses versions
 Du vers qu’on dit *dece teratt*, décasyllabe [...]
 Endecasilabo [...]
 Il compte “dix” toujours en syllabes métriques
 Le trouvère l’emploie et les bardes épiques [...]
 De quatre, cinq ou six il connaît plusieurs coupe
 On dit *a minore* si c’est quatre, la troupe [...]
 Des décasyllabeus français qui sont classique
 N’a droit qu’à celle-là hune autre, symétrique
 En six, *a majore* vaut en péninsulien
 Il fut un vers aimé des tribus de l’*europa*¹

Un effet d’enjambement se crée entre les différents membres. La couleur joue un rôle d’aide à la lecture permettant un repérage visuel des différents blocs appariés syntaxiquement. Il s’agit donc d’un système de parenthèses alignées au sein d’une même matrice. Cet alignement peut être schématisé selon ce modèle :

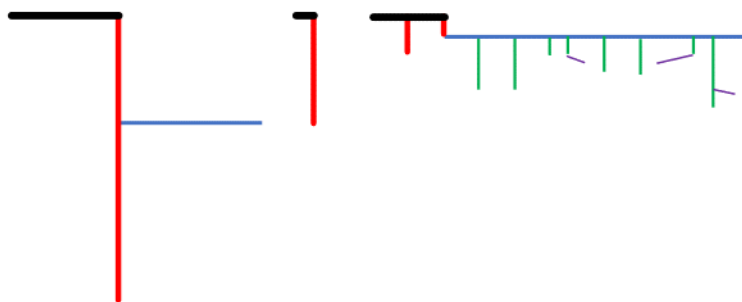


Figure 50 : Représentation graphique des décrochages de la strophe 3

Ce graphe schématise l’ensemble des décrochages de la strophe 3. Selon la représentation que nous avons choisie, la longueur des fils de couleur est proportionnelle à celle du décrochage. Un trait continu indique la possibilité de reconstituer une forme de linéarité au sein d’une même couleur, tandis que les interruptions – ici sur le niveau de profondeur noire –

¹ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 21.

marquent la discontinuité du discours.

Le début de la deuxième digression en bleu correspond à la citation donnée ci-dessus. La schématisation permet de voir l'alignement des parenthèses vertes le long du fil insérant bleu. Hormis dans le cas de décrochements violets au sein d'un niveau de profondeur vert, les éléments décrochés sont placés en enfilade au sein d'une même matrice et on observe toujours un retour au fil insérant entre deux décrochages.

Type 2 a : enchâssement des parenthèses

L'enchâssement des parenthèses est rendu visible dans les passages enchaînant de nombreux décrochages et variations de couleur. En voici un exemple :

[...] Et la couleur
 Qu'il ostendait partout, nouvelle, était le mauve
 Teinte recommandée assez pour les alcauve
 D'un pwète
 Géraldy
 "Baisse un peu l'abat-jour"
 Était le "must", jadis des lectures d'amour
 Je rime jour/amour car c'est indispensable
 Ou
 Si vous préférez
 Car c'est inéluctable [...]¹

La disposition en escalier descendant mime le creusement du fil discursif par cette logique d'enchâssement des parenthèses. Ces dernières répondent aux fonctions habituelles : « ajout montré » d'une citation, commentaire sur la rime, insertion d'une « alternative non-résolue ». Au sein du fil insérant de niveau zéro (en noir) coexistent cinq niveaux de parenthèses enchâssées, qui donnent lieu, dans la suite du passage à des buissonnements latéraux.

Type 2 b : buissonnement latéral

La démultiplication des parenthèses enchâssées peut produire un effet de « buissonnement ». Le début de la strophe première est révélateur de ce phénomène.

¹ *Ibid.* p. 50.

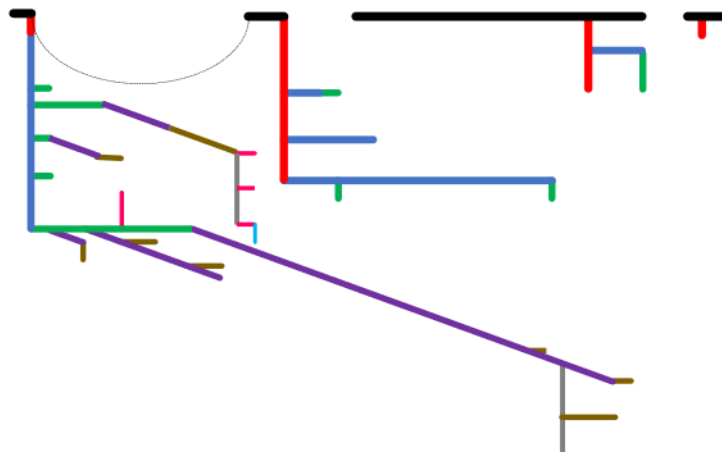


Figure 51 : Représentation graphique des décrochages de la strophe 1.

Les neuf strates textuelles coexistent sur la page. Au sein d'une parenthèse de profondeur 2 (bleu), le fil se trouve creusé jusqu'au niveau le plus profond en cyan – creusement mimé par la disposition échelonnée sur la page. Six niveaux de parenthèses se trouvent refermées d'un coup au vers 28 pour revenir au fil insérant de couleur bleue. La représentation graphique des décrochages manifeste ce phénomène : le fil bleu comporte des branches latérales vertes, elles-mêmes susceptibles de comporter d'autres ramifications violettes, voire des « bourgeons » marron, roses ou cyan.

Les décrochages colorés se prêtent donc à ces trois types de disposition parenthétique, par alignement, enchâssement ou buissonnement. La plupart du temps, ces phénomènes coexistent, ainsi que les schémas ont pu le montrer. Le dispositif laisse place à l'enchâssement des énoncés et au bourgeonnement graphique. Il donne à voir matérialité de la ligne d'écriture, autant que ses ramifications et son épaissement. Il est susceptible d'organiser plusieurs niveaux de linéarité articulés autant que leur discontinuité.

Le démon de la digression : discontinuité et sutures

Le moteur principal de l'écriture est la digression. Roubaud se met en scène ironiquement comme étant en prise à ce démon importun :

J'ai le triste défaut
 De digresser souvent de digresser sans cesse
 Je me dis maintes fois qu'il faut que cela cesse
 Mais toujours mon démon me rattrape au tournant
 Il m'afflige et me nuit il cause mon tourment¹

Notons que cette insertion est introduite par un double alinéa et changement de couleur.

¹ *Ibid.* p. 24.

Ce phénomène de double décrochage, plus fréquent qu'il n'y paraît, s'avère le lieu d'une mise en scène de commentaires métascripturaires. Le poète multiplie les faux repentirs ironiques quant à sa tendance à la digression et joue d'arrêts et de retours brusques au fil insérant, comme dans la seconde strophe : « “Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?” la ferme ! / À tes digressions il me faut mettre un terme¹ ». Il met fréquemment en scène par des formules résomptives la fin d'une digression : « Arrêtons là ce scénario trop monotone² ».

Comme l'a montré Sabine Pétilion-Boucheron, le décrochement d'un élément par rapport au fil insérant crée un « *espace en marge* » et provoque « une forme de turbulence au déroulement syntaxique de la phrase³ ». Il nous faut donc observer les mécanismes de soudure (ou suture) autant que les tensions entre des paliers énonciatifs hétérogènes. Parmi les « points de suture », elle retient la reprise du terme qui précédait le décrochement, la conjonction de coordination qui suit l'espace du décroché et les adverbes de modalisation qui sont autant de mécanismes de cicatrisation de la déchirure entre l'énoncé insérant et l'X-décroché.

Les sutures employées pour marquer une continuité syntaxique ou référentielle sont de plusieurs types :

- La **reprise pronominale** permet l'appariement avec un référent parfois éloigné par les multiples ramifications.

Nous sommes scotchés au niveau du “c&a”
 Quelqu'un en sort avec un truc en hév&a [...]

 Il se dirige son emplette au bout du bras

 Vers la bouche du “reur” qui s'entr'ouvre là-bas

- **L'anaphore nominale** : dans une digression liée à la vision d'un piéton sortant du « c&a » avec un imperméable en caoutchouc « couleur kaka d'oie » :

Je lorgne avec dégoût la couleur kaka d'oie
 De l'objé, mélangé heu de pâté de foie
 Comm' qui dirait koutchouk
 Ça contre avec bonheur
 Latex laiteux imper méabilisateur
 Les efforts de la pluie à chaque fois qu'il tombe
 Du haut des cieux de la bru-ine ou de la trombe
 Ce latex cousin deu l'euphorbe verruqueux⁴

La reprise du nom « latex », précédé d'un déterminant démonstratif qui assure la continuité référentielle et crée un appariement direct entre les deux membres décrochés en

¹ *Ibid.* p. 18.

² *Ibid.* p. 13.

³ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, op. cit., p. 183.

⁴ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 18.

violet.

On observe deux mouvements contraires, liés au cumul des effets synthétiques et analytiques mentionnés précédemment : d'une part des **mécanismes de sutures** (anaphores, reprises, coordination, enjambements et appariements syntaxiques entre blocs de même degré de profondeur et de couleur) ; d'autre part **la rupture**, la discontinuité du discours, tendant vers la parataxe asyndétique.

Les passages multipliant rapidement les décrochages sont révélateurs de cette tension constante.

Si lançant sur ses pas un double de nous-même
 Virtuel
 Œil mental sur le front
 Tel polyphème
 Lequel n'en avait qu'un
 D'œil
 Et le lui creva
 U-lyss
 Dans la vallée, un roman de *balza*
Keu que lanson gustave abreuvant de
 [sarcasthme
 Prétendait qu'à le lire on étoufferait
 [d'asthme
 "Il étale un pâteux
 Dit-il
 Galimatia¹

Ce passage, enchaînant rapidement les décrochages, laisse dominer la parataxe asyndétique. Au niveau syntaxique, les éléments décrochés relèvent de la dynamique contradictoire mentionnée précédemment – à savoir l'extraction d'une part (d'une épithète détachée, d'une proposition subordonnée relative « lequel n'en avait qu'un [...] », d'un groupe prépositionnel « d'œil », l'insertion d'autre part (d'une proposition coordonnée signalée en gris, d'une incidente en rose ou d'une incise, en cyan). Cependant, on peut relever plusieurs mécanismes de soudure souvent employés dans l'ensemble du poème : l'anaphore nominale (œil mental / d'œil), la dislocation à droite de nom repris permet de le thématiser et de créer un effet de saillance visuelle), la coordination (« et le lui creva »), le calembour ou glissement phonique (U-lyss / Dans la vallée).

Le poète joue aussi des sutures pour marquer au contraire le retour au fil insérant, sans nécessairement qu'il y ait de continuité syntaxique avec le précédent membre de même couleur. Il en va des conjonctions de coordination placées en attaque de vers, pour permettre la suture

¹ *Ibid.* p. 18-19.

avec un vers précédent, de même couleur, dont il est disjoint par un autre décrochage : « Superstiti-on grommelait ma grand-mère [...] Et ça grattait ma dure-mère¹ ». De nombreux vers commencent par les conjonctions de coordinations « Et » ou « mais ». Contribuant à une « fiction d'oralité », elles jouent à la fois de la rupture et de la suture. En strophe troisième, la conjonction « Car » marque un retour à la strate « zéro » marquée par la couleur noire : « Car mon chant est bâti sur le mètre et la rime ». Il fait suite à une première digression sous forme d'attaque à l'encontre de ses contemporains adeptes du « goût contemporain » et du « grand vroum vroum » dont la fin est soulignée par la formule conclusive « il suffit. cessons cette harangue » puis par un retour à la couleur noire pour un seul segment de vers (« que sais-je et sais-je pas² ! ») – suivi immédiatement d'une nouvelle digression de couleur rouge portant sur le couloir encombré du bus. La conjonction de coordination supposée marquer une relation de causalité n'est donc pas en relation avec le précédent membre de couleur noire, mais permet d'apparier au bloc qui le précède immédiatement.

À la fin de cette même strophe, le retour au fil insérant est marqué de nouveau par une conjonction de coordination :

Mais je vois que du buss l'obstacle est écarté
Il est temps de reprendre où j'en étais resté³

L'incidence de la conjonction de coordination est problématique. Elle ne permet pas un appariement avec le membre bleu précédent (« Il fut un vers aimé des tribus de l'europe »). Celui-ci est en effet lié à une digression sur le choix du vers et sur le « charme » secret du décasyllabe. Le dernier bloc devrait figurer en noir pour marquer le retour à la description du voyage en autobus. Cette irrégularité renforce les turbulences syntaxiques et le caractère distendu de la cohérence textuelle. La conjonction de coordination « mais » sert d'amorce à une phrase de nature méta-énonciative et exhibe davantage la discontinuité du propos. Le poète joue tout à la fois de la rupture et de la suture, de la continuité retissée par la couleur et de la mise en crise possible de ce système de marquage.

Une mise en scène de l'activité du scripteur

La parenthèse a souvent été désignée comme un double signe permettant d'ouvrir un « espace de subjectivité⁴ ». Comme l'a souligné Sabine Pétilion-Boucheron, l'opération énonciative d'ajout ouvre un « espace phrastique différent qui marque une subjectivité

¹ *Ibid.* p. 18.

² *Ibid.* p. 20.

³ *Ibid.* p. 22.

⁴ J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, op. cit., p. 80.

particulière¹ », lieu de l'élucidation d'un sentiment ou d'expression d'un commentaire plus personnel. Dans les recueils en couleur étudiés, le dispositif parenthétique permet de mettre en scène le travail du scripteur et le pacte de lecture qu'il construit et déjoue constamment. Les fonctions de la parenthèse sont variées : commentaire, correction, adresse au lecteur, appariement rimiques, précision, association libre d'idées sur le mode du calembour. Les niveaux de profondeurs inférieurs peuvent aussi être le lieu d'une mise en scène d'une mémoire intime et de relation de souvenirs d'enfance, selon une entreprise mémorielle que nous décrirons plus tard.

Tout d'abord, dès l'ouverture de l'*Ode*, les décrochages constituent le lieu de corrections :

Les lignes dont le nom commence par un deux
 Partent toutes
 Partaient
 Des lazaréens lieux
 À moins que dépecée un jour par un caprisse
 De la èr-a-té-pé quelqu'une ne finisse
 Ailleurs²

Ces parenthèses répondent à une volonté revendiquée de précision : « Soyons prèssix : / Je pense qu'être egzact et précis n'est pas bête / C'est / Au contraire / Uneu qualité pour un poète³ ». Par ailleurs, le poète multiplie les apostrophes ironiques, complices ou provocatrices, au lecteur – par exemple dans le cas d'infractions au cahier des charges⁴. Ce dernier tout à la fois taxé d'une supposée ignorance face aux références affichées (« Vous vous taisez, seriez- vous ignorant, barbare⁵ ? », partenaire complice d'une connivence littéraire (« Comprenez-vous alors combien je fus habile ? / Combien mon allusion fut légère et subtile⁶ ? ») – parfois rudoyé et congédié avec humour. Le début de la strophe septième met en scène une diatribe supposée du lecteur à l'encontre du poète :

¹ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, op. cit., p. 232.

² J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.* p. 12.

⁴ La note devient alors le lieu d'une nouvelle prolifération permettant la correction avec un « effet de sourdine » : « [...] je note / En "voix offre" / Si vous voulez bien me passer la mani-ère / un peu hinadapée peut-être en la matière / Ne vous énervez pas, lecteurs, ici, je sé / par trop de hâte a l'al ternance j'ai manqué [...] », *Ibid.* p. 114.

⁵ *Ibid.* p. 26.

⁶ *Ibid.* p. 102.

Comment ! dit l'lecteur indigné
 Retrouvant les axan d'agrippa d'aubigné
 Dans les tragiques qu'en sa jeunesse studieuse
 Tantôt ensoleillée et tantôt pluvi-euse
 Il but à grandes rasades d'alexandrins
 Véhéments
 Comment ! vous
 Sa fureur est sans frins
 Qu'il déchaîne
 In petto
 Contre l'auteur du pouème
 L'interne vouvoiement est injure suprême
 Passez sans un regard vers le fortin fatal
 Abritant les abjects valets du capital¹ ?

Ce passage fournit un exemple de linéarité seconde, en proposant une lecture en aller et retour, entre le fil insérant et les insertions. En discours, celles-ci fonctionnent comme des didascalies (« sa fureur est sans frins [...] »), comme des commentaires sur la tonalité de la réplique du « lecteur indigné » aux « axan d'agrippa d'aubigné » ou sur ces didascalies (« l'interne vouvoiement est injure suprême ». Ce phénomène se retrouve dans la dix-septième strophe, où le poète prête au lecteur un reproche quant à la confusion du propos, au discours direct signalé par des guillemets : « il s'en irrite / Interpelle l'auteur “tu pourrais dire au moulin si tu n'étais pas empoté plus qu'un babouin” / Le lecteur va se prendre un' baff' s'il ne fait gaffe² ». Les ramifications du discours permettent la « représentation d'un discours autre³ ». Les décrochages correspondraient, dans le processus d'écriture, à des gestes comme la rature, le repentir – constituant les « lieux privilégiés de ce travail d'auto-correction » Les différentes strates colorées pourraient donc être considérées comme « les traces d'une négociation du texte avec ses états antérieurs, ses différentes strates d'élaboration⁴ ».

Les strates les plus profondes sont l'occasion de commentaires métascripturaux. Au début de la première strophe, un double décrochage est l'occasion d'exhiber le jeu des rimes par un « distique allosexuel⁵ » : « j'insère ici deux vers que je vous donne en primes / Afin de respecter l'alternance des rimes⁶ ». L'ajout est mis en scène par le double décrochage de couleur rose. Le procédé est reproduit à la page suivante : « J'ajoute encore deux vers une nouvelle prime / Toujours pour assurer l'alternance des rime⁷ ». Les décrochages maximaux permettent, sur un mode ludique, de pointer le caractère artificiel des règles

¹ *Ibid.* p. 33.

² *Ibid.* p. 68.

³ J. AUTHIER-REVUZ, *La Représentation du discours autre. Principes pour une description*, *op. cit.*

⁴ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, *op. cit.*, p. 113.

⁵ A. CHEVRIER, « Roubaud quenellien : la “métrique amusante” de l'Ode à la ligne 29 », *op. cit.*, p. 53.

⁶ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.* p. 12.

d'alternance du genre métrique. Ainsi, dans la deuxième strophe :

Je pense expliquer que du cinze-
 Ano bianco¹ je vois prospérer sur le mur
 En face qui se dresse hardiment vers l'azur
 Une pub mais c'est faux
 Je l'ai pris pour la rime
 Imprudent ! souviens-toi "rimer souvent enrime"
 C'est marot qui l'a dit²

Les décrochages permettent de mettre en scène différentes instances internes du sujet écrivant commentant l'écriture et les ajouts effectués *metri causa*. La contrainte de l'alternance de genre métrique a en effet une incidence majeure sur l'énonciation : elle suppose que sur le plan de la rime, la composition d'un premier vers en appelle quatre autres pour respecter la règle d'alternance du genre métrique. Ce fait peut contribuer à expliquer le fréquent phénomène d'amplification par des commentaires méta-métriques, pointé par les décrochages et le recours à la couleur. Le geste énonciatif d'ajout / insertion est mis en scène dans les strates profondes de couleur rose, au moyen de verbes d'action renvoyant à cette opération : « j'ajoute », « j'insère », « je donne ». L'entrelacement des couleurs mime une réflexion sur l'écriture en train de se déployer, tout en déployant une stratégie pour déjouer toute lecture séquentielle et la rendre partiellement illisible. La parenthèse constitue un outil privilégié de mise en scène « du sujet écrivant *dans son texte*³ ».

Les apostrophes du poète à lui-même permettent exhibent de manière outrancière et humoristique un repentir face à l'amplification d'une digression (« Rouba-üd, rouba-üd ! cette fois c'est assé ! [...] Rouba-üd, rouba-üd !, je le dis, tu habuses⁴ ») et le retour brusque au fil insérant (« Assez ! tu ha zassez tenu le crachoir. Notre / Attenti-on est reu vendiqué' par un otre / Spectacle⁵ »). Elles sont aussi le lieu d'un jeu avec les contraintes formelles qu'il s'est fixé ou avec les références littéraires qui le traversent dans le cours de l'écrit « IL EST TEMPS ROUBA-UD DE COUVIR DE TENEBRE / LE PASSE TENEBREUX AUTANT QU'IL EST FUNEBRE / RENTRE EN TOI-MEME POËTE ET Cesse DE CHOUGNER⁶ ». L'écrit s'affirme dans sa nature inachevée et processuelle. Le poète se met en scène ironiquement comme soumis aux aléas de l'inspiration. Il va jusqu'à prolonger et amplifier volontairement une parenthèse pour ajourner

¹ Le « Cinzano Bianco » est une boisson apéritive. L'orthographe a été modifiée pour fournir une rime pour l'œil avec « quinze ».

² J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 17.

³ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, op. cit., p. 237.

⁴ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 24.

⁵ *Ibid.* p. 26.

⁶ *Ibid.* p. 63.

l'achèvement d'une strophe :

C'est assez, dis-je, et pour tant d'une parenthèse
 Longue je me débrouille en prenant bien mé zèse
 À rester dans la cinq i-èm' strophe. et pourquoi ?
 Simplement que dans la sixième je ne voi
 Rien à dire. partant elle sera très courte¹

On voit combien l'insertion de parenthèses, en creusant des ramifications multiples, a trait à l'inachèvement, délibérément orchestré et mis en scène avec ironie. Elles permettraient, selon l'hypothèse de Sabine Pétilion-Boucheron, une mise en scène de « tentatives d'achèvement, de clôture du texte sur lui-même » et, dans un mouvement contraire, son débord, attendu qu'« il y a potentiellement un inachèvement chronique dans tout processus d'écriture² ». Ce lien entre parenthèse et inachèvement nous amène à observer comment « l'empilement paradigmatique de variantes » manifeste une appréhension de l'espace graphique comme un espace en profondeur.

Un espace graphique en profondeur

L'étude des positions et des sutures entre le fil insérant et l'X-décroché a conduit à s'interroger sur la complexification de la linéarité graphique. Comme le note Sabine Pétilion-Boucheron, l'émergence d'un décrochement constitue « une rupture, une turbulence, un traumatisme syntactico-graphique³ ». Les changements de couleurs, les retraits dans la ligne et les décrochages verticaux permettent de faire coexister dans l'espace graphique des niveaux hétérogènes.

Dans une perspective phonocentriste, Saussure a souligné le « caractère linéaire du signifiant⁴ ». Pour les écrivains, l'idéal serait « d'échapper à la monolinéarité pour écrire sur plusieurs lignes, pour écrire même dans un espace délinéarisé⁵ ». Nous l'avons vu précédemment, l'élaboration d'une version longue de la cinquième branche de la prose de mémoire, faite de parenthésages et de variantes en couleurs, répondait pour Roubaud à la

¹ *Ibid.* p. 29.

² A. GRESILLON, J.-L. LEBRAVE, et C. VIOLLET, « "On achève bien les...textes". Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », *op. cit.*, p. 53.

³ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, *op. cit.*, p. 224.

⁴ « Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractéristiques qu'il emprunte au temps : a) *il représente une étendue* et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension* : c'est une ligne [...] Par opposition aux signifiants visuels qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne. Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture et qu'on substitue la ligne spatiale des signes graphiques à la succession dans le temps », F. SAUSSURE (DE), *Cours de linguistique générale*, Edition critique préparée par Tullio de Mauro., Paris, Payot, 1972, p. 103.

⁵ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, *op. cit.*, p. 225.

volonté de se soustraire à la stricte linéarité du signifiant pour permettre la simultanéité de différentes strates textuelles dans un même espace visuel.

Le dispositif joue sur la bidimensionnalité de l'espace graphique : les alinéas empruntent le vecteur horizontal tandis que les décrochages jouent sur l'axe vertical en créant un effet d'empilement des strates. Ce caractère bidimensionnel permet d'« intégrer des données de divers niveaux hiérarchiques¹ ». Le recours combiné à la couleur et aux alinéas de différentes dimensions crée des repères de tabularité visuelle : pour ce faire, « le texte est travaillé comme un matériau visuel, dont les blocs se répondent sur la surface de la page² ». Le lecteur peut apparier différents éléments de même couleur et « passer de la lecture du texte principal à celle de notes, de gloses [...] toutes présentes sur l'espace de la double page » mais peut aussi « juxtaposer sur une même page divers niveaux de texte³ ». Par ces repères, le livre en couleur entretient un lien avec le modèle du manuscrit palimpseste qui « contient deux, voire trois livres en un, à condition de pouvoir déchiffrer les écritures sous-jacentes⁴ » : plus le scripteur-lecteur « gratte » la surface de l'écriture noire, plus il révèle des strates textuelles profondes.

Les couleurs permettraient aussi de transposer un espace en profondeur – visible si l'on tient le livre en format paysage : « Ouvrir une parenthèse qu'il faut, à un moment ou à un autre, se résoudre à refermer, c'est **creuser** ou ériger, dans l'énoncé qui en est le **lieu**, un **dénivelé énonciatif**⁵ ». Les métaphores spatiales traduisent bien ce creusement d'un espace en profondeur. Pour L. G. Védénina, les signes doubles creusent un « second plan communicatif », qu'elle qualifie de « moins important⁶ ». Elles renforceraient la notion d'« articulation verticale du message » décrite par Ivan Fonagy comme la signification de base de la parenthèse, la « création de deux niveaux parallèles ou quasi parallèles, créant l'illusion de la communication simultanée de deux messages⁷ », tout en appliquant un effet de sourdine au deuxième. Si l'on se réfère à l'emboîtement d'espaces constaté par Jacques Anis, la couleur ouvrirait une « troisième dimension de l'espace graphique⁸ » en permettant le balisage de repères de lecture internes au volume, sur le modèle d'une organisation arborescente.

¹ C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit.*, p. 63.

² *Ibid.* p. 65.

³ *Ibid.* p. 63.

⁴ J. FOHLEN, « Le palimpseste », J. GLENISSON (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1988, p. 27.

⁵ S. BOUCHERON, « Fuir la trop linéaire continuité. Parenthèse et tiret double : signes d'un détour et figure de l'ajout montré », *op. cit.*, p. 191.

⁶ L. VEDENINA, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, *op. cit.*, p. 126.

⁷ I. FONAGY, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société de Linguistique de Paris*, 1980, LXXV, fascicule 1.

⁸ J. ANIS, « Vers une typologie des espaces graphiques des documents lus et produits par les jeunes en formation professionnelle courte ; pour une pédagogie de la "vilisibilité" », *op. cit.*, p. 244. Voir *infra*, chapitre 5, 2.1.

D'une certaine manière, cette écriture en développe et prolonge le modèle de la « Grande Feuille Mentale », dont une première description est donnée dans les incises du chapitre cinq de la première branche du '*grand incendie de Londres*'. Cette « feuille imaginaire sur le mur d'une grande pièce circulaire¹ » fournirait le modèle spatial de l'écriture de la prose de mémoire en différentes branches². Chaque branche emprunte une ligne unique, où « chaque *moment* occupe une portion du pourtour³ » de cette ligne, marquant des interruptions sur la ligne noire. Le « récit de la *branche 1*⁴ » définit un niveau de profondeur 1. La profondeur 2 (deuxième ligne) est celle des insertions : des fils doivent en outre marquer les « lieux de départ de chaque insertion ».

À ce premier stade de la composition, le contenu des autres niveaux de profondeur n'était pas établi. Roubaud prévoyait en tout cas de limiter à six « la profondeur entre deux lignes successives de récit⁵ ». Il imaginait déjà un modèle en couleurs pour distinguer la ligne de récit des différentes insertions. L'on pourrait se représenter chaque strate colorée selon une ligne unique, manifestant les ramifications du linéaire que suscite chaque décrochage et ouverture de parenthèse. Les contraintes liées au support du livre imprimé vont toutefois casser cette représentation d'un hyperespace – représentation mentale d'un espace graphique en trois dimensions.

Le dispositif en couleur permettrait de jouer sur le caractère bidimensionnel de l'espace graphique. Instaurant des repères de tabularité visuelle, il offrirait un appariement des strates textuelles (celui n'est pas systématique, les strates inférieures étant discontinues) et investirait des axes de lecture verticaux, horizontaux voire obliques. Cependant, ce modèle entretient un lien étroit avec l'hyperespace mental multidimensionnel conçu comme un espace en profondeur.

4.2.2. Vers une ponctuation colorée ?

À l'occasion de notre réflexion sur l'articulation entre blanc et ponctuation blanche, nous nous sommes appuyée sur l'hypothèse formulée par Michel Favriaud d'une extension du plurisystème ponctuationnel à la ponctuation blanche mais aussi à d'autres éléments touchant à la typographie et à la mise en page. Il est apparu que la ponctuation blanche, dotée de marques

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 287.

² Voir *infra*, chapitre 7.

³ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 287.

⁴ *Ibid.* p. 288.

⁵ *Ibid.*

distinctes, agirait en faveur d'une syntaxe visuelle et plurielle travaillant à délinéariser le discours et serait susceptible d'entrer en relation avec d'autres « sous-systèmes » pouvant « apparaître, à leur tour, à l'intérieur du plurisystème¹ ». C'est ce dernier critère qu'il nous faut à présent peser en mesurant la pertinence de l'extension du plurisystème à une « ponctuation colorée » élaborée par Roubaud – équivalent visuel et graphique du signe double de la parenthèse. Cette réflexion s'inscrit dans le champ d'un élargissement de la ponctuation à des éléments relevant de la typographie et l'inscription du texte dans l'espace graphique².

Favriaud intègre à son plurisystème un sous-système qu'il appelle « ponctuation grise » qui, au même titre que le blanc, est à appréhender dans sa composante visuelle et « touche la matière de la scripturalité, dans sa dimension typographique, sa forme et ses autres caractéristiques matérielles ». Tout comme le blanc, elle « semblerait déterminer une structuration fortement alinéaire³ ». Pour mesurer la possibilité d'intégration de cette ponctuation grise au sein du plurisystème, il conviendrait de montrer en quoi cette dernière « actualise des unités discursives, selon une syntaxe (*lato sensu*) à définir, dans un rapport aux autres volets ponctuationnels et à leurs marques⁴ ». L'hypothèse d'une ponctuation colorée conduit à envisager la ponctuation comme un « phénomène de scripturalité large⁵ ». Dans les ouvrages en couleur, Roubaud recourt à plusieurs types de ponctuations qui entretiennent un rapport de redondance.

Dans *Tokyo infra-ordinaire*, plusieurs marques travaillent dans un rapport de redondance et de complémentarité : alinéas, variations de couleurs, numérotation de paragraphes. Elles répondraient aux quatre fonctions énoncées par Jacques Dürrenmatt : agencer ; distinguer ; hiérarchiser ; modaliser, selon des traits qui leur sont propres. Les parenthèses et la numérotation serviraient à hiérarchiser, la couleur et le blanc à distinguer. Leur « usage simultané » s'expliquerait également par une « différence d'intensité⁶ ». Comme dans l'*Ode*, le signe typographique de la parenthèse (ponctuation noire) est remplacé par un triple

¹ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 46.

² Michel Favriaud consacre un point sur cette question au début de son chapitre sur la « ponctuation grise », *Ibid.* p. 168-172. Voir aussi S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, op. cit., p. 55-75. Deux théories peuvent retenir notre attention pour étayer l'hypothèse d'une ponctuation colorée. C. Tournier propose un classement graphique de la ponctuation et range dans la catégorie de la ponctuation métaphrastique les alinéas et dans celle de la « ponctuation spécifique » les variantes de police de caractère et autres attributs graphiques. C. TOURNIER, « Essai de définition de la ponctuation et de classement des signes », N. CATACH (dir.), *La ponctuation : recherches historiques et actuelles*, Paris ; Besançon, CNRS ; Groupement de recherche sur les textes modernes, 1977, vol.1, p. 223-243.

³ M. FAVRIAUD, *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, op. cit., p. 167.

⁴ *Ibid.* p. 168.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. DÜRRENMATT, *La Ponctuation en français*, op. cit., p. 24-25.

marquage (alinéa, décrochage vertical, changement de couleur). Le décrochage vertical constituerait la marque graphique de l'ouverture de la parenthèse. L'alinéa (de dimension variable) et la couleur hiérarchiseraient les strates de discours tout en les distinguant¹. L'opération de « décrochement (typo)graphique » décrite par Sabine Pétilon constitue la trace d'un « processus de hiérarchisation du discours dont nous ne saisissons bien évidemment que l'étape ultime² ».

Roubaud présente ce système de marquage avant tout comme une aide à la lecture : ils représentent graphiquement les liens entre différentes unités de discours et les articulent. Ils offrent un balisage des strates de texte étayant une lecture complexifiée par les parenthèses superposées. La couleur ouvre un « ailleurs » par rapport à la linéarité de la chaîne graphique et permet de mettre en relation des éléments de l'espace graphique selon une logique non-linéaire. Là où la ponctuation noire s'inscrit dans la continuité de la chaîne graphique, la couleur permettra un renvoi à d'autres éléments disjoints, permettant une « gémellité matérielle³ » entre les différents éléments appariés. Tout comme la ponctuation blanche, elle actualise une syntaxe alinéaire – vécue sur le mode pluriel – et participe de la disposition du poème dans l'espace graphique. La couleur aurait une fonction d'articulation analogue à celle que Julie Lefebvre prête à l'appel-renvoi de note, lorsqu'elle l'articule à la ponctuation noire et blanche. En effet, elle ne permet pas d'apparier « deux éléments d'une même linéarité graphique » mais associe « deux éléments inscrits dans des zones distinctes de l'espace graphique, deux chaînes graphiques le plus fréquemment⁴ ». Elle participe d'une configuration textuelle multilinéaire et constitue le « pivot d'une textualité dont l'inscription discontinue dans l'espace graphique est l'une des propriétés premières⁵ ». Ainsi, le système de marquage permettrait l'« articulation d'éléments graphiquement disjoints » qu'ils soient co-présents dans l'espace visuel de la page ou disjoints au sein du volume (appariement à distance ou notes de fin).

Comme nous l'avons remarqué précédemment à propos de la ponctuation blanche, la syntaxe *standard* de la phrase se trouve déstabilisée par les parenthèses colorées. On note ainsi un retardement fréquent du rhème par la prolifération des décrochages et des insertions. Le

¹ Dès la Renaissance, les parenthèses auraient servi « à distinguer du corps du texte tout ce qui semblait le mériter », *Ibid.* p. 81.

² S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue, op. cit.*, p. 127.

³ J. LEFEBVRE, « L'appel-renvoi de note comme observatoire de l'interpénétration des ponctuations blanche et noire », *Langue française*, n° 172, 2011, vol. 4, p. 72.

⁴ *Ibid.* p. 73.

⁵ *Ibid.* p. 74.

début de la strophe quatrième joue ainsi de cette disjonction graphique systématique entre thème et rhème :

Au bas des marches sont assis les “philosophes”¹
 Leurs regards sont rivés sur certaines étoffes
 Au-dessus situé’ de leur regard expert
 Vers elles dirigé tout droit, comme il appert
 Qui couvrent
 Assez mal
 Des genouez des cuisse
 Aux frizeli du vent les chairs qui se hérissent
 Semblent appartenir à l’espèce poulé
 Les philosophes n’en non cure
 Œils acéré’
 Ils
 Exclusivement
 Les jambes qui s’entrouvre
 Visent, de japonê zes naïves
 Le louvre
 Les zoccupa matin mais cet après-midi
 De juin
 Signalon qu’il s’agit d’un samedi
 C’est l’opéra qui est marqué sur leur squédule
 Voyez les agité’s en un conciliabule
 À minijupes²

La proposition subordonnée relative « qui couvrent », complément du nom « étoffes » est disjointe de son référent par l’insertion de deux vers et d’un décrochage en rouge. Le statut syntaxique de cette insertion pose un problème. La couleur met sur le même plan des constituants phrastiques hétérogènes. On peut identifier un premier membre « Au-dessus situé’ de leur regard expert » dont le participe passé épithète du nom « étoffe » régit un complément de lieu. Le second membre « vers elles dirigé tout droit » est introduit par le participe passé « dirigé », épithète du nom « regard », et régit un second complément de lieu. Le sujet pronominal « ils » est séparé du verbe « visent » par deux vers dont un adverbe extrait de la continuité syntaxique par un décrochage et la couleur rouge. La métaposition du vers « Les jambes qui s’entrouvre », complément d’objet direct du verbe « visent », permet de préserver la rime riche avec « louvre ». Elle induit un bouleversement de l’ordre syntagmatique qui retarde l’introduction du rhème. Une telle mise en tension syntaxico-graphique des constituants phrastiques donne l’impression de superposer deux niveaux de discours concurrents et complémentaires, celui portant sur les préoccupations desdits philosophes et celui concernant

¹ On peut voir dans la mention des philosophes un hommage oblique à Raymond Queneau, que l’on trouve également dans le passage sur le Palace de la Rigolade dans J. ROUBAUD, *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, coll. « Mots », 1985, p. 13.

² J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 22-23.

l'emploi du temps des touristes japonaises.

Le recours à la couleur et aux décrochages agit en faveur d'une syntaxe plurielle : les appariements pas toujours possibles d'un bloc de couleur à un autre. De plus, la multiplication des insertions peut rendre la lecture difficile :

Quand de ta plateforme *avenue jean jauresse*
 Que le métro ponctué *la lumière ourcq et pantin*
 Porte de
 C'est le but que l'avenue attin
 J'admiraïs en été quelque dix-neuvième¹

Les constituants syntaxiques marqués en verts sont ici disjoints par deux niveaux de parenthèses enchâssées et rendent difficile la perception de la linéarité phrastique. Aussi, comme le note Gérald Purnelle, malgré une volonté affichée de fournir des repérages pour la lecture, le lecteur risque de « perd le compte des niveaux d'imbrication et la perception de la structure gigogne du texte ». Du point de vue de la réception, la complexification de la linéarité pourrait induire une certaine « illisibilité », dont le poète se joue avec ironie.

Dès lors, il apparaît que le triple système (couleur, alinéa, décrochage vertical) ne fonctionne pas comme un équivalent strict de la parenthèse typographique pour plusieurs raisons. Premièrement, « ces “parenthèses” correspondent à de réelles parenthèses classiques (ce qui se mettrait entre parenthèses ou entre tirets), mais aussi à des incisives plus courtes ou légères (qui se mettraient entre virgules, par exemple), sans que les signes des parenthèses² ». Ce que le poète nomme parenthèses pourrait donc être détaché par d'autres signes typographiques. De plus, dans *Tokyo* comme dans *l'Ode*, le discours parenthésé et en couleur est progressivement abandonné au profit du premier niveau de texte noir. Les strophes sont progressivement plus courtes et connaissent de moins en moins de ramifications. L'abandon du parenthésage est explicité à la strophe 28 :

¹ *Ibid.* p. 12.

² G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans *l'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 244.

Pour l'accélération dans la phase finale
 De l'ode j'ai trouvé la règle générale
 Que devront respecter maintenant tous mes ver
 Elle est simple, elle est claire, elle est nette, et sévère
 Je m'y soumetts déjà : depuis soixante-seize
 D'entre eux, je n'ouvre plus la moindre parenthèse
 Car la parenthèse est d'un ralentissement
 Inévitable cause inévitablement
 Le rythme est affecté ralentie est l'allure
 Du récit. pire quand me livrant sans mesure
 A la parenthèse mani-e j'ouvre dan
 La parenthèse ouverte une autre, répondan
 A l'appel imprévu d'une pensée nouvelle
 Un parcours méandreux à tes yeux se réveille
 Lecteur. tu perds le fil d'autant que chatoyant
 De variables couleurs il t'entraîne, fuyant
 Si loin de son début qu'au bout enfin tu cherche
 En vain où haller si je te tends la perche
 Ma page maintenant est revêtu de noir¹

Le recours à la couleur et aux parenthésages serait à penser en termes de vitesse et de rythme, l'épaississement du fil court-circuitant délibérément la lecture. Le poète oppose le « ralentissement » lié aux parenthésages multiples à « l'accélération » nécessaire à la finalisation de l'ode². Il voit dans la couleur un moyen de représentation des méandres d'une pensée digressive, tendant – soi-disant – une « perche » au lecteur. Toutefois il s'agit bien plus de mettre en scène la prolifération des différents fils colorés peut l'égarer et conduire à une illisibilité délibérée. Aux strophes 21 et 22, on observe un retour du signe double de la parenthèse selon deux usages distincts :

- L'unité inférieure au mot : « en mes for(ts) intérieurs³ ». Les parenthèses décrochent deux lettres pour permettre de « faire ressortir l'enchâssement d'un mot dans l'autre. Elles permettent de créer des « mots gigognes », porteurs de « tous ces autres mots, jouant en eux⁴ ».

- Des groupes de mots : (*Hugo.contemplations*) (sic), (un dimanche), (une sombre soirée). Contrairement à la catégorie précédente dont on ne trouve pas d'exemple dans les décrochages colorés, ces groupes pourraient apparaître en couleur rouge comme c'est le cas dans les strophes précédentes.

Le poète se plaît également à jouer avec les niveaux de décrochages, comme dans cet extrait de la première strophe :

¹ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 95-96.

² « Mon poème accélère approchant de sa fin / Il va comme un cheval quand il sent l'écurie », *Ibid.* p. 94.

³ *Ibid.* p. 84.

⁴ J. AUTHIER-REVUZ, *Les non-coïncidences du dire et leur représentation méta-énonciative, étude linguistique et discursive de la modalisation autonymique*, Thèse de doctorat d'Etat, Paris VIII, 1992, p. 745. Tome II.

Une idylle va s'ébaucher entre elle et lui

J'aurai (sic) pu dire aussi hou hentre lui hé helle

Mais je sens que c'est lui qui prendrait sous son aile

La chaste jeune fille aux charmes désués

“Elle et lui” c'est un film avec *charles boyer*

Irene dunn titre original “love affair”

On en fit un remake' starring *deborah kerr*¹

Un double décrochage accompagne l'insertion d'un « dire alternatif » et met en scène cette alternative (« j'aurai pu dire »). Les doubles décrochages sont en effet propices avec des commentaires de nature métadiscursive. Cet exemple pointe une certaine incohérence – ou du moins une transgression assumée – dans le recours aux niveaux de parenthèses : un respect strict du protocole aurait conduit à marquer le membre gris en marron (accompagné d'un seul alinéa) et la précision inscrite en marron en gris, avec cette fois un double décalage dans la ligne. Ces cas de doubles décrochages, lorsqu'ils manifestent un repentir ou une remarque sur le mètre et la rime, sont difficilement représentables par un emboîtement de parenthèses typographiques. On touche ici à l'une des limites majeures de l'écriture en couleur : le poète essaie des dispositifs typographiques plus qu'il ne verrouille un strict équivalent du signe double de la parenthèse. Il fait de la couleur un fait sémiotique autonome – manié sur un mode ludique et non systématique – qui ne saurait être strictement superposé à la structure linguistique et syntaxique.

En réalité, le triple marquage de ces pseudo-parenthèses manifesterait une opération double : **j'ajoute** (une insertion, une variante, un repentir, une précision) et **je bifurque** (en ouvrant un « ailleurs » discursif manifesté graphiquement). Davantage qu'un équivalent visuel de la parenthèse, le système de décrochages en couleur relèverait plus largement de ce que Laufer appelle « scripturation ». Prolongeant l'introduction des valeurs typographiques au XIX^e siècle, qui marquait une rupture autour de la « mise en forme logique », les couleurs substituent « à la séquentialité ordinale [...] l'enchâssement graphique ». Là où « la mise en valeur typographique ôte « les moyens d'explorer méthodiquement les chemins² », les couleurs articulent « visuellement la profondeur des différents niveaux textuels³ », selon une logique arborescente. Ce système sémiotique autonome répond à une organisation syntaxique sans le redoubler strictement. Il confère une structure hiérarchisée à l'énoncé – tout en accueillant les détours constitutifs d'un texte en mouvance, proliférant.

¹ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 13.

² R. LAUFER, « L'énonciation typographique », op. cit., p. 76-77.

³ *Ibid.* p. 77.

4.3. VARIANCE, MEMOIRE DE LA LANGUE, MEMOIRE DE LA POESIE

4.3.1. Une polyphonie graphique

L'opération énonciative d'ajout que permet le décrochement parenthétique implique un dédoublement du fil de l'énoncé, ouvrant « une sorte de double voie, de double voix également ». L'extraction met en scène « la rencontre problématique entre un sujet écrivant et un mot qui n'intervient pas avec la même évidence que les autres¹ ». La couleur permet de mettre en scène graphiquement ce feuilletage des discours et l'hétérogénéité constitutive du dispositif. Il y aurait dans les recueils en couleur une polyphonie multiforme : se jouant dans l'entrelacement des voix, par le travail graphique autour de l'objet-livre, dans la remise en jeu de poèmes antérieurs et le rapport actif à l'histoire des formes. Dans un premier temps, nous convoquerons la notion de polyphonie pour « montrer comment l'énoncé signale [...] la superposition de plusieurs voix² » à travers l'entrelacement des couleurs, avant de voir en quoi le dispositif en couleur est le lieu privilégié de « représentation du discours autre³ ».

Entrelacement des couleurs, entrelacement des voix

Tout d'abord, la composition dans la page en couleurs manifeste l'enchevêtrement de voix. Les livres en appellent à l'œil autant qu'à l'oreille du lecteur, appelé à proférer (collectivement ?) le texte pour mieux apprécier le caractère polyphonique du dispositif.

La Grande Kyrielle du sentiment des choses a été composée en vue d'une mise en musique par le compositeur François Sarhan⁴. Un opéra pour cinq voix et piano a été créé au festival d'Aix-en-Provence en juillet 2003. Renvoyant à la forme médiévale de la *canso*, « la voix noire est la voix dominante » et les autres apparaissent dans un ordre hiérarchisé.

Dans l'*Ode*, le dispositif pourrait constituer la partition d'une lecture à haute voix et polyphonique, pour marquer les différentes couleurs. Dans le « Cahier des charges », le poète appelle de ses vœux une « performance » ou « lecture orale » qui marque clairement les césures et les vers. Cette importance de la profération orale est réitérée dans la seizième strophe, où le poète en appelle au « Voyageur ! Voyageur ! qui ce poème entends » pour l'enjoindre à lire à voix haute les alexandrins « pour [les] mieux déguster⁵ ». Roubaud a voulu « faire

¹ S. PETILLON-BOUCHERON, *Les Détours de la langue*, op. cit., p. 247.

² O. DUCROT, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 183.

³ J. AUTHIER-REVUZ, *La Représentation du discours autre. Principes pour une description*, op. cit.

⁴ F. SARHAN, « Analogie sensible, analogie formelle : *La Fleur Inverse*, un projet musical interrompu », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 179-191.

⁵ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 64.

apparaître les digressions à l’œil mais aussi à l’oreille¹ » : le texte est d’autant plus destiné à la voix que sa présentation dans la ligne et sur la page nécessite de penser son oralisation. La couleur donne à voir l’entrelacement des voix, invitant le lecteur à proférer le texte à haute voix pour restituer le rythme de l’alexandrin et tirer parti des indications graphiques (césures, rimes pour l’œil). Enfin, les couleurs peuvent aussi marquer différentes voix (comme nous l’avons pour *Compact* de Maurice Roche ou *Kyrielle*). La lecture radiophonique des deux premiers chants pour l’émission « L’atelier fiction² » sur France Culture laissait apprécier une telle indication. Les niveaux de couleur étaient manifestés par différentes voix.

Couleur, auto-citation et ajout montré

Dans l’édition *Inventaire/Invention*, une couleur spéciale est utilisée pour les citations, comme celle du poème du *Manyōshū* d’Akahito, emblématique du style du *mono no aware* :

Sur la plage de tago
 Passant je vis
 La neige tomber
 Blanc pur
 Sur le haut sommet du Fuji³

Le poème est inséré dans une couleur cyan qui n’appartient pas au système en strates. Cette variante de couleur manifesterait l’« ajout montré » d’une « vieille parole en des temps nouveaux », troisième style figurant dans la liste assemblée par Roubaud. Celui-ci est signalé graphiquement par la couleur et la disposition typique du *tanka*. La « représentation d’un discours autre » est aussi une « auto-représentation du discours » : un poème devient autre dès lors qu’il est à distance dans l’espace-temps de l’œuvre et susceptible d’être remis en jeu et réagencé. La couleur permet de manifester les ajustements, variantes et reprises successives. Elle manifeste graphiquement que le poème est un objet collectif, où chaque emploi constitue un maillon dans une chaîne de mémoire pluriséculaire.

De même, l’espace des notes de l’*Ode* met en scène l’entrelacs de références littéraires auquel le poète se livre, citant notamment Mallarmé, Rimbaud, Du Bellay, Ronsard, Verlaine, Baudelaire ou encore Queneau. Les variations typographiques permettent de signaler le discours autre et de mettre en scène de l’épaisseur d’une mémoire personnelle et littéraire. Cette

¹ « Ode à la ligne 29 des autobus parisiens (et autres facéties...). (avec Emmanuèle Payen-Wouts, Frédérique Roussel, Frédéric Martin, Margaret Gray, Raphaël Lefevre, Jacques Rebotier Gilles Sivilotto, Jean-Luc Bertini) », *op. cit.*

² « Ode à la ligne 29 des autobus parisiens. Réalisation de Michel Sidoroff, avec Arnaud Bédouet, Pascal Bekkar, Flora Brunier, Amandine Dewasmes, Olivier Peigné, Laurent Orry, Laurence Roy, Bertrand Suarez-Pazos », *France Culture*, En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/l-atelier-fiction-archives/ode-la-ligne-29-des-autobus-parisiens> consulté le 2 mai 2022.

³ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 31.

réaffiliation symbolique, signalée par les variantes de l'espace graphique, est indissociable de la réflexion sur les possibles du vers et de la poésie, en réponse au diagnostic de la crise de vers.

4.3.2. Un manifeste en acte pour le vers

Dans notre deuxième chapitre, nous avons montré combien la réflexion sur la « poésie dans la page » constitue – avec l'élaboration de métriques alternatives – une tentative de réponse au diagnostic de la « crise de vers » et à sa réplique dans le champ contemporain. En réfléchissant à l'inscription spatiale et à la question de « la tourne », Roubaud expérimente de nouveaux modes de qualification du vers et d'annexion de la prose à ce dernier. Cette perspective est rejouée et approfondie dans les livres de poésie en couleur.

La strophe 3 s'ouvre sur un commentaire sur « le stile / De [son] ode », dont la difficulté est assumée. Le poète se livre à une attaque multiple contre les tenants de la poésie sonore ou performance et plus largement contre les résurgences de l'avant-garde (« post-modernes romans post poésie ») assimilées à du « Dada régurgité ». L'intrication de plusieurs niveaux de contraintes permet de s'inscrire à l'encontre du goût contemporain. Dans la réponse à une « mise en cause » supposée du lecteur, intervenant à la septième strophe (chant 2), il défend fermement un parti pris formaliste, se plaçant du côté de ceux qui « composant sans souci des malheurs du canton / [...] sont occupés seulement de forme et de langage¹ ». Sur un ton féroce ironique, il consacre une longue digression à la notion de « document poétique² » forgée par Franck Leibovici. Elle permet de rappeler le principe de mouvance qui atteint les formes dans leur devenir temporel : « la forme / qui bouge, avec le sens veut bien rester conforme³ ». En creux, le poète inscrit une profession de foi en faveur du change de forme, dont il offre un exemple éclatant par la mise en variation de la forme-vers de l'alexandrin avec le système de décrochages en couleur :

¹ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 34.

² Le désaccord majeur avec Franck Leibovici tourne autour de la réception des poètes objectivistes et particulièrement de celle de *Testimony* de Reznikov, qui est mentionné comme le premier exemple de document poétique, sous trait à toute « visée esthétique » au profit d'une « histoire socio-économique des États-Unis » dans F. LEBOVICI, *Des Documents poétiques*, Bandol, Al Dante, 2007, p. 38. Voir A. LANG, « La réception française des objectivistes. Politique de la traduction », *L'Esprit Créateur*, n° 58, 2018, vol. 3, p. 120.

³ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, op. cit., p. 35.

Car mon chant est bâti sur le mètre et la ryme
 Du vieil alexandrin
 Un vieillard cacochyme
 Selon l'opini-on
 Le grand vers de *boileau*
 De corneille et racine et victor et queneau
 En sa "cosmogoni" petite et portative¹

Le poète fait ici référence explicitement à *La Vieillesse d'Alexandre*. Comme dans *Autobiographie, chapitre dix*, l'inscription typographique devient le lieu d'une critique du vers libre, pour se placer dans l'héritage de grands artisans du vers. La suite de la digression porte sur les grands artisans du décasyllabe, de Du Bellay à Marot et Machaut. Sont convoquées également des références européennes (Pétrarque, Gongora), conformes à la fascination de Roubaud pour la dimension transnationale du sonnet. Plus loin, dans une adresse à Victor Hugo, le poète revendique l'inscription dans le sillage des rénovateurs du « bel alexandrin » :

Pour ma part j'ai suivi la cohorte vaillante
 De ceux qui recueillant de ta main défaillante
 Le bel alexandrin l'ont pris pour leur drapeau
 Robert desnos, louis aragon, raymond queneau
 Stéphane mallarmé guillaume apollinaire
 Hérédi-a, pégy parmi heux je vénaire
 Particulièrement le troisième nommé
 De sa "cosmogoni" je ne me lass' jamé²

Formellement, l'ode constitue un véritable creuset d'expérimentation de différents phénomènes liés à l'histoire du vers français, « soit que la référence soit intentionnelle, soit que le produit du phénomène coïncide superficiellement avec un état antérieur³ », allant de faits classiques à des « pratiques idiosyncrasiques » propres au XIX^e ou au XX^e siècle⁴. Roubaud opère des choix contradictoires et de nombreuses transgressions. Les phénomènes métriques et prosodiques engagent un jeu avec l'histoire des formes, sous couvert de respect scrupuleux des normes classiques une « métrique mixte, composite⁵ ».

Selon Purnelle, si Roubaud semble « détourner l'appellation "vers" de l'alexandrin vers ses *membra disjecta* non métriques », ce serait pour « sanctionner l'existence du vers libre, à la suite et à côté du vers libre⁶ ». En cela, l'*Ode* répond au constat formulé dans *La Vieillesse d'Alexandre* :

¹ *Ibid.* p. 21.

² *Ibid.* p. 66.

³ G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans *l'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 275.

⁴ Tous ces phénomènes sont minutieusement étudiés dans *Ibid.* p. 276.

⁵ *Ibid.* p. 277.

⁶ *Ibid.*

Le vers libre, comme forme (« forme appelée vers »), est essentiellement une réponse à une question qu'on peut formuler ainsi : *qu'est-ce qu'un vers ?* Et le vers libre est cette réponse :

Aller à la ligne¹.

Dans l'*Ode*, Roubaud fait du vers une « unité typographique » et de l'alexandrin une unité métrique pouvant s'échelonner en plusieurs vers. La « tourne » est le lieu d'un traitement ironique du vers libre. Dans *la Vieillesse d'Alexandre*, l'analyse des caractéristiques formelles comparées de l'alexandrin et du vers libre révèlent qu'ils ont pour point commun d'être des unités rythmiques et typographiques. Dans le premier, « chaque segment est continu », de même que le second « est un segment continu² ». Ici, le poète fait jouer la discontinuité au sein même du système métrique, pour reprendre à des fins critiques ce trait caractéristique du vers libre :

À travers le « vers » comme unité typographique, par le truchement d'un procédé plutôt gratuit, et avec l'alexandrin comme objet et contexte, Roubaud fait donc aussi une place, dans ce poème, à la crise de vers et à la révolution profonde que fut le reflux de la forme régulière³.

Dans les ouvrages en couleur, le deuxième versant de l'exploration des possibles du vers est la voie de l'annexion du poème à la prose – marquée par un entrelacement constant entre prose mémorielle et expérimentation formelle.

La voie de l'annexion

L'entrelacement entre vers et prose se trouve rejoué dans les deux recueils, empruntant peu ou prou la solution de l'annexion mallarméenne que nous avons évoquée précédemment. Dans *Tokyo infra-ordinaire*, la forme du *haibun* donne lieu à l'entrelacement de « moments-prose » au parcours poétique :

42 La **Yamanote Line** compte 29 stations

43 Il y aura 29 stations, au sens cette fois poétique du terme, dans mon **Haibun** ; ou 30 si, partant de **Shinjuku**, à **Shinjuku** je reviens, au bout de mon parcours théorique, [...]

44 jonché de **moments-prose**, qui sont des extraits en prose des moments de présence en chaque station, des **images-souvenirs** de ces moments-là, et des **images-mémoire** qui les fusionnent⁴.

Les « moments de repos en prose » convoqués dans la définition du *haibun* renvoient

¹ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 119.

² *Ibid.* p. 135.

³ G. PURNELLE, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans *l'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 277.

⁴ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 34.

explicitement au sous-titre d'*Autobiographie, chapitre dix* : « poèmes avec des moments de repos en prose ». Ces scansion ou pauses dans un livre de poème rejouent la forme du *haibun* dans un livre consacré au vers-libre français. Dans la perspective de la synthèse des formes et de leur devenir dans la tradition opérée par Roubaud, on peut poser l'hypothèse que la forme d'hybridation entre poésie et prose orchestrée dans *Autobiographie, chapitre dix* entretient des affinités avec la forme japonaise du *haibun*, précisément pour proposer, par l'écart culturel et formel, le lieu d'une refondation des possibles du vers.

L'exploration de la ville de Tokyo devient une véritable exploration de l'histoire des formes. Dans la description du protocole de composition, le poète insiste sur la « variété » des compositions prévues, comprenant « de la prose de mouvement, d'aventures » et « de la poésie » – les deux genres étant appréhendés comme « deux mondes possibles de langue distincts ». La prose comporterait « du récit, de la spéculation sur les particularités du milieu dans lequel [il s'est] trouvé, des citations, des parenthèses, des constructions de parenthèses, des contraintes narratives ». Les « variétés de poésie » tourneraient principalement autour de « pseudo-*tanka*, pseudo-*haïkus* » et des sonnets qui « constitueront une partie, peut-être, d'un livre de “sonnets de voyage”¹ ».

Les traditions occidentales et japonaises sont constamment mises en regard par l'observation des variations du *tanka* et du sonnet. Évoquant le *mezura-shiki* de Yorisama, remontant à la période de la fin de l'époque Heian, Roubaud commente avec humour le terme de « *mezura* » : « Quelle coïncidence ! Les troubadours connaissaient donc la poésie japonaise ? ou les japonais les troubadours² ? ». La visite des « PARCS & JARDINS³ » est l'occasion d'interposer à l'inventaire des panneaux deux *chôka* escortés d'une description de la forme⁴. Le *chôka* et le *tanka* sont mis en parallèle avec le sonnet :

¹ *Ibid.* p. 24-26. Les sonnets de voyage font référence à J. ROUBAUD, *Churchill 40, op. cit.* Qui comporte une section intitulé « Reflexions on Mt Fuji »

² J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire, op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.* p. 69.

⁴ « 56 94 1 dans la forme-*chôka*, des vers de 5 et de 7 syllabes alternent ; à la fin un couplet de vers de 7 syllabes / 56 94 1 si on note *chôka* (n) un *chôka* ayant n couplets, on voit qu'un *tanka* est un *chôka* (2) », *Ibid.*

Dans cette présentation, le *chôka* joue un rôle parallèle au *sonetto caudato*, où le corps d'un sonnet est suivi d'un certain nombre de tercets en « terza rima », qui sont la « queue » du sonnet

56 94 2 2 1 un *chôka* peut être assez long

56 94 2 2 1 1 il y en a un de plus de cent vers dans le *Manyoshû*

56 94 2 2 2 Il existe également des sonnets « caudato » comprenant une centaine de chaînons¹

Découlant de l'observation de la fécondité formelle du haïku², la description approfondie de la forme-trident s'inscrit clairement dans cette perspective de retraversée active de l'histoire des formes. La genèse de la forme est retracée dans la « version très longue³ » de la cinquième branche du '*grand incendie de Londres*' et dans *Tokyo infra-ordinaire*.

Le poète raconte avoir « fabriqué [cette] forme poétique [...] très courte, très condensée » « en travaillant sur [son] esquisse de 'haibun tokyen' »⁴. Il la présente dans le même passage :

36 9 Un trident est un poème de trois vers. Le premier vers a 5 syllabes, le deuxième, 3 syllabes, le troisième vers, 5.

36 10 Je vous donne un exemple qui, conformément à des habitudes oulipiennes, définit la forme. En outre, la présentation particulière que j'ai choisie pour le trident y apparaît.

36 11

Le trident

vers un : cinq syllabes

O vers deux : trois

vers trois : cinq syllabes

36 12 le nombre de vers est un nombre premier. Chaque vers a une longueur métrique qui est un nombre premier. Le nombre total des syllabes du poème est 13, nombre premier⁵.

Le jeu avec la tradition se double d'un recours à la mathématique : Roubaud conserve la primalité des longueurs métriques, mais adapte la forme à la langue française. Il a en effet

¹ *Ibid.* p. 70.

² Né du *haikai-renga*, forme enchaînée où le *hokku* constitue le verset initial, le haïku procède de la prose dans les récits de voyage de Bashô. René Sieffert, dans l'introduction à sa traduction des *Journaux de voyage*, note une évolution entre le premier recueil (*Nozarashi Kikô*), recueil de haikai-hokku, soit des poèmes brefs pris dans des poèmes en chaîne (*renga*), et le *Genjûan-ki*, qui ne comprend qu'un seul haïku final. M. BASHO, *Journaux de voyage*, traduit par René SIEFFERT, Lagrasse, Verdier, 2016.

³ Jacques ROUBAUD, '*Le grand incendie de Londres*' la version très longue, [en ligne] <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=359>, consulté le 8 avril 2019.

⁴ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 27.

⁵ *Ibid.* p. 28-29.

constaté « l’allongement syllabique que le japonais fait subir aux mots anglais et français¹ ». À l’appui de ce constat, il a l’habitude de relater une anecdote d’un universitaire japonais qu’il a hébergé et lui aurait dit travailler sur « Maruro » et « Vito Gentoushan » :

36 6 « Maruro » c’est Malraux. « Vito Gentoushan », c’est Wittgenstein

36 7 ce n’est que plusieurs années après cet événement que j’en tirai une conclusion applicable à la forme poétique : de Malraux à « Maruro » on passe de deux à 3 syllabes. De Wittgenstein à « Vito Gentoushan », on va de 3 à 5. Opérons en sens inverse : d’un vers japonais de 5 syllabes, faire un vers français de 3 ; d’un vers de 7, passer à 5. C’est à peu près les mêmes proportions

36 7 1 et on conserve la primalité des longueurs métriques

Cette anecdote souligne la difficulté de composer des *tankas* et *haïkus* en français et la nécessité d’une nouvelle formule métrique adaptée à la langue française. Le poète affirme d’ailleurs préférer parler de « pseudo-*tanka*, pseudo-*haïkus* », ne respectant pas toujours la disposition syllabique et les contraintes autres que « le jeu des nombres premiers² ». Le trident fournirait une nouvelle solution métrique et une adaptation du *haïku*, « où treize syllabes ‘traduisent’ les dix-sept syllabes du *haïku*³ ». De même, le pentacle (5+3+5+4+6 ou 5+3+5+6+4) qui comporte cinq vers – les trois premiers formant un trident – offre une adaptation du *tanka*. Si l’on prolonge le parallèle entre le *tanka* et le sonnet dans l’histoire des formes et dans la création poétique de Roubaud⁴, de même que le *chôka* est mis en parallèle du *sonetto caudato*, il y aurait à réfléchir sur le rapport possible entre *tanka*/*haïku*-trident et sonnet-sonnet court⁵.

De même que Kenneth White parle de « voyage-*haïku* », Roubaud fait de *Tokyo infra-ordinaire* un « voyage-poème » où prose et poème forment un tout organique et se chargent d’une résonance réciproque⁶. Le trident devient le lieu de captation de l’instant, de l’éphémère, là où le *tanka* « prend de la durée, prend en charge la durée⁷ ». Surgissant de la disposition mentale d’une alternance rythmique entre prose et poème, il peut contaminer le déroulement du récit en prose et offrir des notations disséminées sur la page. À mesure que le parcours avance, les digressions s’amenuisent : la disposition mentale propice à la composition de tridents fait

¹ *Ibid.* p. 62.

² *Ibid.* p. 25.

³ *Ibid.* p. 62.

⁴ Voir J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de Londres’*, *op. cit.*, p. 1882-1883 ; J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 334 sq-345 sq.

⁵ Sur le sonnet court, voir notamment A. CHEVRIER, « G. M. Hopkins, Shakespeare & Co : sur les formes anglaises du sonnet chez Jacques Roubaud », *op. cit.*

⁶ C. LE BLANC, « Récits de voyage *haïku* : le pas suspendu du voyageur-prosateur », D. CHIPOT et M. DETRIE (dir.), *Fécondité du *haïku* dans la création contemporaine*, Paris, Pippa, 2019, p. 107-121.

⁷ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 26.

tendre la prose vers une écriture de la notation adaptée au caractère mouvant, rapide de la réalité urbaine. Le récit s'amuit progressivement au profit de la liste, de notations brèves. Il y a donc un phénomène de contamination réciproque entre l'élaboration d'une « forme simple » et la prose conservant son statut d'esquisse, de note préparatoire. Le trident constitue à la fois un prolongement et le lieu d'un passage de la prose au poème. On voit combien la création formelle avivée par les dispositifs en couleurs constitue la traversée d'un feuilleté temporel et une mise en mémoire de l'histoire des formes.

4.3.3. Une entreprise mémorielle

Roubaud a défendu l'axiome selon lequel « la poésie est mémoire de la langue », à travers la forme. Cette conception mémorielle de la forme-poésie est développée dans *Poésie, etcetera : ménage* :

Mémoire, formelle, dans une forme, la forme-poésie. La forme-poésie met une langue en mémoire : son être, ses changements, ses constituants, ses sons, ses accents, ce qui s'y ressent, ce qui s'y dit¹.

Nos trois recueils en couleur posent de manière plus aiguë encore cette conception de la poésie comme mémoire formelle autant que comme lieu de mémoire intime.

La forme-vers constituerait un support mnésique : « le vers place les unités de la langue : ses signes, ses syllabes, ses mots, ses phrases, etcetera. C'est un lieu de mémoire² ». Cette mise en mémoire des unités de langue est perceptible dans l'*Ode* à travers l'incorporation de phénomènes variés de l'histoire du vers. Le vers est un lieu de mémoire externe, dans son rapport à la tradition. Mais il est aussi un lieu de mémoire personnel. Dans *Kyrielle*, chaque vers constitue une chaîne d'images-souvenirs interreliées³. Dans ce livre se joue « un “*entrebescar*” très travaillé de la mémoire personnelle du poète, des langues qui l'habitent, des codes des différentes formes convoquées, des rythmes, de la couleur, de la musique⁴ », par l'entrelacement entre images-mémoire, mémoire de la langue et mémoire des formes.

De même, dès la description du protocole de composition de *Tokyo*, le *haibun* devient le lieu d'une intrication temporelle et mémorielle :

¹ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 101-102.

² *Ibid.* p. 159.

³ Pour de plus ample développement, nous renvoyons à nouveau au chapitre 7 sur les parcours de mémoire.

⁴ K. DOLHARE, « Jacques Roubaud et la mémoire des formes », op. cit.

29 Noter quoi ?

- Soit des choses vues (moments présents) et **images-souvenirs** (moments passés)
- Soit des images-mémoire, qui sont des composites d'**images-souvenirs**, assorties de méditations sur ces images¹

Le projet pointe dans les deux directions propres à l'entreprise de mémoire roubaldienne – reposant sur la conjonction entre mémoire personnelle et mémoire de la poésie, poésie comme mémoire². Par le *haibun*, le déplacement géographique devient un voyage dans le temps et l'espace. Chez Bashō, le déplacement constitue la ponctuation d'un chemin intérieur. Si Roubaud revendique une inconnaitance du Japon, il compose un espace intérieur tissé de correspondances culturelles et d'échos intimes, pour tenter de conjurer l'étrangeté du dehors. La marche dispose à une méditation reposant sur la rencontre entre les choses vues et les images déposées dans la mémoire, qu'elles viennent remettre en mouvement.

Le motif de la boucle, commandé par la trajectoire circulaire de la *Yamanote line*, est autant l'itinéraire d'une ligne de métro qu'un motif métapoétique lié à l'entreprise de mémoire :

partant de **Shinjuku**, à **Shinjuku** je reviens, au bout de mon parcours théorique,

43 1 29 et 30 sont deux nombres de Queneau, jumeaux qui plus est, comme 1&2, 2&3, 5&6, ...

43 2 Quand je vis cela, je vis que cela était bon³

Ce retour au point de départ mime un retour aux sources et aux figures tutélaires qui habitent le panthéon personnel de Roubaud, de Queneau à Bashō ou encore Fujiwara Teika qu'il « vénère comme l'esprit tutélaire de la poésie des Anthologies impériales⁴ ». Le motif de la boucle offre un modèle spatial autant qu'une manière d'orchestrer une circulation temporelle, une retranscrite active de la tradition littéraire et une promenade mémorielle dans l'espace de sa propre œuvre. Il manifeste la quête d'une voie d'appropriation active de cette tradition, à travers un voyage formel. Ainsi, lorsqu'il mentionne le rôle des styles le poète remet en jeu un poème du *Manyōshū* transposé dans *Mono no Aware* – qui est selon lui le parfait exemple du style du *mono no aware*, style central de son entreprise. De même, la station 29 et dernière se clôt ainsi sur un sonnet, suivi d'un « final en quelques sonnets ».

L'*Ode à la ligne 29* reprend la forme de l'ode, selon le modèle de la *Petite Cosmogonie*

¹ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 24.

² Lorsqu'il évoque le projet Mnémosyne d'Aby Warburg, Roubaud y voit un « art de mémoire à double entrée » apte à servir de modèle à son Projet : « c'est pourquoi il y aurait dans mon **Projet deux traités de mémoire**, composant un double, celui de ma mémoire de poésie et celui de la poésie comme mémoire », J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1787.

³ J. ROUBAUD, *Tokyo infra-ordinaire*, op. cit., p. 34.

⁴ *Ibid.* p. 13.

portative de Queneau, également composée de six chants en alexandrins « qui sont autant qu'elle un voyage dans le temps et l'espace¹ ». Marie-Claude Cherqui remarque que « traditionnellement, la ligne 29 a son départ porte de Montempoivre, son terminus étant l'arrêt Gare Saint-Lazare ». Il s'agit à ses yeux d'une « remontée à la source, aux sources² » – références qui émaillent le déroulement du voyage³. Ce dernier donne à voir l'épaisseur d'un texte palimpseste, à l'instar de la ville qu'il traverse. L'ode est saturée de références, de renvois internes à l'espace du volume autant qu'à la tradition. La forme de l'ode est chargée du passé des formes poétiques autant que de l'épaisseur d'une mémoire personnelle. Roubaud a effectué un nombre considérable de trajets pour la composer. Chaque trajet a éveillé le souvenir de trajets anciens qui constituent le soubassement de cette entreprise de mémoire. Ne composant pas directement dans l'autobus, mais une fois descendu, il accueillait les souvenirs associés à ce qu'il vient de voir, aux lieux qu'il a traversés ou à des trajets précédents.

La parenthèse se prête particulièrement à des réminiscences et à la résurgence de la mémoire de l'enfance. Elle permet en effet de cumuler une logique paratactique au déroulement d'un flux verbal assimilable à « l'outil de la reconstitution d'un flux de conscience, livrant les impressions et les souvenirs au fur et à mesure qu'ils se présentent à l'esprit, s'appelant les uns des autres⁴ ». L'enchâssement des parenthèses, manifesté par les retraits dans la ligne, les décrochages verticaux et les changements de couleur, devient le lieu privilégié d'une « capture de la totalité d'une réminiscence⁵ ». La strophe quatrième est l'occasion d'une longue digression dont le début est marqué par une apostrophe à la mémoire :

Mémoire qui dira les tours que tu nous joue
 Fouillant dans notre vi' comme dans une boue
 Tu présent' à nos yeux nos oreill', notre san
 De l'odorat éga lement et du goût, san
 Zoublier le toucher
 Suivons la descendante
 Méditati-on des cinq sens⁶

L'évocation de la méditation des cinq sens, tirée des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola amorce un enchâssement de parenthèses qui va jusqu'au niveau de profondeur 6, marqué en gris. L'escalier descendant dessiné par les différents retraits dans la ligne est dès lors

¹ M.-C. CHERQUI, « Queneau dans l'autobus : un passager peu clandestin », *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*

³ Le dernier point du « Cahier des charges » présenté en fin de volume semble pourtant indiquer le contraire : « Je parcours la ligne dans le sens indiqué par la r.a.t.p. Le parcours en sens inverse n'est pas exactement le même que le parcours direct. Il sera suivi dans la deuxième partie de l'ode », J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 124.

⁴ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. ROUBAUD, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, *op. cit.*, p. 23-24.

mimétique d'une plongée dans les profondeurs du souvenir. Les strates profondes permettent de convoquer des images-souvenir anciennes :

Me revoici plongé derechef ô mémoire
 Dans le vieux souvenir d'une très vieille histoire :
 J'ai troi zan zédemi je suis zun garçon grand [...]¹

Le double retrait (un simple retrait aurait amené à un retour à la couleur verte) surmarque le retour au souvenir. Les variations typographiques permettent d'entrer dans les méandres de la mémoire, selon une logique associative. Le montage visuel d'éléments disparates est au plus proche de son fonctionnement discontinu. L'entreprise menée dans l'*Ode* est décrite dans la douzième strophe. Le « chemin des vers », par ses multiples couches de parenthèses, mime les « trois couches de temps » du « périble » roubaldien. Le protocole est affiché dans sa nature de palimpseste temporel :

La couche la première est la couche présente
 Qui poursuit sur l'écran sa marche lourde et lente
 Le temps second est le temps du ressouvenir
 Des moments séparés que je vais réunir
 De mes nombreux parcours sur les bus de la ligne
 À sa place est chacun
 C'est celle que j'assigne
 Mais un troisième temps parfois perturbateur
 Peut se superposer aux deux autres [...]²
 C'est quand dans un passé hancien ayant vécu
 Au même endroit très dif férent je l'ai connu²

Le présent de l'écriture itinérante avive le souvenir de trajets passés sur la ligne de bus. Cependant, ce choc temporel le conduit également à « interroger d'anciennes / **Images-souvenirs**³ ». Un principe d'entrelacement temporel et mémoriel prévaut, permettant de comprendre le déploiement des profondeurs du souvenir sur la scène graphique de l'écriture.

En autorisant et en mettant en scène un principe d'écriture digressive et en profondeur, les recueils en couleur deviennent le lieu d'une affirmation à nouveau frais de la conception défendue par Roubaud de la poésie comme « mémoire de la langue ». Mémoire de la langue par les formes qu'elles remettent en jeu et subvertissent ironiquement. Mémoire de la langue, par la mise en regard des deux versants de la mémoire poétique. Les trois livres jouent de la mise en regard du vers français et de la tradition japonaise. Mémoire de la langue enfin, dans ce qu'elle a de plus intime, la conscience d'un sujet face à l'épaisseur du temps de sa propre mémoire.

¹ *Ibid.* p. 24.

² *Ibid.* p. 53.

³ *Ibid.*

CONCLUSION PARTIELLE

En 1986, Laufer estimait que nous étions placés à la croisée des chemins entre « deux âges de l'écriture : l'écriture fixe dont nous avons hérité, et l'écriture en mouvement », la seconde émergeant avec les « réflexions sur la page-écran [...] la couleur, la relation graphisme / typographie¹ ». Une quinzaine d'années plus tard, par ses réflexions sur les supports d'écriture (manuscrit, macscrit, typoscrit, netscrit), Roubaud fait des strates en couleur le lieu d'une écriture variée, proliférante – manifestation graphique du principe de mouvance qui affecte tout poème dans la mémoire et sa circulation dans l'espace de l'œuvre.

Le dispositif cumule les variantes possibles de disposition du poème dans l'espace graphique : alinéas, décrochages verticaux (pouvant conduire à une disposition en escalier descendant), recours au blanc, variations typographiques et de couleurs. Le triple marquage des parenthèses par les couleurs, les alinéas et les décrochages verticaux met en évidence la matérialité de l'espace graphique autant qu'une énonciation écrite multilinéaire. La combinaison des traits typographiques introduit un « déplacement » à la fois dans la ligne d'écriture par les alinéas proportionnels au niveau de profondeur et dans la page, par le décrochage vertical et l'effet d'escalier analytique produit par les différents décrochages. L'espace graphique est investi de matière multidimensionnelle, selon des axes horizontaux, verticaux et obliques. Il instaure un parcours multilinéaire qui place la digression, l'incise, l'ajout, le repentir dans une relation de co-présence dans la page.

Il a un effet paradoxal sur la lecture. Les retours à la ligne et les décrochages cassent la linéarité graphique et syntaxique. Pourtant, la couleur produit d'autres modèles de continuité en jouant un rôle d'aide à la lecture, en permettant d'apparier des éléments disjoints graphiquement. Avant même de construire un itinéraire de lecture, le lecteur est arrêté par des blocs qui semblent mobiles et susceptibles d'appariements multiples. Le système de parenthésages en couleur participe de la complexification du discours ; il donne à voir un lieu stratégique de l'écriture en mouvement. Cet épaississement du texte peut cependant conduire à l'illisibilité, en ce que la page devient un lieu de superposition de strates d'écriture parfois hétérogènes – où la subjectivité du scripteur se dévoile dans les strates les plus profondes.

La couleur constitue en outre le point d'aboutissement d'une réflexion sur la réponse à apporter au constat de la crise de vers, celle-ci reposant sur l'exploration des ressorts spécifique d'une « poésie dans la page » et sur la recherche d'une qualification du vers qui ne soit ni

¹ R. LAUFER, « L'énonciation typographique », *op. cit.*, p. 80.

strictement métrique, ni strictement typographique (l'*aller-à-la-ligne* du vers libre). Les recueils empruntent diversement la voie mallarméenne de l'annexion de la prose au poème en entrelaçant des « moments de prose » à l'exploration formelle et en prolongeant l'écriture proliférante de la prose de mémoire.

En cela, les deux facteurs déterminants de la mouvance dans son expression graphique, le blanc et les systèmes en couleurs, participent d'un sens formel. Cette expression a été convoquée par Roubaud dans *La Fleur inverse* pour désigner la conformité de trois composantes formelles de la *canso* : « les mots (le texte), les sons (la mélodie) et la formule de rimes¹ ». La discordance entre la « forme rythmique du texte et de la musique » et la formule rimique fait apparaître formellement l'amour de loin dans sa double dimension : il est une « affirmation absolue de l'amour » autant que sa « défaite », son néant. L'architecture formelle manifeste donc l'entrelacement des contraires au cœur du *trobar*. L'expression de « sens formel » a été reformulée par Emmanuël Souchier à l'occasion de ses recherches sur Queneau² pour proposer une « analyse matérielle des pratiques d'écriture³ », notamment en lien avec l'énonciation éditoriale. La forme poétique entretiendrait un lien étroit et réciproque avec la forme graphique et matérielle du texte. Nous avons pu observer la prégnance de ce sens formel quand le blanc contribue à instaurer une sémantique visuelle. Plus largement, le blanc et le recours à la couleur peuvent faire système pour révéler des aspects éminents de la poétique roubaldienne, dans sa recherche d'une réponse spatiale à la crise de vers et dans son rapport à la mémoire des formes.

Cumulant les traits de variation graphique, les livres en couleur s'affirment comme un lieu stratégique de la poésie envisagée sous le double aspect du mouvement et de la mémoire : mémoire intime, mise en scène dans les méandres des strates les plus profondes de l'écriture ; mémoire de l'œuvre, par la remise en jeu de poèmes antérieurs ; mémoire de la tradition au sein de laquelle elle opère des rapprochements formels aussi opérants qu'inattendus. Ils engagent en outre, par leur forme matérielle comme par les espaces qu'ils convoquent, une tension constante vers des modèles réticulaires ou rhizomiques, sur le modèle des réseaux de transport. Il y a là une manière d'orchestrer une circulation dans l'espace de l'œuvre envisagée comme un hyperspace concerté, tissé d'échos, de variations et de remploi – selon le principe de mouvance

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 126.

² E. SOUCHIER, « Du "sens formel" de l'œuvre », dans R. QUENEAU, *Traité des vertus démocratiques*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15-24.

³ E. SOUCHIER, « Influences, héritages ou hybridations des savoirs. Littérature & sciences de l'information et de la communication. De Queneau à l'énonciation éditoriale en passant par l'Oulipo », *Formules*, n° 21, 2017, « L'Oulipo et les savoirs », p. 214.

défini précédemment. L'étude de la mouvance des formes dans l'espace graphique ne saurait donc faire l'économie d'une observation à nouveaux frais de sa profondeur et de son caractère multidimensionnel, informant la conception mentale de chaque ouvrage et au-delà, de l'hyperespace de l'œuvre empruntant certaines caractéristiques de l'hypertexte.



**L'espace du poème chez Jacques Roubaud :
mouvance, mémoire, méditation**

THESE

Présentée et soutenue par

Margaux COQUELLE-ROËHM

Le 13 décembre 2022

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS

Discipline : **Littérature et langue française**

Directeur de thèse : Dominique MONCOND'HUY

JURY :

Stéphane BAQUEY, Maître de conférences, Aix-Marseille Université

Agnès DISSON, Professeure émérite, Université d'Osaka

Alison JAMES, Professeure, University of Chicago

Dominique MONCOND'HUY, Professeur, Université de Poitiers, directeur

Christelle REGGIANI, Professeure, Sorbonne Université

Jean-François PUFF, Professeur, Cergy Paris Université

Université de Poitiers – UFR Lettres et Langues

Laboratoire *FoReLLIS* (UR 15076)

École Doctorale Humanités (ED 612)

VOLUME II

« Je comble une page : de silence »

L'espace du poème chez Jacques Roubaud :
mouvance, mémoire, méditation

THESE

Présentée et soutenue par

Margaux COUELLE-ROËHM

Le 13 décembre 2022

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS

Discipline : **Littérature et langue française**

Directeur de thèse : Dominique MONCOND'HUY

VOLUME II

PARTIE III : L'ŒUVRE COMME HYPERESPACE

« *L'œuvre flotte, s'entoure moins de frontières que d'un halo où se produisent d'incessantes mutations*¹ ».

Dans une première partie, nous avons proposé d'envisager l'ensemble des variantes de l'espace graphique à l'aune d'un phénomène de mouvance. Ce phénomène est interne à l'objet-poème, pris dans une circulation entre l'oral et le visuel. Il est également externe et permet d'observer son devenir dans l'œuvre. Si les variantes de disposition du poème dans l'espace graphique sont indéniablement un observatoire privilégié de la mouvance du poème, ce niveau local s'insère dans l'architecture interne de chaque livre. Paul Zumthor a étendu la notion de mouvance pour penser l'œuvre en mouvement, empruntant des modèles ou des énoncés à la tradition pour les mettre en variation. Aux yeux du médiéviste, elle est « dynamique » : sur le modèle d'un organisme vivant, « elle croît, se transforme et décline ». La « multiplicité et la diversité » des énoncés écrits qui la manifestent marquent moins son achèvement « qu'un texte en train de se faire [...], une pratique constamment renouvelée de signification, [...] une phase dans un procès de structuration² ».

Les analyses zumthoriennes nous permettent de penser la mobilité de l'œuvre roubaldienne dans la durée et dans l'espace ; elle est travaillée par un mouvement d'intertextualité interne et externe et par « les déplacements du texte³ ». Le rapport à la tradition s'actualise à plusieurs niveaux : formel, poétique, dans la construction du livre pensé par Roubaud comme un « poème de poèmes » doté d'une organisation interne concertée. D'une part, il nous faudra observer l'espace du livre conçu comme une organisation réfléchie, fondée sur la mise à la puissance⁴ de la forme poétique. D'autre part, on considérera l'espace de l'œuvre, tissé d'échos et de remplois, qui permet d'actualiser de multiples potentialités d'un énoncé en variation. En son sein, les poèmes prennent un visage double : ils détiennent leur existence propre mais s'inscrivent aussi dans une relation d'appartenance à un ensemble ouvert selon une relation signifiante.

De manière globale, l'œuvre roubaldienne est conçue comme « forme-sens » sans cesse

¹ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 71.

² *Ibid.* p. 73.

³ *Ibid.* p. 70.

⁴ Nous empruntons cette expression à Laurent Jenny dans *La Parole singulière*, op. cit., p. 164 (voir *supra*, chapitre 1). Il l'emploie pour désigner la projection de la forme poétique du sonnet dans l'architecture de ϵ qui forme un hypersonnet inachevé. Ce recours aux propriétés d'une forme pour organiser l'agencement d'un livre se généralise pour rejouer le modèle du « poème de poèmes ». Voir *infra*, 5.2.1.

recomposée au gré de l'élaboration, de la destruction puis de la description du Projet. Elle est une « unité complexe » accueillant la « collectivité des versions¹ ». Il nous faut donc observer la mouvance dans cet espace global, pour mieux comprendre en quoi l'espace du poème s'articule à d'autres niveaux de spatialité, de la séquence au livre. Pensée comme un « livre de livres », elle permet « le déploiement d'un projet unifiant et non comme la succession d'ouvrages juxtaposés² ». Outre la pratique de recyclage de modules textuels antérieurs – moteur de la mouvance – Roubaud « traduit, transpose, présente, préface, compose des anthologies, ou des “vies brèves” ». Il fait ainsi de son entreprise la « collectivisation d'un édifice de mémoire privée », fondée sur un « patient travail de redécouverte érudite³ » et la volonté de s'approprier des pans méconnus de la littérature pour les donner à lire et à entendre. D'autre part, cette entreprise, par le « sentiment de déjà-lu⁴ » mentionné plus haut, produit l'expérience d'une lecture hantée – invitant le lecteur à circuler à son tour dans cette œuvre de mémoire, sans cesse réagencée à partir du « déjà-écrit ».

Nous souhaitons montrer que l'œuvre est pensée comme un hyperespace, c'est-à-dire un espace abstrait à plusieurs dimensions. Il fait jouer le principe de mouvance pour faire de chaque actualisation un nouveau poème ou un nouveau livre. Les modules textuels, isolés visuellement, sont réagencés les uns par rapport aux autres au sein d'un réseau dynamique selon des principes hypertextuels. Les énoncés circulent dans un espace concerté où les pièces se répondent.

Dans cette partie, nous observerons donc la pratique anthologique comme un moteur d'élaboration de l'architecture du livre et de l'espace de l'œuvre, permettant de réfléchir à l'articulation entre mémoire personnelle et poésie comme mémoire. Nous nous confronterons ensuite au modèle de l'hypertexte comme mode de circulation dans l'hyperespace d'une œuvre conçue comme une topologie. Nous en observerons la construction dans un dernier temps, en confrontant les modèles spatiaux et l'architecture de l'œuvre aux principes des arts de mémoire.

¹ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 73.

² C. PRADEAU, « Mr Goodman, personnage reparaisant », V. BONNET (dir.), *Conflicts de mémoire*, Paris, Khartala, 2004, p. 60.

³ *Ibid.* p. 61.

⁴ C. PRADEAU, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », *op. cit.* Voir *supra* chapitre 1.

Chapitre 5 : L'espace de l'œuvre comme « anthologie de la forme-poésie »

L'œuvre de Roubaud témoigne d'une véritable fascination pour l'anthologie, qui traverse à la fois sa pratique poétique et sa vie de lecteur. Les anthologies engagent un rapport dynamique avec la tradition (notamment la lyrique médiévale occitane ou japonaise, le sonnet). « Plaisir de l'homme de bibliothèques, et de l'homme de mémoire », elle témoigne d'une « volonté de donner à lire » mais aussi d'une pratique de « l'appropriation ». Cette forme montre enfin une « pente résolue à l'architecture littéraire¹ », Roubaud les pensant comme des constructions poétiques à part entière. Le geste anthologique s'apparente par ailleurs une pratique éminemment oulipienne, l'Oulipo considérant qu'un texte se prête à toutes les remises en circulation, tous les réinvestissements formels possibles. Plus largement encore, l'œuvre entière peut être envisagée dans cette perspective comme « une sorte d'anthologie de la forme-poésie », en relation avec la genèse et la destruction du Projet.

La pratique roubaldienne a embrassé une grande diversité de domaines, des troubadours, à la poésie japonaise des grandes anthologies médiévales, en passant par la poésie américaine, y compris les chants amérindiens. Elle croise les notions de prélèvement, d'appropriation, de transposition fondamentales pour le poète – pour s'imposer comme une pratique de composition et d'agencement comprenant l'architecture concertée du livre.

L'anthologie constitue à la fois un principe génétique et structurel. D'une part, elle retravaille un matériau initial, selon une pensée de l'archive qui vise à conserver autant qu'à revivifier la tradition. D'autre part, il s'agit de proposer une structure potentielle multiple, un montage-collage de textes antérieurs. Elle est un des lieux privilégiés de manifestation de la mouvance : elle permet le prélèvement et la variation d'énoncés antérieurs. Elle offre un double rapport à la tradition et au champ poétique contemporain pour « agencer² » les modules prélevés dans une nouvelle architecture. Les gestes d'(auto)emprunt, de montage, intimement liés à la mouvance, manifestent une définition en acte de la forme-poésie, une prise de position critique

¹ D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 115-156.

² C'est le terme qu'emploie Roubaud pour désigner l'utilisation qu'il fait de ses sources dans *Autobiographie, chapitre dix* : « Mon intervention à moi n'est que l'agencement de ces paroles qui ont appartenu à d'autres et que j'essaye de faire miennes, au moins pour le temps de cette poésie. C'est donc si vous voulez un *collage*, un centon, mais plus vaste, étendu aux dimensions d'un livre tout entier », P. LARTIGUE, « Mandrin au cube. Entretien avec Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 160, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=120>.

et une ré-affiliation symbolique à une tradition formelle, perçue comme un *continuum* mémoriel. Chez Roubaud, le choix de l'anthologie est lié à la conception de la poésie comme « mémoire de la langue ». Une telle approche posera donc la question des jeux d'écho et de reprise d'un texte à l'autre et parfois d'une anthologie à l'autre. Le phénomène d'intertextualité interne offre une manière de circuler dans l'hyperespace de l'œuvre : « son réseau serré fait de l'œuvre une collection d'unités mobiles, toujours extractibles et réutilisables dans un agencement différent¹ ».

La compilation est indissociable de ses réflexions sur la transposition-traduction dont nous avons souligné l'importance au chapitre 2. Elle fait écho au projet du *corpus poeticarum*, projet formulé par Polivanov dans les années 1920 et repris par le cercle Polivanov, qui visait à offrir une « description systématique et exhaustive des systèmes poétiques dans toutes les langues du monde² ». La constitution de ce corpus passait par la traduction : selon la conception du poème comme « ensemble de ses états » – y compris traduits –, son devenir serait lié à la multiplicité de ses traductions en différentes langues. Le poète a abondamment traduit et publié en revue dans les années 1970, autour de la poésie américaine³, notamment les objectivistes⁴, David Antin⁵ et Gertrude Stein⁶ ; des chants des Indiens d'Amérique du Nord⁷ ; des troubadours⁸. Ces transpositions-traductions permettent de donner à entendre des voix disparues ou faire connaître un pan méconnu de la poésie ancienne ou contemporaine. L'ambition didactique, qui vise à « rééquilibrer des zones de savoir⁹ », est indissociable d'un

¹ C. REGGIANI, « *Le Grand Incendie de Londres : un hypertexte de papier ?* », *op. cit.*, p. 258.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 117.

³ J. ROUBAUD, « Poésies U.S.A. : présentation et traduction de Louis Zukofsky, Jack Spicer, Paul Blackburn, Jackson Mac Low, Clayton Eshleman, Jerome Rothenberg, Armand Schwerner », *Action Poétique*, n° 56, 1973.

⁴ C. DOBZYNSKI, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Des poètes qu'on appelait "objectivistes" / un entretien entre Serge Fauchereau, Jacques Roubaud et Charles Dobzynski », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 7-30 ; J. ROUBAUD, « De l'objectivisme », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 31-33 ; J. ROUBAUD, « Les objectivistes : Georges Oppen, Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky [traduction et brève présentation] », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 31-34, 55-63, 78-91, 109-121 ; J. ROUBAUD, « Notes à "Louis Zukofsky : penser les choses telles qu'elles existent" », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 107-108.

⁵ D. ANTIN, « Méditations », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 60, 1974, p. 153-158.

⁶ G. STEIN, « Cinq "Stanzas in Meditation", précédées d'une « Note sur Gertrude Stein (1874-1946) », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 61, 1975, p. 153-158 ; G. STEIN, « Deux textes de "Comment écrire", traduit de *How to Write* », *Po&sie*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 4, 1978, p. 50-64 ; J. ROUBAUD, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *Critique*, n° 379, 1978, p. 1095-1106 ; J. ROUBAUD, « Gertrude Stein : une œuvre à relire », *Encyclopædia Universalis, Universalis*, 1979, p. 506.

⁷ F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *Action Poétique*, n° 70, 1977, p. 64-121 ; J. ROUBAUD et F. DELAY, « La nuit des Chants : une cérémonie Navaho », *Po&sie*, n° 13, 1980, p. 91-120.

⁸ J. ROUBAUD, « Quelques versions de poèmes de troubadours [traduction et présentation de cansos de Raimbaut d'Orange et de trouvères lorrains] », *Action Poétique*, n° 64, 1975, p. 32-35, 52, 133 ; J. ROUBAUD, « La canso de noigandres », *Banana Split*, n° 2, 1980, p. 81-89.

⁹ Selon la proposition de Martin Rueff dans M. COUELLE-ROËHM, D. MONCOND'HUY, et M. RUEFF, « Table ronde avec Jacques Roubaud, dans le cadre de la journée "Roubaud et l'anthologie" », *op. cit.*

geste militant, façonnant des contemporanéités pour mieux défendre et sauver certains possibles du vers.

Si Baptiste Franceschini parle d'un « flirt incessant de l'écriture avec l'anthologie¹ », il convient de différencier les anthologies au sens strict, des formes relevant d'un geste anthologique. Emmanuel Fraisse retient trois critères définitoires : « l'organisation », qui se reflète dans l'appareil péritextuel et la présence d'une « préface justifiant les partis adoptés par son auteur² », la multiplicité des sources, et enfin celle des auteurs ou des traducteurs³. Le choix de ces traits est justifié par le fait que « l'anthologie suppose en effet l'existence d'un regard historique sur le littéraire qui modifie les conditions de transmission et de la relation au texte⁴ ». Selon cette définition restreinte, elle se différencierait du florilège, de la sélection, du recueil, mais aussi du « manuel », des « miscellanées, morceaux choisis, compilations, auto-anthologies, anthologies privées, recueils de contes et répertoires⁵ », autant de catégories rejetées « aux marges de l'anthologie⁶ ».

Chez Roubaud, ces catégories ne sont pas pleinement satisfaisantes et s'avèrent perméables, tant la pratique anthologique informe la conception de la poésie, l'architecture de chaque livre et celle de l'œuvre. On peut donc procéder par cercles concentriques et distinguer des sous-groupes au sein du corpus :

- Les anthologies au sens strict, désignées comme telles et dont le choix est étayé par un appareil péritextuel érudit : *Les Troubadours*, *Soleil du soleil*, *128 poèmes* et plus récemment *Quasi-Cristaux*.

- Les anthologies au second degré, dont l'assemblage est fondé sur l'appropriation et le réagencement d'un matériau prélevé dans une anthologie déjà publiée : *Mono no Aware*, *Vingt poètes américains*, *Partition rouge*. *Traduire, journal*, publié initialement en 2000 et réédité en 2018, peut être classé dans cette catégorie, en ce qu'il constitue autant un « journal de traduction » travaillé par le temps qu'une « anthologie subjective » en langue française, produit de la sélection des auteurs de prédilection du poète (« les grands modernes américains, [...] quelques classiques [...] et certains de ses contemporains »). Il montre l'exemple d'un livre

¹ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat, sous la direction de Danièle James-Raoul et Francis Gingras, 2013.

² E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 95-96.

³ *Ibid.* p. 104.

⁴ *Ibid.* p. 18.

⁵ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Reims, Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2014, p. 9.

⁶ E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 87.

conçu comme un organisme vivant travaillé par le temps, existant dans divers états successifs comme la somme de ses lectures et de ses expériences traductives.

- Plus généralement, la plupart – si ce n'est l'ensemble – des livres de poésie de Roubaud convoquent ce modèle en adoptant le principe du « poème de poèmes » inspiré des anthologies impériales japonaises. La dynamique anthologique informe l'écriture puisque « la compilation et la réécriture sont [à son] fondement même¹ ». Le « *principe anthologique*² » relie donc effectivement des « avatars divers » et constitue un « objet protéiforme³ ».

À partir de la fin des années 1970, l'anthologie devient une pratique systématique, arrimée à chaque projet d'investigation théorique. La *Description du Projet*, dans sa partie prospective, permet d'apercevoir la diversité des projets anthologiques. Un « complément à *La Vieillesse d'Alexandre* » était prévu sous forme d'une « anthologie de poésie française des cent dernières années “du point de vue formel”⁴ ». *La Vieillesse d'Alexandre* observe l'histoire du vers sous l'aspect du mètre, découpé en un certain nombre de moments. Comme le rappelle Jean-François Puff, l'histoire formelle de l'alexandrin « comporte pour Roubaud 13 branches, et *La Vieillesse d'Alexandre* examine les branches 9 à 12⁵ ». Pour chacun de ces chapitres, Roubaud avait choisi un corpus pour étudier chaque moment, mais celui-ci a également déterminé aussi une manière de composer. *Autobiographie, chapitre dix* couvre le dixième chapitre de cette histoire du vers alexandrin et de ses avatars, soit la période « la plus “créatrice” du vers libre⁶ », son âge d'or – courant « des “initiateurs” Apollinaire et Cendrars [...] aux surréalistes⁷ ». Le livre a constitué un « sous-objet » du Projet de poésie, dont la place est évoquée dans *la Bibliothèque de Warburg* :

¹ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 137.

⁵ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 196. Sur *Le Roman d'Alexandre* tel que le prévoyait le Projet de Poésie, voir J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 103.

⁶ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 83.

⁷ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 196.

Je n'ai aucun mal à le situer dans la chaîne formelle dont il devait être un élément, grâce à quelques **figures-nombres** aisément retrouvées. (Chacun des livres de poèmes qui devait faire partie de la construction de cette chaîne, aurait été, d'une part, associé à une anthologie, à une étape de l'histoire du vers français, entre autres travaux ; d'autre part se serait inséré dans une autre chaîne, celle des 'romans formels')¹.

Sur le modèle de la *Catena Aurea*² de Thomas d'Aquin, les livres prévus dans le cadre du Projet de poésie étaient disposés comme autant « d'éléments » d'une « chaîne » de mémoire interreliés. À cette première chaîne devait s'insérer orthogonalement une deuxième chaîne, celle des « romans formels », parmi lesquels la *Description du projet* mentionne dans l'ordre de leur classement dans cette chaîne : *Mezura, Éttoffe*³, *Autobiographie, chapitre dix*. C'est donc une organisation spatiale des éléments du projet qui fut envisagée, ou partiellement reconstruite *a posteriori*, en fonction d'un soubassement numérolgique.

Dans cette perspective, l'enquête sur la sextine devait comporter une partie anthologique, tout comme les recherches sur la *canço* donneront lieu plus tard à *La Fleur inverse*. De même, il est indiqué que le *Traité du sonnet* « comprendra un choix de sonnets les plus significatifs des possibilités de la forme⁴ », dont on peut en voir une manifestation potentielle dans *Quasi-Cristaux*. La *Description du projet* annonce un traité sur « la mémoire de la langue ». Il devait comporter un deuxième volume annoncé comme « une anthologie où figureront aussi bien des poèmes de beaucoup de temps et de lieux que des "paroles" sur la poésie (de l'Eskimo Orpingalik au Japonais Kamo no Chomei, en passant par Hopkins, par exemple)⁵ ». Roubaud mentionne également un volume sur les lectures rythmiques, avec un « choix assez étendu d'exemples représentatifs des différentes possibilités des rapports entre texte et musique », un volume sur la poésie américaine s'inspirant de l'anthologie de Jerome Rothenberg (*America : a Prophecy*) où les poèmes « empruntés », traduits, figureraient

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1986.

² Assemblée vers 1263, elle consiste en une compilation de textes patristiques sur les évangiles, lus et mémorisés par Thomas d'Aquin. Son organisation écrite « reproduit simplement son organisation dans la mémoire, chaque fragment du texte évoquant les autorités correspondantes », M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, traduit par Diane MEUR, Paris, Macula, 2002, p. 15. La métaphore de la chaîne suggère « l'associations d'items dans la mémoire ». Elle est associée à la notion de « *texta*, qui signifie littéralement "choses tissées" » dérivant de « ce phénomène mental », *Ibid.* p. 98. « Les éléments [y] sont associés par des mots-clés dont chacun ramène au jour d'autres textes et dits », selon un travail mnémorique où l'ensemble détermine des « emplacements » pour agencer le matériau textuel (*Ibid.* p. 305, 313.)

³ *Étoffe* résultait d'une commande « picturale et commerciale », visant à escorter des sérigraphies de Vasarely. Selon le principe d'inachèvement, il ne constituait qu'un « extrait » du roman formel, qui après la destruction du projet, sera prélevé et réinséré dans *Dors*, lui-même supposé « faire partie d'une autre chaîne qualifiée par une autre **figure-nombre** ». La description de cette chaîne de « romans formels » s'interrompt sur la mention des « Tombeaux de Pétrarque », prévus comme « un sous-objet du cinquième roman formel prévu », J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1994.

⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 130.

⁵ *Ibid.* p. 131.

seulement en français pour proposer une « vision en langue française¹ » de cette poésie. Il revendique le fait de proposer une anthologie non représentative, « partielle », subjective.

Dans ce cadre, Roubaud proposait de relever deux tendances² : cette activité peut apparaître comme le produit du travail de réflexion théorique. Ainsi, « l'idée de la composition d'un livre de composition poétique » peut résulter de l'assemblage d'une anthologie : *Autobiographie, chapitre dix* découle des recherches sur les états du vers contemporains et de la réflexion sur les conséquences poétiques à en tirer. L'assemblage d'une base de travail peut constituer un « sous-produit » de l'étude théorique comme ce fut le cas pour l'étude du sonnet : « à l'entreprise inachevée de l'exploration pratique du sonnet dans ϵ répond la sélection anthologique des "531 sonnets" de l'anthologie *Soleil du soleil*³ ». Il y a donc engendrement réciproque entre les recherches théoriques et le travail poétique⁴.

Cependant, certains livres n'ont pas été réalisés, d'autres n'ont pas été achevés. Roubaud a assumé leur incomplétude. La pratique auto-anthologique qui s'est déployée récemment est intimement liée à ce principe esthétique de l'inachèvement : il s'agirait de recomposer l'espace de l'œuvre en y apportant un huitième sommet (*Octogone*), un complément (\subset), ou d'assembler un « livre des livres » (*Je suis un crabe ponctuel*).

Nous souhaitons montrer que les gestes de découpage, montage, collage offrent une définition en acte de la poésie comme mémoire et un mode de circulation dans l'hyperespace de l'œuvre. Nous interrogerons les rapports entre anthologie personnelle et collective pour *in fine*, appréhender l'œuvre découlant du Projet (voire de sa chute) comme une « sorte d'anthologie de la forme-poésie » s'inscrivant dans une « chaîne formelle » reliée par des « figures-nombres⁵ ». Chez Roubaud, ces pratiques participent à la vie littéraire en répondant à différentes visées : « sauvegarde, création, critique, constitution de l'histoire littéraire, polémiques esthétiques et théoriques, circulation des idées, élaboration des modèles, reconfigurations historiques, constitution d'un matériau pour l'étude⁶ ». Pour ce faire nous

¹ *Ibid.* p. 136.

² M. COUELLE-ROËHM, D. MONCOND'HUY, et M. RUEFF, « Table ronde avec Jacques Roubaud, dans le cadre de la journée "Roubaud et l'anthologie" », *op. cit.*

³ G. PAULY, « Le poète comme cortège de voix. Écrire et réciter la poésie dans l'œuvre de Jacques Roubaud », R. AUDOUBERT (dir.), *Plurivocalité et Polyphonies. Une voie vers la modernité ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Constitution de la modernité », 2022, p. 233.

⁴ À l'occasion de la journée d'étude sur l'anthologie organisée à l'Université de Poitiers le 22/11/2018, Jacques Roubaud affirmait : « c'est dans les deux sens, ou bien de l'anthologie résulte l'idée de la composition d'un livre sinon original du moins particulier de composition poétique, ou au contraire de l'étude théorique résulte comme sous-produit une anthologie », M. COUELLE-ROËHM, D. MONCOND'HUY, et M. RUEFF, « Table ronde avec Jacques Roubaud, dans le cadre de la journée "Roubaud et l'anthologie" », *op. cit.*

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1986.

⁶ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 13.

décrivons la manière dont cette dynamique anthologique irrigue l'ensemble des travaux de composition à travers trois séries de gestes caractéristiques de la conception de poète que défend Roubaud : l'emprunt, la compilation et le réagencement. Ils répondent à une volonté de sauvegarde et de passation mémorielle de la poésie dans l'espace de sa propre œuvre en perpétuelle recomposition.

5.1. PRELEVER, EMPRUNTER, COMPILER

L'entreprise roubaldienne, à l'instar des grandes anthologies japonaises, vise à constituer le maillon d'une chaîne pluriséculaire, « essence de la forme poétique du renga (shinkei) : *ce qu'on prolonge du cœur de l'autre* (kokoro, inscape) *dans sa propre voix*¹ ». Dans la table des dix styles assemblée par Roubaud, elle s'apparente au « style de Kamo no Chomei » qui est désigné comme le « style des vieilles paroles en des temps nouveaux », qu'Agnès Disson² identifie au procédé japonais du *honkadori* (*honka* : poème original ; *dori* : prendre). Il s'agit d'emprunter des vers anciens connus dans un poème contemporain, afin d'observer « comment passé et présent se colorent réciproquement³ ».

L'emprunt comporte des niveaux d'intervention extrêmement variés chez Roubaud : il peut passer par le prélèvement de mots, de poèmes, de motifs. Il s'effectue alors sur le mode de la copie ou de la variation allusive autour d'un matériau textuel préexistant. Il peut aller jusqu'à un véritable « transfert de formes », intervenant dans l'architecture d'une séquence ou d'un livre.

Le rapport à l'anthologie trouve son point de départ dans « la tradition japonaise des anthologies impériales ; d'où dérive le projet de construction d'anthologies qui soient munies d'une organisation poétique propre⁴ ». Selon Roubaud, Rothenberg ferait également du « “choix de poèmes” une activité poétique, au même titre que l'écriture, comme autrefois les compilateurs des “anthologies impériales japonaises” ou des grands chansonniers des troubadours⁵ ». Les gestes d'emprunt et de réagencement ont pour corollaire l'effacement de la figure d'auteur au profit d'un « auteur collectif ». Paul Zumthor le soulignait à propos des textes de l'époque archaïque : sous l'action de la mouvance, « la notion même d'auteur [...] semble

¹ J. ROUBAUD, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *op. cit.*, p. 120.

² A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », *op. cit.*, p. 171.

³ M. ŌOKA, *Poésie et poétique du Japon ancien. Cinq leçons données au Collège de France, 1994-1995*, traduit par Dominique PALME, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Travaux et conférences de l'Institut des hautes études japonaises du Collège de France », 1995, p. 46 ; Cité par V. MONTEMONT, « Racines et floraisons : tradition poétique, poétique des traditions dans l'œuvre de Jacques Roubaud », *op. cit.*

⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 116.

⁵ *Ibid.* p. 75.

se dérober », impliquant davantage celle de « continueur » d'un « texte composite¹ ». Roubaud lui-même adopte cette attitude que l'on retrouvera dans les anthologies japonaises « où la posture du poète n'existe pas, où son effacement comme sujet individuel va de soi, et où le poème lui-même se glisse comme un simple maillon dans une chaîne plus vaste² ».

5.1.1. Sur le *Shinkokinshū* : le modèle des grandes anthologies impériales médiévales

Comme le remarquait déjà Dominique Moncond'huy, les anthologies impériales médiévales japonaises « jouent un rôle capital, à la fois comme modèles et comme l'un des points d'ancrage de l'imaginaire roubaldien ». Le poète y puise l'idée « d'une construction poétique dont les éléments seraient non les mots, les phrases ou les vers, mais les *poèmes* eux-mêmes ; qui serait un *poème de poèmes*³ » sous-tendu par une « esthétique de la réticence, de l'inachèvement et l'imperfection⁴ ». Roubaud reconnaît que ce modèle, déjà initié dans *ε* et retrouvé à l'occasion de l'étude du *Shinkokinshū*, constitue « l'une des “visions” les plus contraignantes de [son] *Projet*⁵ ». Le poète y trouvera, en des termes éminemment évocateurs de sa propre poétique, « un livre qui est à la fois mémoire de la poésie, de poésie antérieure [...] et construction poétique, montage, “poème de poèmes” : une anthologie, qui fait du choix des poèmes une activité poétique en elle-même, au même titre que l'écriture des poèmes⁶ ».

Dans le premier numéro de *Change*, consacré à l'art du montage, il étudie la manière dont furent compilées les anthologies impériales japonaises, et tout particulièrement le *Shinkokinshū*, la huitième (1201). Le propos liminaire de la revue pose, dans un cadre qui allie « critique idéologique » et « théorie formelle », un problème qui nous semble central pour comprendre l'approche de Roubaud : « démonter les formes » ne suffirait pas. Il faudrait donc se placer au niveau de leur production « en engendrant ce jeu des formes – pour les changer⁷ ». Dans la perspective de la mouvance formelle que nous tâchons de décrire, se placer au plus proche des conditions de production et de montage des grandes anthologies lui permet de penser le change de forme au niveau de l'unité poétique comme au niveau des rapports d'association et de progression qui gouvernent leur mise en livre.

Les méthodes de construction de l'anthologie impériale comporteraient « deux aspects

¹ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 68-69.

² A. DISSON, « Jacques Roubaud et la tradition poétique japonaise médiévale », op. cit., p. 155.

³ D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », op. cit.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 71.

⁵ *Ibid.* p. 191.

⁶ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 69.

⁷ « Liminaire », *Change*, n° 1, 1968, « Le montage », p. 4.

essentiels à considérer » : d'une part, « l'élément ou unité poétique » ; d'autre part, « la stratégie d'ensemble qui gouverne la répartition en livre des unités¹ ». Cette double articulation s'avère fondamentale pour observer les anthologies roubaldiennes et au-delà, tout le corpus poétique. Cette stratégie formelle fait en effet intervenir plusieurs niveaux de détermination² : vers, strophe, poème, eux-mêmes agencés en séquences puis redistribués dans la construction du livre inséré dans l'architecture d'une œuvre unique sans cesse recomposée.

Suite, séquence / association, progression

Roubaud identifie des unités de plusieurs niveaux imbriquées les unes aux autres. L'unité poétique minimale est le *tanka*. Dans le *Kokinshū* comme dans la plupart des grandes anthologies, « à l'exception d'un tout petit nombre de poèmes, présentés d'ailleurs comme passe-temps, exercices ou curiosités, tous les poèmes sont des pièces à forme fixe, des tankas ». Le *tanka* constitue « la plus petite unité isolable, non fragmentable³ ». L'unité de niveau intermédiaire est nommée *séquence* : elle désigne une « suite de tankas d'un même livre, ou de plusieurs livres successifs, formant un tout, et elle-même élément d'une unité d'un niveau supérieur⁴ ». L'anthologie assure le recroisement de ces différents niveaux d'organisation interreliés. Chacune des séquences constitue une « totalité poétique » en fonction de deux caractéristiques : « une progression qui gouverne l'assemblage des unités de la séquence et des *techniques d'association* qui établissent des liens multiples d'unité à unité⁵ ». Selon les découvertes du professeur Konichi⁶, adaptées par Miner et Browner, la composition de l'anthologie répond donc à une organisation concertée, où les poèmes sont agencés « selon un ordre précis, calculé pour un effet artistique⁷ ».

La progression d'une séquence peut être organisée autour d'une image clef, par exemple celle de la brume dans les trente-trois premiers poèmes du livre I du *Shinkokinshū*. Elle sera marquée par l'« apparition », la « disparition d'un poème à l'autre » de ces images centrales. Chaque poème détient toutefois « sa signification et sa valeur propre indépendamment de son

¹ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.*, p. 80.

² Ce « recroisement des règles d'engendrement » que nous présentons au chapitre 1 est du reste conforme à la vocation des grandes anthologies décrite par Roubaud : « Dans un texte de peu de mots, de peu de syllabes [...] où tout doit être dit soudainement, il est naturel qu'une attention intense, minutieuse se soit portée sur le presque microscopique : le rôle de chaque syllabe, les divisions sémantiques ou syntaxiques en deux, ou plusieurs fragments, l'enchaînement des vers », *Ibid.* p. 81.

³ *Ibid.* p. 88.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ J. KONICHI, « *Association and progression : principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry* », *op. cit.*

⁷ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.*, p. 88. Note 21.

appartenance à l'anthologie¹ ». Pour expliciter les techniques d'association de séquence à séquence, Roubaud utilise la métaphore de la « chaîne » : chacune constitue « un maillon par l'un ou plusieurs des procédés » qui confèrent une cohérence formelle et sémantique au texte. Il en existe trois types : premièrement, par « catégories de phénomène² » (la brume, la fumée). Ce sont les mêmes procédés qui sont utilisés au sein du tanka. Deuxièmement, la technique de l'*engo* repose sur « l'utilisation d'un mot ou d'une situation qui, conventionnellement possède ou crée une association avec un mot ou une situation précédentes³ » (une association sémantique par exemple, entre sens propre et figuré). Troisièmement, le « *kake kotoba* » ou mot pivot « appartient à la première partie du poème qui “pivote” autour de lui, la fin du poème l'utilisant dans la seconde⁴ » : il est polysémique et peut se prêter à des jeux de calembours. Les différentes techniques originales peuvent être utilisées simultanément.

Roubaud est frappé par deux principes structurels qu'il transposera dans sa propre pratique de composition : d'une part, les anthologies sont tissées d'échos et « des fils peuvent être tendus de tanka à tanka », selon les techniques d'association relevées plus haut. D'autre part, la conséquence en est que la structure de l'anthologie constitue en elle-même une « *forme poétique*⁵ ». Le poète relève un troisième élément fondamental, reposant précisément sur des contraintes propres à la structure. Dans la constitution d'une anthologie de la cour impériale, l'on pourrait s'attendre à ce qu'elle présente « le meilleur de la poésie japonaise (au jugement des compilateurs)⁶ ». Or il n'en est rien : elle comporte un « nombre considérable de poèmes qui devaient apparaître alors comme de qualité moyenne ou même franchement médiocre ». Ce choix ne repose pas sur les contraintes formelles évoquées plus haut, sans quoi des « poèmes d'un plus haut niveau » auraient pu satisfaire aux jeux d'association et à la progression d'ensemble du livre. Il s'agit donc d'un « propos délibéré » de la part du compilateur qui décide « d'introduire dans son œuvre des moments morts, comme des syllabes muettes ». Go-Toba revendiquait dans ses traités poétiques l'introduction de *ji no uta* (poèmes de la trame) en plus de *mon no uta* (poèmes du dessin)⁷. Renvoyant aux étoffes peintes et au support d'écriture (idéographique), cette métaphore textile montre la nécessaire coexistence de pièces mineures (poèmes de la trame, *ji*) et de pièces plus brillantes (poèmes du dessin, *mon*) pour assurer la

¹ *Ibid.* p. 89.

² *Ibid.* p. 90.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 92.

⁵ *Ibid.* p. 93. L'auteur souligne.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* p. 94.

disposition des poèmes dans l'espace d'un livre conçu selon une rythmique propre. C'est à ce titre que « l'anthologie devient [...] une composition dont la structure [...] fait sens¹ », mue qu'elle est par un « dessein d'ensemble soigneusement concerté » où le poème est « comme une pierre dans une mosaïque² ». Ce n'est autre que ce qu'exprime Roubaud avec ses propres mots :

Le SKKS est une œuvre (on ne saurait dire un poème, autre chose, un poème de poèmes) unique [...] pas un seul recueil de poèmes individuel ou collectif ne constitue ni de près ni de loin une structure aussi sûrement, aussi complexement organisée³.

L'anthologie devient un véritable principe structurel, un montage d'unités de différents niveaux conduisant à la notion de « poème de poèmes », que nous aborderons dans un second point. La « trame associative de poèmes⁴ » permet de faire ressortir les poèmes du dessin, par contraste. Relayant les découvertes du professeur Konichi, Roubaud trouve dans les grandes anthologies le modèle de compilations dotées d'une organisation interne réfléchie, qu'il va généraliser à tous ses livres. Il va en outre établir des parallèles et des liens formels entre les traditions, notamment entre le *tanka* et le sonnet, pour les appliquer à la progression de son propre projet.

5.1.2. Une mise en regard des traditions

Roubaud ne s'est pas limité à revitaliser des formes en déployant leur potentialité. Il s'est également attaché à produire des ponts entre les traditions et les jalons des histoires formelles, établissant « des liens inédits, des “sauts” [...] qui ne se produisent que dans l'espace qu'il décrit⁵ ». Rapprochant entre les traditions occidentales du sonnet et du *tanka*, il identifie des moments dans l'histoire de ces formes. Chaque « moment » du Projet de poésie associait une anthologie passée à une autre assemblée par le poète ou un livre de composition poétique relevant de cette dynamique.

Comme l'affirme Jean-François Puff, « le *trobar* est partout dans le projet. En atteste paradoxalement (un paradoxe superficiel) le moment fondamental de redécouverte de la tradition médiévale japonaise)⁶ ». Par des lectures de la Go review, Roubaud va découvrir des

¹ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 206.

² J. PIGEOT, *Questions de poésie japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Orientales », 1997, p. 6.

³ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », op. cit., p. 87.

⁴ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 337.

⁵ *Ibid.* p. 281.

⁶ *Ibid.* p. 254.

poèmes japonais, et se tourner vers le Japon médiéval. D'emblée, ses investigations le conduisent de nouveau à un archaïsme :

Pourquoi médiéval ? eh bien, parce que le sonnet étant une forme ancienne, d'origine médiévale, il m'apparut, dès que j'eus acquis une connaissance minimale de l'histoire de la poésie japonaise, qu'un certain parallélisme, à première vue du moins, pouvait être établi entre la forme-sonnet d'une part et une forme à la fois vénérable et énormément présente au Japon, que mes sources (fort élémentaires encore) nommaient 'tanka'. Je n'eus donc aucune espèce d'hésitation à me diriger, immédiatement, vers la poésie la plus ancienne¹.

Le poète s'est en effet fixé comme « règle de conduite poétique » une « quête de l'étrangeté² », conséquence du deuil. Le sonnet permet un dépaysement poétique, retrouvé dans une autre forme : « l'étrangeté qui m'avait été bénéficiaire dans le cas de la forme-sonnet provenait d'une distance à la fois spatiale et temporelle³ ». Le poète témoigne ainsi d'un goût prononcé pour le hors-temps de formes poétiques archaïques en fondant la composition sur une prise de « distance formelle⁴ ». Le *tanka* fournit une étape supplémentaire dans le choix d'une étrangeté radicale initiée avec le sonnet, une sorte de *terra incognita* : « j'abordais un territoire poétique totalement inconnu de moi. Je découvrais. Je commençais. Ce que j'aime le mieux c'est le commencement. Ce territoire de poésie paraissait immense⁵ ». Trois « moments » sont mis au jour dans l'histoire de la forme-tanka⁶ : le *Manyōshū* (« Bildungsroman de la forme ») ; le *Kokinshū* (vers 900), à savoir le « moment de référence dans la vie du tanka » ; puis, une longue tradition d'anthologies impériales, qui connaît son apogée avec la huitième vers 1200, le *Shinkokinshū*. Roubaud lit trois étapes dans la « vie » de la forme-sonnet, qu'il met en regard de celles de la forme-tanka⁷ :

Moments	Forme-sonnet	Forme-tanka
Préfiguration / Récapitulation-préservation	La tradition des troubadours condensée dans les grands manuscrits	<i>Manyōshū</i>
Installation et présentation	L'invention de la forme en Sicile au début du XIII ^e siècle et le <i>dolce stil novo</i> (Dante, Guido Cavalcanti)	<i>Kokinshū</i>
Déploiement	<i>Canzoniere</i> de Pétrarque	<i>Shinkokinshū</i>

Figure 52 : La mise en parallèle des traditions du sonnet et du tanka

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1868-1869.

² *Ibid.* p. 1866.

³ *Ibid.* p. 1865.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 1869.

⁶ « Les formes ont des moments, qui jalonnent leur histoire comme s'il s'agissait d'une vie », *Ibid.* p. 1875.

⁷ *Ibid.* p. 1876.

Cette mise en correspondance entre deux formes poétiques fort éloignées – mais néanmoins considérées comme « parentes¹ » – est également à envisager au regard du Projet de poésie. Deux lignes parallèles appariant un moment de la forme-sonnet à un moment de la forme-tanka :

Je pense à deux lignes formelles parallèles, de compositions, chacune commandée par une forme : forme sonnet pour la première ligne, forme-tanka pour la seconde. Dans chaque ligne trois moments :

Forme-sonnet :	M1	M2	M3
<u>Forme-tanka</u> :	M'1	M'2	M'3 ²

En reprenant les moments dessinés précédemment, nous pouvons identifier des moments analogues dans l'œuvre découlant du Projet³ :

	« Moments » de la forme	Œuvre	Description	Correspondance
M 1 = M'1	Préfiguration / Récapitulation- préservation	<i>Les Troubadours : Anthologie bilingue</i> (1971)	« Anthologie de la <u>forme-canso</u> des Troubadours, mère de la <u>forme-sonnet</u> »	
M2	Installation et présentation	« Le livre dont le titre est le signe d'appartenance » (1967)	« Appropriation de la forme-sonnet »	Dante / Cavalcanti / <i>Kokinshū</i>
M'2		<i>Mono no aware</i> (1970)		
M 3 = M'3	Déploiement	<i>Trente et un au cube</i> (?) (1973)	« Anthologie personnelle de la forme-poésie »	<i>Canzoniere</i> / <i>Shinkokinshū</i>

Figure 53 : Les moments des formes

Roubaud revendique explicitement une parenté avec les troubadours par l'intermédiaire du sonnet. Il établit une longue filiation formelle descendant jusqu'à lui et motive ainsi *a posteriori* chaque choix formel. La *canso* des troubadours apparaît comme une forme matricielle, fondement de son projet de poésie. Elle est en effet la « forme-mère » du sonnet.

¹ *Ibid.* p. 1870.

² *Ibid.* p. 1882.

³ Nous nous reportons à cet égard la *Bibliothèque de Warburg*, *Ibid.* p. 1882-1883. et à l'analyse qu'en offre J.-F. PUFF, dans *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 333 ; 345 sq.

L'œuvre qui en découle présenterait donc un *déploiement* des formes, à la manière des anthologies impériales qui ont suivi le *Shinkokinshū*. Les deux états de la préfiguration sont fusionnés au sein d'un même premier moment, représenté par l'anthologie bilingue.

Le modèle anthologique est présent à chaque moment : concernant le moment M2-M'2, ε formerait « une sorte d'anthologie personnelle du sonnet : où les variations multiples de la tradition sont synchroniquement condensées¹ ». *Mono no Aware* est qualifié de « livre de voleur », mettant au centre de la composition les gestes d'emprunt et de réagencement dans un nouveau montage. S'appuyant sur des anthologies préexistantes, le livre a pour une origine une compilation à usage personnel :

Assez vite, je décidai de tenter de m'approprier quelques-uns de ces poèmes et de me bâtir une petite anthologie à moi. Il s'ensuivait que je devais, non traduire les poèmes que je choisirais, mais les voler (j'ai fini, de manière plus neutre, par parler d'emprunts, mais ce ne fut qu'une manière de dire ; il n'est pas possible de payer de telles dettes, de restituer). Voler des *tanka*, décider d'une manière de les mettre en poèmes de langue française, les ordonner en une **séquence de séquences**, constituant un livre².

Il est conçu comme une anthologie personnelle autant qu'une au second degré reposant sur un travail de « métatraduction³ ». Sa singularité repose à la fois sur les procédés de traduction spatiale que nous avons décrits précédemment, et sur son ordonnancement en différents niveaux pour faire du livre un « poème de poèmes ».

Toutefois, comme le reconnaît Roubaud, « une *canso* n'est pas un sonnet, encore moins est-elle un *tanka*⁴ ». Comme le remarque Jean-François Puff, « le projet inclut en lui un “saut” qui est accompli entre la *canso* et le sonnet, qui à la fois les relie et les distingue⁵ ». Nous serions donc en droit de nous interroger sur la pertinence du rapprochement de ces formes fort éloignées, tant du point de vue temporel que spatial. Pourtant, Roubaud réalise un nouveau coup de force en rapprochant voire en opérant une fusion des formes dans ce moment M3 = M'3. Penser la composition comme une exploration de la forme-poésie permet de justifier cette analogie :

Je généralise hardiment. Je ne considère plus qu'une seule ligne, éventuellement, et même nécessairement bifurquante : la ligne de ce que je nomme forme-poésie⁶.

Par ce moment M3, il s'agit de créer un effet de dilatation de la poésie, constituée d'un

¹ *Ibid.*, p. 281.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1875.

³ Voir *supra*, chapitre 2.

⁴ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1882-1883.

⁵ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 281.

⁶ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1883.

palimpseste de temporalités et de sources :

Je vais faire mon **SKKS** à moi : une composition poétique, anthologie personnelle comme l'œuvre de Pétrarque (je fais tout tout seul), construite selon le même triplet de principes : association, progression, jeu du *ji* et du *mon* (trame et dessin). Ce sera une sorte d'anthologie de la forme-poésie¹.

On voit ainsi l'étendue de la dette envers les grandes anthologies impériales, auxquelles il emprunte les techniques d'association et de progression et l'alternance rythmique des poèmes de la trame et du dessin².

Cependant, la synthèse des formes est également réalisée par la référence à Pétrarque qui est au centre de ce moment M3. Si le sonnet et le tanka sont considérés comme des « impartibles », ils peuvent néanmoins paradoxalement être divisés au point de donner lieu, en tant que formes-mémoires, à de nouvelles formes autonomes. En évoquant le *Canzoniere*, Roubaud pointe le moment où « la forme sonnet devient définitivement forme autonome, perd à jamais son caractère de *cobla*³ », de même que le haïku s'autonomise à partir du *haikai-renga*⁴. Il « marque l'établissement final du sonnet comme forme, et comme forme-mémoire de la *canso* » : l constituera la « mémoire concrète et l'ombre de tout sonnet » si bien que « tout sonnet est un sonnet de Pétrarque⁵ » et fait tendre vers « la définition exploratoire d'un "sonnet abstrait virtuel"⁶ ». Mais au-delà de la désignation de ce moment singulier dans l'histoire des formes où le sonnet se « détache » de la *canso* pour se déployer, la référence à Pétrarque est aussi une référence au « rvf » comme lieu de mise en mémoire et « unité⁷ ». Roubaud mentionne le manuscrit de l'édition italienne de Pietro Bembo en 1501, qui présente une structure bipartite autour de la mort de Laure (*Rime in vita, Rime in morte*). Ce qui l'intéresse est la manière de penser « l'œuvre entière prise comme un tout⁸ » concerté, un « tout

¹ *Ibid.*

² « Parce que la séquence de cent poèmes visait à être appréhendée comme une totalité artistique autonome, l'effet général d'harmonie et d'équilibre, de variété et de contraste était d'une grande importance. Pour produire l'effet souhaité, un effort conscient était fait dans le but de donner un sentiment de diversité et d'éviter la monotonie dans la progression, en établissant un certain nombre de moments d'intensité plus ou moins grande. Les moments forts étaient des poèmes singuliers particulièrement frappants ou remarquables, pour des raisons techniques ou autres, et on devait considérer que les effets de tels poèmes duraient plus longtemps dans l'esprit de l'auditoire si on les juxtaposait à côté de poèmes de qualité moindre, qui ne pouvaient produire une telle impression », J. KONICHI, « *Association and progression : principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry* », *op. cit.*, p. 11. Cité et traduit par J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 336.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 155. Rem. 1593.

⁴ Le *haikai-renga* est une « succession de *ku* de 5-7-5 et 7-7 mores, avec des règles d'enchaînement très précises ». Aussi, les premiers versets (*hokku*) de ces longs poèmes en chaîne seraient bien plus des « haïkus par anticipations », M. DETRIE, « En guise d'ouverture. Le haïku une "forme simple" ? », *op. cit.*, p. 14-15.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 322. Rem. 4322.

⁶ *Ibid.* p. 164-165. Rem. 1706-1707.

⁷ *Ibid.* p. 156. Rem. 1594.

⁸ *Ibid.* p. 156. Rem. 1595.

organique¹ », tombeau de Laure autant que « tombeau de la *canso*² ». Là où le chansonnier « contenait une histoire de la forme-canso », le *Canzoniere* se démarque par son caractère personnel, se présentant « comme une histoire individuelle³ ». D'une certaine manière, Roubaud déjoue les catégories génériques en faisant de nouveau de l'assemblage d'une anthologie personnelle (le choix en est assumé) une activité de composition poétique fondée sur le choix d'un dispositif formel gouvernant l'échelle du poème et celle du livre⁴.

Comme souvent, le poète annonce un dévoilement autant qu'il n'en dissimule, affirmant réserver « à un chapitre ultérieur le nom de cette composition », chapitre qui n'appartiendrait pas nécessairement à la version mixte de *La Bibliothèque de Warburg*. Jean-François Puff se montre donc prudent dans l'identification de *Trente et un au cube* au moment M3 = M'3 : « on ne peut savoir si cet ouvrage est exactement celui qui était prévu », quand bien même il faudrait « placer dans la dépendance formelle du projet des moments qui ne pouvaient en aucune manière y être prévus ni désirés mais dont la détermination en procède cependant⁵ ». Quoiqu'il en soit, *Trente et un au cube* engage un rapport étroit à l'anthologie et à l'histoire des formes. Il propose une mise en mémoire tout autant personnelle que collective. Dans l'espace du livre, chaque citation est disposée sur la page de gauche blanche, directement visible et lisible, tandis que le corps du poème est dissimulé par un pli. Sur la page de droite dépliée, les emprunts constituant cette « anthologie de la forme-poésie » sont signalés graphiquement. Le tanka n° 30, avant-dernier du livre, met en scène cette dynamique anthologique puisqu'il se fait l'écho de chaque *tanka* antérieur. Chaque ligne reproduit le fragment d'une séquence précédente en utilisant les techniques d'association et de progression identifiées dans les grandes anthologies⁶. Le livre parvient à conjoindre anthologie personnelle – par ces techniques reliant les séquences

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1649.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 214. Rem. 2244.

³ *Ibid.* p. 156. Rem. 1597.

⁴ Le modèle du *Canzoniere* est évoqué dans *Poésie* ; à l'occasion du récit de la genèse de ϵ . Si le poète dit ne pas avoir eu conscience en 1963 ou 1965 de l'architecture du *Canzoniere*, il se tient à distance d'une lecture biographique du recueil, soulignant davantage « le fait de l'unité et de la progression du *Canzoniere* comme forme poétique en sa totalité », J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1651. Ce principe permet d'observer la « mise en livre » des poèmes de Roubaud, selon une architecture unifiée.

⁵ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 282.

⁶ Le critique examine avec précision l'imbrication des différents niveaux du livre et les images-clef qui organisent leur progression, *Ibid.* p. 346 *sq.* « En ce qui concerne la progression des suites et de la séquence des suites, soit le livre, la solution est relativement simple : la progression d'ensemble nous est donnée dans l'avant dernier poème, qui condense le mouvement du grand poème que représente le tout. [...] du point de vue formel, les divisions du livre sont respectées dans le poème 30 : chaque ligne renvoie à une séquence, dont elle reprend les mots qui en constituent le thème ou l'image-clef, sollicitant ainsi la mémoire du lecteur », *Ibid.* p. 352. Chaque *cobla* manifeste la progression sémantique d'une suite de cinq poèmes ainsi que les liens qui les unissent. Selon ces techniques d'intégration et de progression, le poème 30 contient en quelque sorte tous les poèmes du livre, reproduisant à échelle locale le mouvement de constitution d'un « poème de poèmes » ou d'un « livre des livres ».

entre elles – et anthologie de la forme-poésie, par l'entrelacement des références à « la totalité de la tradition telle qu'elle a été investie dans les moments antérieurs du projet¹ » et plus particulièrement à celle du *Canzoniere* de Pétrarque.

Cette reconstruction *a posteriori* des différents maillons de la chaîne formelle du Projet mérite d'être observée avec circonspection. Elle présente un intérêt central pour ce qui nous occupe : elle témoigne en effet d'une volonté de détermination d'une topologie de l'œuvre. Sa cohérence formelle prend appui sur des modèles spatiaux (le triangle, la « ligne unique » bifurquante représentant les nuances de la « forme-poésie »). Par cette représentation, Roubaud parvient notamment à conjoindre travail théorique et composition poétique et à les orchestrer au sein d'un ensemble cohérent. Cependant, la reconstitution de ces moments comporte des lacunes : M1 et M'1 se trouvent fusionnés et l'identification de M3 et M'3 reste floue. La chronologie de ces moments pose également un problème : l'« anthologie bilingue » des troubadours (1971) précède ainsi ϵ , supposé représenter le moment M2. Ces discordances s'expliqueraient par les aléas de composition et de publication : « la conception du projet, son existence abstraite, se heurtent alors, non seulement à la capacité de composition d'un homme seul, mais aussi aux conditions réelles de publication des livres² ». Ces formes s'avèrent néanmoins probantes pour penser l'architecture de chaque livre, en relation avec la tradition et avec les autres livres de poésie, conçus depuis ϵ comme « poèmes de poèmes ». Elles informent enfin l'espace de l'œuvre comme un hyperespace doté d'une architecture concertée quoique mouvante.

5.2. MONTER, REAGENCER, « CONSTRUIRE DES LIVRES » : LA FORME POÉTIQUE COMME ARCHITECTURE

5.2.1. Une composition multidimensionnelle de sonnets : ϵ

Dans l'article portant sur le *Shinkokinshū*, Roubaud a établi un parallèle entre le jeu de go et les grandes anthologies, en raison de l'intégration d'éléments en groupements signifiants :

¹ *Ibid.*, p. 346.

² *Ibid.*, p. 256.

Le jeu de go [...] a ceci de commun avec le SKKS que les pions (équivalents de tankas), ont tous même valeur à l'origine [...] et y constituent des groupements où l'importance d'un élément dépend étroitement des liaisons qu'il entretient avec ses voisins. En ce sens, l'effort qui consiste à intégrer des éléments (tanka) en groupement (séquences) est tout à fait semblable à celui qui permet de constituer des « territoires » sur le damier d'un jeu de go. On y comprendra également mieux, croyons-nous, la puissance des formes d'association « distante » [...] qui devaient [...] constituer la contribution essentielle de certains successeurs de Go-Toba aux futures anthologies¹.

Roubaud retrouve et relit *a posteriori* des principes inspirés de modèles mathématiques appliqués intuitivement pour la genèse de ϵ . Le jeu japonais du *go* est une « métaphore » de l'écriture² : il permet la poursuite du projet en se soustrayant au caractère séquentiel du « recueil de poèmes » et « accéder à cette dimension supérieure du livre, non plus recueils d'éléments discrets mais unité organique, ensemble signifiant, "poème de poèmes"³ ». Il permet de voir l'architecture du livre comme une forme poétique elle-même.

Dans *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud décrit trois méthodes croisées qui sont intervenues dans la composition et la mise en livre des sonnets de ϵ :

- a- un axe du jeu de go, [...]
- b- un axe logico-mathématique métaphorique [...]
- c- un axe du sonnet [...]⁴.

La genèse du recueil comporte plusieurs phases ne correspondant pas chronologiquement aux « trois axes » décrits de cette « décision formelle ». Celle-ci est retracée dans la *Description du projet, Poésie* : puis *La Bibliothèque de Warburg*. Sa composition s'inscrit dans le déploiement du Projet de poésie prévoyant un « Livre de sonnets⁵ » :

Pendant les premiers mois de 1962, j'ai entrepris la composition d'un livre de sonnets. Plus exactement, je décidai d'écrire tous les jours de la poésie pendant quelques années (au moins cinq), et cette poésie sous le vêtement formel du sonnet. Plus exactement encore, je décidai de composer mentalement et quotidiennement des sonnets, de ne les écrire (sur le papier) qu'après complète composition mentale : et de leur succession, ainsi que de leur quantité, faire ultérieurement, éventuellement (je n'avais pas la certitude d'aboutir), un livre⁶.

Le « principe de variation » autour de la forme-sonnet constitue donc le « premier étage

¹ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.*, p. 96.

² « Il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le GO. On aura compris que c'est l'écriture », P. LUSSON, G. PEREC, et J. ROUBAUD, *Petit Traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, C. Bourgeois, 1969.

³ A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », *op. cit.*, p. 164.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1830.

⁵ *Ibid.* p. 1646.

⁶ *Ibid.*, p. 29. Nous reviendrons ultérieurement sur l'importance de cette composition mentale de sonnets et l'imaginaire spatial que le poète y déploie.

de la construction » poétique. Mais après deux ans de composition, Roubaud a affronté à partir de l'été 1964 une « panne » d'inspiration. Composant alors séquentiellement en consignait les sonnets dans des carnets, il ne cesse de penser à la « disposition d'ensemble, à l'architecture qu'il [lui] faudra donner à leur masse » ayant décidé dès l'origine de donner une « construction réfléchie au livre », terme qu'il oppose à celui de recueil qu'il « exècre¹ ». La solution a résidé dans le fait de « grimper d'un étage dans l'échelle de la structure-sonnet » :

Tous mes sonnets, de modèle pseudo orthodoxe ou distordu (ils n'étaient pas tous encore apparus), étaient des rez-de-chaussée. Je rêvais, sinon d'un gratte-ciel, d'au moins une villa. Une fois décidées les conditions d'élévation du bâtiment-livre, la composition des sonnets suivants serait soumise aux nécessités de l'architecture d'ensemble².

Cette métaphore architecturale lui inspire le modèle du « sonnet de sonnets ». Cette méthode s'appuie également sur des considérations bourbakistes en relation avec un séminaire de Chevalley. Selon cette approche, les poèmes ne sont que des « points », des « singuliers » des « unités de fabrication ». Roubaud convoque alors une métaphore topologique : « considérés seuls ils sont fermés », tandis que « considérés dans l'espace à venir, ils seront ouverts³ ». Selon la théorie mathématique des ensembles, soit un ensemble composé d'éléments, des monades isolées qui n'existent que par leur appartenance à un « ouvert », un ensemble donné. Ces éléments sont appelés « ouverts de l'ensemble » selon trois propriétés : une relation d'appartenance, de voisinage et d'intersection entre les éléments. Il faut donc « qu'en chaque point se marque son appartenance à l'ouvert dont il fera partie (ou aux ouverts : l'intersection, l'ensemble des points communs à deux ouverts est un ouvert)⁴ ». C'est à ce moment qu'émerge la notion d'appartenance comme principe poétique du livre :

Si tout va bien, les poèmes prendront un visage au moins double, un peu multiple, selon l'ouvert auxquels ils seront désignés comme appartenant (et selon leur existence propre, autonome, isolée). L'idée d'appartenance, comme relation signifiante (en plusieurs sens) est centrale dans la méthode⁵.

Au principe de variation s'ajoute donc un « principe d'intégration », qui permet de faire de chaque unité du livre (paragraphe numéroté, strophe, sonnet etc.) un chaînon d'un ensemble plus grand, selon un système d'emboîtement. Le livre lui-même doit s'insérer dans un espace plus vaste : « car le livre ne sera encore lui-même que 'local'. Il faudra le considérer lui-même

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 1238-1239.

² *Ibid.* p. 1693-1694.

³ *Ibid.* p. 1695.

⁴ *Ibid.* p. 1684.

⁵ *Ibid.* p. 1695.

à nouveau comme un point, pour une globalisation plus élevée¹ », un espace ouvert qui n'aurait pas de frontière (nous restons dans la métaphore topologique).

Le principe d'intégration de ces éléments appartenant à un ensemble ouvert va reposer sur la constitution de « sonnets de sonnets », pour projeter la forme dans de nouvelles dimensions. Ainsi, l'architecture du livre forme un sonnet de sonnets interrompu dont Jean-François Puff a dégagé la superstructure². On trouve également des sonnets de sonnets dans les paragraphes 1, 3 et 5, dont la disposition est indiquée en amont. Cette méthode engage un rapport tout à fait singulier à l'espace textuel. Au-delà de l'échelle « locale » du sonnet disposé sur la page, ce modèle formel fait du livre un hyperspace dans lequel le lecteur est amené à appréhender selon des parcours multidirectionnels.

L'état du projet de 1965 « prévoyait la constitution d'un tout fermé, complet, compact (361 'poèmes') ». Toutefois, le livre « manifeste une *multiplicité d'inachèvements*³ », tenant à trois raisons. Tout d'abord, la partie de *go* que figure le livre est inachevée. Par ailleurs, le livre annonçait 361 poèmes, conformément au nombre de pions dans le jeu de *go* (180 pions blancs et 181 pions noirs). Cependant, « les 361 pierres-poèmes annoncées ne sont pas toutes données au lecteur ; n'existent d'ailleurs pas toutes⁴ ». Les « paragraphes » sont eux-mêmes lacunaires. L'inachèvement résulte aussi des difficultés du processus éditorial, qui auraient « accentué cette *intention d'interruption*, d'incomplétude : puisque tout ce qui a été composé du livre n'est pas présent dans son état imprimé⁵ ». Le « Mode d'emploi » de ce dernier en explicitait d'ailleurs déjà le principe :

0.3.3. Les paragraphes doivent être considérés comme ouverts : certains textes ne sont pas donnés, certains le sont fragmentairement, tous pourront être ultérieurement modifiés, partiellement ou totalement.

Au commencement symbolique de l'œuvre, le livre apparaît « comme un espace textuel qu'on ouvre et qu'on ne complète pas absolument » et invite le lecteur à le regarder, tout comme l'œuvre dont il écoule, comme un espace abstrait « qu'il appartiendra au poète, en son projet de composition qui est aussi projet de vie, de remplir⁶ ». Cette conception d'un espace ouvert et réagénçable va être renforcée par l'imposition d'un troisième mode de lecture, convoquant le

¹ *Ibid.*

² J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 286-287.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ D. MONCOND'HUY, « Jacques Roubaud, ermite érudit, professeur de cristallographie mathématique : une quête de savoirs sans vrai lecteur possible ? », *op. cit.*, p. 245.

jeu de *go*.

Une « image poétique » de la partie

Le troisième moment dans la genèse du livre correspond au troisième mode de lecture du livre, à savoir l'« image poétique » d'une partie de *go*, présentée en ces termes dans le Mode d'emploi :

0.4.1 Le troisième mode de lecture suit le déroulement d'une partie de *go*, reproduite à l'Appendice. Cette partie n'est pas achevée : de manière précise, nous proposons une image poétique (nous ne chercherons pas à formaliser cette notion) des 157 premiers coups d'une partie, disputée entre Masami Shinohara 8^e Dan et Mitsuo Takei 2^e Kyu et analysée dans le numéro d'avril 1965 de la *Go Review* publiée par l'association japonaise du *go*, la *Nihon-Kiin*¹.

La solution offerte par le *go* répond à une limite de la composition *via* la méthode axiomatique :

Mais ce que je ressentis comme une absence de mouvement général finit pourtant par me frapper. Plus exactement, c'est l'unicité du mouvement d'ensemble qui me donnait cette impression. Je bâtissais des séquences, qui avaient leur règle propre de progression. Ces séquences elles-mêmes étaient, certes, insérées comme unités en d'autres séquences, séquences de séquences donc. Mais, une fois décidé de la mise en ordre finale du tout, il n'y avait plus moyen de rien bouger. Le tout prendrait l'allure inexorable d'une déduction, où il est difficile de déplacer les chaînons démonstratifs, en général. [...] Mais je voulais autre chose pour mon Projet de poésie. Je le voulais plus mobile, plus variable, plus multiple².

Le *go* permettrait donc la mobilité des itinéraires de lecture et des rapports entre les éléments par l'interpénétration des différents niveaux de construction du livre.

La découverte du jeu de *go* a eu lieu grâce au professeur Chevalley, fondateur du groupe Bourbaki, qui « avait toujours sur son bureau un *goban* jonché de “pierres” noires et blanches [...] disposées suivant quelque configuration épineusement *go-ique*³ ». Quelques mois après avoir appris à jouer, il découvre par la lecture de la *Go Review* la partie qui constituera le soubassement du recueil :

Alors il m'apparut brusquement que je devais construire mon livre sur le modèle de cette partie. [...] C'était, allait être pour moi une partie générique la partie de *go* par excellence (dans ce contexte). L'essentiel de l'idée était que je devais concevoir la disposition des poèmes selon le déroulement d'une partie ; d'une partie de *go* ; celle-là, par exemple⁴.

Le choix d'une partie de *Go* comme soubassement formel du troisième mode de lecture

¹ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 9.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1703-1704.

³ *Ibid.* p. 1713-1714.

⁴ *Ibid.* p. 1716.

permet donc de rétablir une succession dans la lecture des poèmes, celle des coups dans la partie. On peut également envisager la simultanéité des rapports entre les poèmes placés sur le plateau. Si cette contrainte engage un rapport à la temporalité, elle engage également une relation dynamique avec l'espace. Le plateau de go (*goban*) offre un espace géométrique qui se superpose à celui de l'écriture et du livre. On en trouve une évocation dans le poème 1.1.1 ([GO 115]) :

N'ont de place que les lampes la division du clair au sombre au devant de moi
coupant le peu de monde matériellement étendu à plat oui devant moi accessible
partout à mes mains¹

Un *goban* vide est « une étendue plane, un territoire à conquérir² », offrant une « division du clair au sombre », c'est-à-dire un partage entre les territoires conquis par Blanc et ceux conquis par Noir. Roubaud s'est en effet servi des poèmes inscrits sur leurs quarts de feuilles comme des pions déposés ultérieurement sur le plateau.

Posant les poèmes-pions à plat devant moi sur le tapis, je pouvais aisément envisager
leur distribution en des configurations bidimensionnelles, homologues à celles du
go-ban³.

De nouveau, la composition noue une relation avec un espace géométrisé qui lui offre une détermination. L'espace réel du *goban* permet de penser des « configurations », c'est-à-dire une spatialisation poétique qui se superpose, prolonge ou propose une autre lecture que l'écriture en groupements.

Signification, succession, position

Lorsque le lecteur choisit le troisième mode de lecture, à savoir suivre la partie de *go*, il existe quatre manières d'analyser les relations qui s'engagent entre le jeu et les poèmes. C'est ce qu'explique Roubaud dans le « Mode d'emploi du livre » :

0.1.3 Indépendamment de cette répartition, les pions entretiennent entre eux
différents rapports de signification, de succession ou de position. Ce sont certains de
ces rapports (ou absence de rapports) que nous proposons au lecteur, selon quatre
modes de lecture, explicités aux numéros suivants⁴.

Tout d'abord, on peut envisager les rapports de succession, de la même manière que l'on s'intéresse à la place des poèmes dans un recueil et tout particulièrement au poème liminaire et au poème de clôture. En s'appuyant sur la deuxième table figurant en annexe du

¹ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 15.

² J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, Mémoire de master, sous la direction de Christelle Reggiani, Lille III, 2011, p. 14.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1720.

⁴ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 7.

recueil¹, le lecteur peut réinvestir une certaine linéarité dans la lecture du recueil, celle du déroulement de la partie.

Par ailleurs, le lecteur peut s'intéresser aux rapports de position, en s'appuyant sur la représentation de la partie (appendice 4), afin d'examiner la disposition des poèmes sur le *goban*. Il s'agit d'observer à côté de quelle ou quelles pierres un poème est disposé, et d'envisager les rapports de contiguïté. La spatialisation des poèmes sur le *goban* ne répond pas nécessairement à une continuité temporelle, puisque des échos peuvent se nouer entre deux poèmes voisins, bien qu'ils aient été joués à des moments éloignés de la partie. La disposition des poèmes dans l'espace géométrique du plateau de jeu déjoue donc la séquentialité et la chronologie de la composition et de la présentation dans l'espace du livre. Dans son mémoire *Remise en jeu*, Jean-Louis Kiraly établit par exemple un rapport de position entre [GO 116] « élégie pour violoncelle seul² » et [GO 140] « jappement de lessive³ », qui se situent de part et d'autre de la pierre blanche 113, et qui mettent en écho les prénoms des deux frères « jacques » et « jean »⁴.

Un lecteur initié au *go* peut examiner la situation du coup dans le déroulement de la partie et lire dans le poème une correspondance entre le coup joué et le dire poétique : il s'agit du rapport de signification. Par exemple, le coup 54 est le premier à être « exilé » seul sur le bord Est. La pierre est donc isolée du reste des pierres-poèmes, et c'est ce que le poème explicite en affirmant : « c'est ton exil que je cherchais, ce renoncement au monde ». Enfin, un joueur de *go* pourra s'intéresser à observer le sens du coup pour voir si l'on peut interpréter le texte à la lumière de celui-ci. Il pourra regarder la situation des coups dans la trame de la partie et constater si c'est un coup réussi ou pas. On y trouve une allusion dans le poème 1.1.8 [GO 137] :

Ce serait simple si la borne emprisonnait l'espace tant qu'il faut si les
rapports étaient donnés par succession par position quand surgissent trop de
réponses dans les distantes (et le remords d'une voyelle sombre)⁵

Ce passage montre que ces rapports de succession, de position engagent un rapport à

¹ *Ibid.* p. 161.

² *Ibid.* p. 65.

³ *Ibid.* p. 96.

⁴ Le poème « jappement de lessives » renvoie d'ailleurs à un passage d'*Impératif catégorique* décrivant une boîte contenant des photographies du défunt : « Ce matin encore, je descends la boîte à cigares 'King Edward' qui contient les quelques papiers et photographies que je conserve. Elle est sur la plus haute planche de la bibliothèque derrière mon bureau. Je vérifie que la photographie qui a été mise sur la tombe de Jean-René est bien celle que j'ai dans ma boîte. » dans J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1209. Il s'agit d'ailleurs des mêmes boîtes dans lesquelles sont entreposés les quarts de feuilles où sont écrits les sonnets, voir *Ibid.* p. 1702.

⁵ J. ROUBAUD, *op. cit.*, p. 19.

l'espace du livre : la distance entre deux coups de la partie invite le lecteur à une circulation dans cet espace ouvert tissant des rapports multiples entre les poèmes.

Une « disposition géométrique en espace » : groupements et pensée diagrammatique

Dans le « Mode d'emploi », le premier mode de lecture propose d'aborder des groupements de pions :

0.2.1 Selon le premier mode de lecture, des groupements de pions, d'importance inégale, peuvent être isolés : si on se reporte par exemple à la page 52, sous le titre « forêt » sont assemblés treize textes, dont l'organisation est symboliquement représentée par un diagramme, placé immédiatement en dessous du titre. Ce diagramme indique une position possible des pions sur la table de jeu. Cette disposition peut être une figure de go (Cf. notamment p. 65)¹.

Le §2 est composé de huit groupements figurés par un diagramme indiquant une disposition spatiale des poèmes. Certains imitent des situations du jeu de go comme le « ko » ou le « seiki ». Le premier sous-paragraphe se présente sous la forme d'un îlot textuel d'un ensemble de poèmes, dont le sens de lecture est indiqué par la métaphore de « l'horloge des textes » qui peut laisser supposer qu'on abordera les poèmes dans le sens des aiguilles d'une montre :

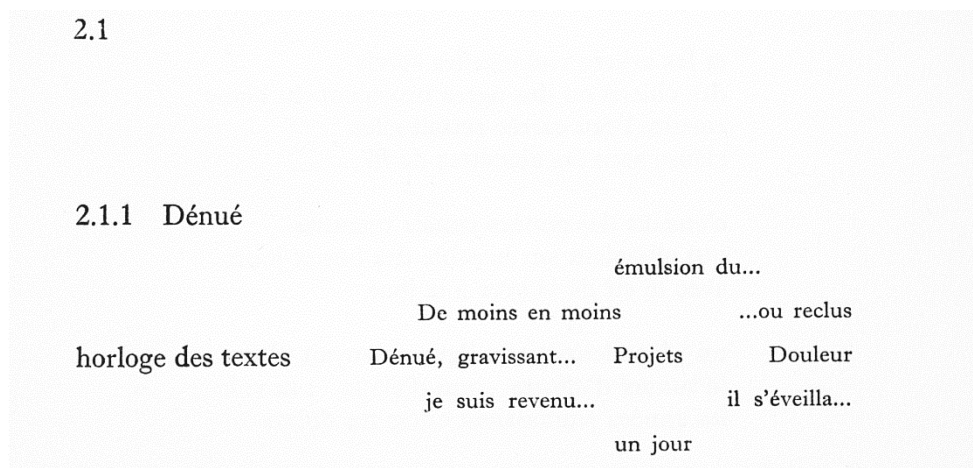


Figure 54 : €, p. 41.

Il faut donc se représenter le dispositif spatial tel qu'il était matérialisé par les quarts de feuilles en format 21x27 que Roubaud disposait devant lui pendant la composition du recueil.

¹ *Ibid.*, p. 8.

Pour effectuer toutes ces opérations de construction et de groupements, il était temps non d'abandonner la notation séquentielle dans le carnet [...] Je décidai de recopier soigneusement les sonnets sur des morceaux de papier. Et je choisis de les mettre chacun non sur une feuille de taille ordinaire de papier ordinaire pour machine à écrire banale mais sur un quart de telles feuilles [...] Chaque sonnet y était seul, compact, serré, événement de poésie singulier, indépendant, électron libre, séparé de ses congénères chronologiques, prêt à être mis en pile, battu comme carte dans un jeu de cartes, prêt à devenir élément dans une structure¹.

Si l'espace du groupement de poème n'est figuré que par un diagramme dans l'espace du livre, ces éclairages de l'auteur nous invitent à visualiser un agencement matériel dans un espace réel, transposant l'espace mental de composition. Les poèmes sont agencés les uns par rapport aux autres et considérés comme les pièces d'un ensemble visuel combinatoire. Ce phénomène est d'autant plus frappant que Roubaud y adjoint ce qu'il appelle des « non-sonnets », comme un « carré jaune », où il ne s'agit pas réellement d'un carré de couleur « mais bien des mots 'un carré jaune', placés au cœur du quart de feuille, où la couleur devrait être imaginée² ». Il s'agit de rompre avec la séquentialité habituelle de la lecture de poésie (un poème après l'autre). Roubaud affirmait en effet dans *Poésie* : vouloir « rompre avec la séquentialité obligatoire » et libérer la lecture du « caractère autoritaire de la progression page à page³ ». Un tel dispositif en îlot permet d'établir des rapports de sens en fonction de la position du poème, mais aussi les uns par rapports aux autres. Autrement dit, le poème ne peut être envisagé isolément mais dans son rapport de proximité avec d'autres poèmes du dispositif. Certains poèmes s'inscrivent dans deux ordres de lecture différents : ils sont inclus dans un groupement mais constituent également un coup dans le déroulement de la partie de *go* qui constitue l'un des modes de lecture.

À cet égard, le groupement « 2.2.4 KO » fait référence à une situation-type dans le jeu de *go* « Ko, qui signifie "éternité" ou "infini" est, dans le jeu, une porte par où s'engouffreraient tous les pions ». Fait intéressant, la disposition des pierres du groupement mime une situation de Ko⁴ sur un goban :

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1700.

² *Ibid.* p. 1701.

³ *Ibid.* p. 1718.

⁴ « Un Ko est une situation de répétition (le caractère employé pour l'écrire signifie « longue période ». Si blanc joue en A, on obtient un ko (car si noir reprenait la pierre que Blanc vient de poser, on reviendrait à la position de départ). La règle interdisant les répétitions, Noir n'a pas le droit de reprendre Blanc immédiatement. Il doit jouer ailleurs au moins une fois avant de pouvoir le faire. », J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, *op. cit.*, p. 11, annexes.

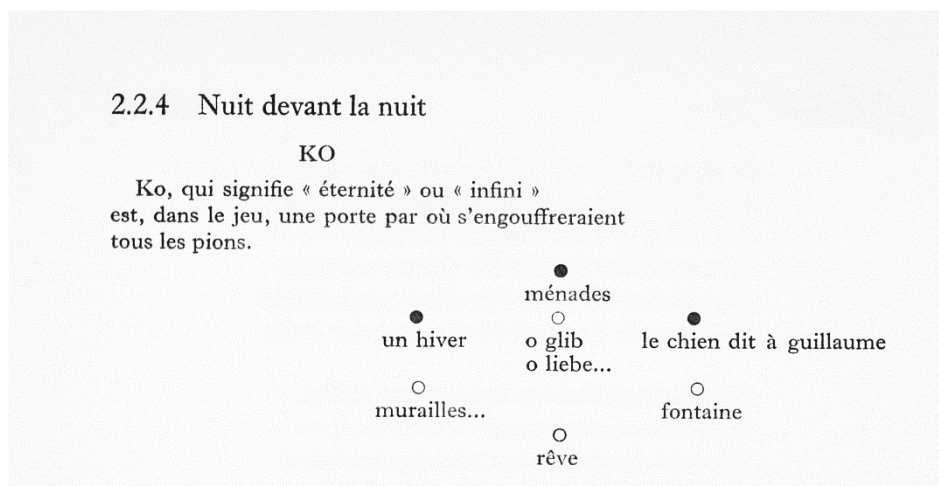


Figure 55 : ε, p. 76.

L'espace dans lequel sont disposés les différents poèmes matérialise donc l'espace réel sur lequel se déroule la partie, faisant de chacun non seulement une pièce du dispositif, mais surtout, une pierre sur le jeu de go. Trois espaces dans lesquels s'inscrivent les poèmes du livre sont superposés : les positions des pierres-poèmes sur le goban ; les groupements de textes spatialisés selon un diagramme (qui renvoie lui-même à l'espace dans lequel le poète les a disposés les uns par rapport aux autres lors de la composition).

Le groupement « 2.1.3 Forêt » convoque des images absentes telles qu'un « tableau de Klee », un « tableau de Giorgio de Chirico » autour desquels les poèmes seraient disposés :

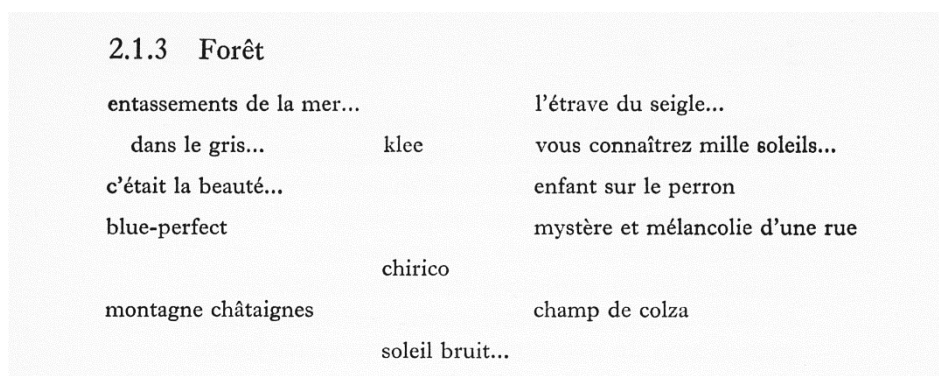


Figure 56 : ε, p. 52

Ces tiers picturaux ont un statut ambivalent. Ces allusions n'ont pas pour effet de suggérer à « l'œil intérieur » du lecteur une image. Le groupement se construit donc autour d'un blanc central aux yeux du lecteur, pour qui le centre du dispositif demeure mystérieux, absent du livre où il est incorporé. La dissimulation de ces images interroge le rapport qu'elles entretiennent avec les textes qui leur sont juxtaposés : les images sont-elles à considérer comme

un équivalent visuel d'un élément textuel du dispositif ? Constituent-elles un support de composition à usage intime pour le poète ? Quelles relations sémantiques sont engagées entre les différents éléments du groupement, qu'ils soient textuels ou visuels ? Comment interpréter leur absence dans le livre ? S'agit-il seulement d'une contrainte matérielle ou d'un choix délibéré du poète ? Roubaud invite à les considérer comme les équivalents d'un poème en raison de leur place dans le dispositif, il s'agit de « non-sonnets¹ », de mots déposés au cœur d'un quart de feuille. Ce choix pointe le caractère visuel d'un tel espace comparable à un « nuage de mots ». Il anticipe également sur le jeu rythmique de poème de la trame et du dessin, montrant ainsi le rôle prêté à l'agencement des poèmes et autres éléments dans l'organisation du livre.

Pour ce qui est du groupement 2.1.4, la disposition se présente sous la forme d'un escalier descendant de droite à gauche en oblique :

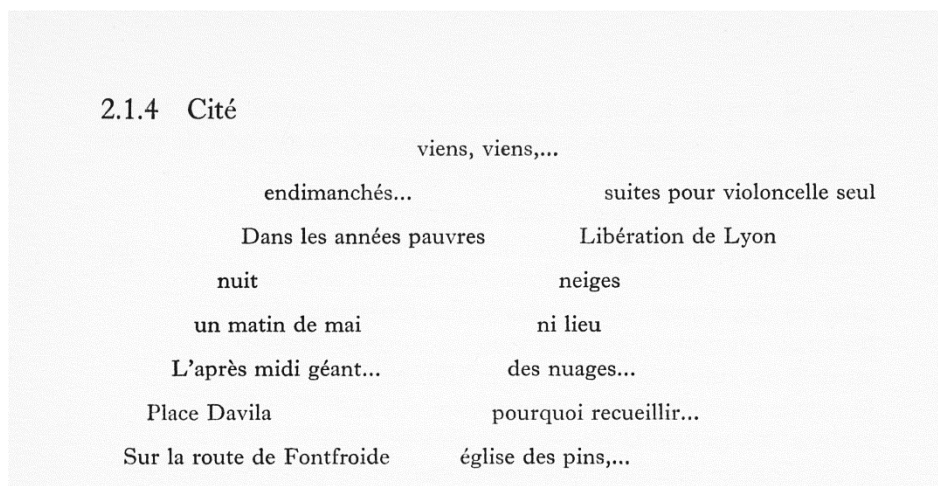


Figure 57 : *ε*, p. 58.

De nouveau, l'agencement pose la question de l'ordre de lecture des différents poèmes, puisque Roubaud n'envisage pas l'éventualité d'une lecture « un poème après l'autre ». C'est ce qui nous invitera à nous interroger sur les rapports sémantiques et symboliques qu'entretiennent deux poèmes contigus dans le groupement. L'ordre de lecture linéaire est déjoué et plusieurs parcours de lecture se dessinent dans ce sous-paragraphe. On pourrait par exemple commencer par le poème « viens, viens », placé en septième position dans l'ordre, et procéder de manière descendante selon l'ordre du diagramme. De là, après « Sur la route de Fontfroide » il faut remonter la colonne de droite en commençant par « église des pins » puis « pourquoi recueillir » etc. On peut également envisager ce parcours de lecture non à partir du

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1701.

diagramme du groupement, mais à partir de l'ordre « linéaire » des poèmes tels qu'ils se présentent dans le livre. Dans ce cas, le premier serait « sur la route de Fontfroide », puis l'on remonterait la première colonne du diagramme, jusqu'à « viens, viens » qui constituerait le sommet du groupement, avant de redescendre par la colonne de droite.

La section « Santa Catalina Island » constitue un groupement particulièrement intéressant en ce qui concerne la question de l'espace.

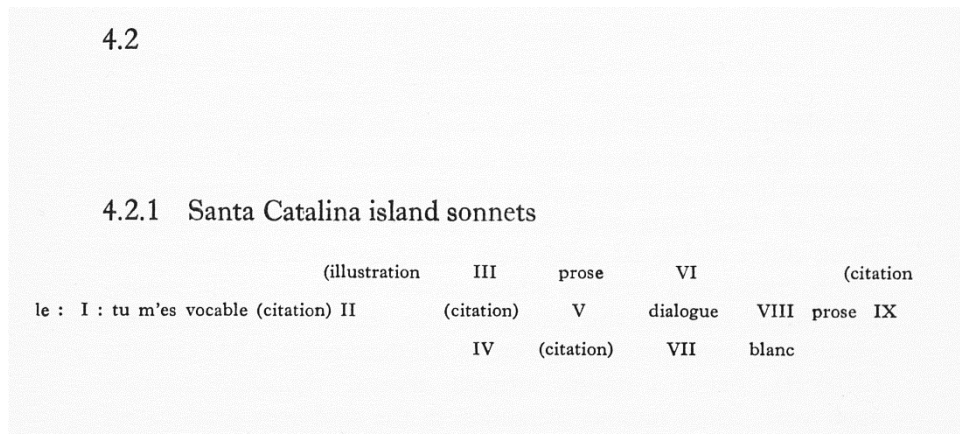


Figure 58 : ε, p. 123.

Elle constitue un dispositif pluriel, composé de neuf sonnets, cinq citations, une illustration et deux poèmes en prose. L'espace poétique mime la forme d'une île, qui pourrait constituer le « refuge », « l'abri des signes » auquel rêve le poète¹, « où l'on met ces couleurs chaudes qui combleront les blancs de la mort² ». Selon Roubaud, il s'agit d'un groupement « n'ayant rien à voir avec le *go* » : « la section Santa Catalina Island sonnets, ainsi, est distribuée de manière à ressembler spatialement, à une île³ ». Il parle de cette séquence comme d'une « figure géométrique stylisée (une île formelle) » qui comporte une certaine disposition dans le plan. La « configuration insulaire » permet d'appréhender le groupement de manière séquentielle, ou bien de manière spatiale – proposant dès lors une « dualité de lectures⁴ ».

La disposition de ces groupements est à mettre en relation avec la notion de diagramme, modèle mathématique et conceptuel. Celle-ci est définie comme un

¹ Cette « île » est donc à mettre en relation avec la tentation érémitique qui transparaît dans le livre comme conséquence du deuil et lieu d'une requalification de l'être au monde. Voir *infra*, chapitre 9.

² J. ROUBAUD, ε, *op. cit.*, p. 132.

³ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1723.

⁴ *Ibid.*

1° tracé géométrique sommaire des parties d'un ensemble et de leur disposition les unes par rapport aux autres [...] 2° tracé destiné à présenter sous une forme graphique le déroulement et les variations d'un ou plusieurs phénomènes¹.

Il offre donc une représentation graphique, inscription qui peut se faire « lettre *et* image », et permet de saisir visuellement la multiplicité des rapports établis entre les poèmes. Alison James a proposé de mettre en relation le modèle diagrammatique avec l'écriture sous contrainte, à la lumière des analyses deleuziennes sur ce concept. Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, le diagramme est envisagé par Deleuze comme une « étape de la création artistique² ». Il y voit une « catastrophe survenue sur la toile » de Bacon, qui défait la peinture figurative. Dans le même temps, le diagramme offre « un germe d'ordre ou de rythme³ ». Cette proposition nous intéresse tout particulièrement en ce qui concerne la composition multidimensionnelle de ϵ . On sait combien cet ouvrage issu du deuil engage, par la forme et le recroisement des niveaux d'engendrement du poème, une lutte contre l'indéterminé⁴. Cette étape de la genèse du livre permettrait donc de « produire du nouveau⁵ », de transformer la force de dissolution du deuil en une nouvelle forme de signification.

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari utilisent le terme selon une méthode linguistique et sémiotique : « une véritable machine abstraite se rapporte à l'ensemble d'un agencement : elle se définit comme le diagramme de cet agencement⁶ ». La disposition des poèmes en groupement constituerait cette « machine abstraite » dont dépend le langage, permettant l'engendrement du poème. Ainsi, « il y a diagramme chaque fois qu'une machine abstraite singulière fonctionne directement dans une matière⁷ ». Deleuze a souligné la valeur créative du diagramme. Dans sa mobilité essentielle, « instable, agité, brassé⁸ », il est porteur du « devenir des forces ».

¹ Définition *Le Robert*, cité par N. BATT, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *Théorie, Littérature, Enseignement*, n° 22, 2004, p. 6. La définition de la notion retravaillée par Deleuze à partir des travaux de Foucault sur le panoptique, puis relayée par Gilles Châtelet qui en fait un de ses concepts régulateur, nécessiterait de plus amples développements. Pour un historique de cette notion, voir N. BATT, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *op. cit.*

² A. JAMES, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », *Théorie, Littérature, Enseignement*, n° 22, 2005, p. 56.

³ G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La Vue le texte », 1981, p. 95.

⁴ Voir *infra*, chapitre 8.

⁵ A. JAMES, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », *op. cit.*, p. 57.

⁶ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie [2]. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 115.

⁷ *Ibid.* p. 178.

⁸ G. DELEUZE, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 91.

Si l'écriture sous contrainte est plus spontanément rapprochée de l'axiomatique¹, Alison James établit cependant la pertinence du rapprochement entre la notion de diagramme et l'écriture à contrainte, qui visent à « tracer un ensemble de lignes opératoires qui pourront ensuite être actualisées dans l'œuvre² ». Deleuze et Guattari opposent fermement la pensée diagrammatique à l'axiomatique en ce que cette dernière « barre toutes les lignes, les soumet à un système ponctuel, et arrête les écritures algébriques et géométriques qui fuyaient de toutes part³ ». Pourtant, dans « Fondements de la littérature d'après David Hilbert », Queneau défendait « une axiomatique de la littérature⁴ ». Le diagramme, comme « machine abstraite » offrirait à l'écriture poétique une matrice de potentialité en proposant diverses configurations entre les poèmes éléments : « une machine abstraite ou diagrammatique ne fonctionne pas pour représenter, même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité [...] Elle constitue des points de création ou de potentialité⁵ ». Le diagramme offre donc un principe d'organisation des poèmes en figurant un espace virtuel où les agencer.

Ainsi, l'écriture en groupement déjoue la linéarité qui caractériserait la lecture d'un « recueil » de poèmes, au profit d'un hyperespace proposant des rapports combinatoires entre ses éléments. Le groupement forme un espace textuel à parcourir selon divers « itinéraires » de lecture multidimensionnels, proposés par le diagramme ou par une position au sein de la partie de go. On substitue également à la successivité de la lecture page par page la simultanéité des poèmes intégrés dans l'espace du diagramme qui figure le groupement. Dès ce premier livre, encore très imprégné des modèles mathématiques de Bourbaki, on voit apparaître l'idée du livre comme construction multidimensionnelle, fondée sur plusieurs règles d'engendrement. La forme sert de principe architectural à tous les niveaux de la structure, permettant de penser la forme du livre comme un « poème de poèmes ». L'intuition de ce principe va ensuite se généraliser grâce à la rencontre avec les grandes anthologies japonaises. Il atteindra aussi bien les livres de poésies que la prose et les ouvrages théoriques. Il nous permet de voir combien, chez Roubaud, l'espace graphique ne se limite pas à la bidimensionnalité de la page mais se trouve projeté dans un volume à plusieurs dimensions.

¹ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie [1]. L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 41, 163, 277 ; *Capitalisme et schizophrénie [2]. Mille plateaux*, op. cit., p. 179-180.

² A. JAMES, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », op. cit., p. 59.

³ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie [2]. Mille plateaux*, op. cit., p. 179.

⁴ R. QUENEAU, « Les fondements de la littérature d'après David Hilbert », dans OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne*, Paris, Ramsay, 1987, vol.1, p. 38.

⁵ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie [2]. Mille plateaux*, op. cit., p. 177.

5.2.2. Une mise à la puissance de la forme poétique : le poème de poèmes

Emmanuel Fraisse voyait « dans l'organisation de l'anthologie, dans la manière dont elle agence et accompagne les extraits¹ » un des critères de reconnaissance de l'anthologie par rapport au recueil et aux morceaux choisis. Roubaud qui met les gestes d'emprunt et de remploi au centre de son entreprise poétique, insiste également sur ce principe d'agencement :

Moi, j'utilise des assemblages déjà inventés, un peu comme on prend de vieux bouts de murs dans la garrigue pour refaire une nouvelle restanque, dans cette garrigue qui est de mon héritage : les poètes qui l'ont été avant moi (le fait que j'en hérite, qui est ma décision, n'empêche pas d'autres, tous ceux qui veulent, d'en hériter aussi. J'aime assez cette conception du droit de propriété)².

La métaphore architecturale montre une conception artisanale de la langue. La « nouvelle restanque » dont il est question est véritablement un édifice mémoriel construit avec un matériau hérité du passé, braconné ou dérobé. L'agencement de ce matériau, à l'origine de la constitution de l'anthologie, est encore à mettre en relation avec la notion de « poème de poèmes ». Selon Véronique Montémont, elle peut s'entendre de trois manières. Tout d'abord, le poète peut « en fabriquer un avec ses propres textes », comme il le fait pour *Trente et un au cube* : chaque ligne, composée de trente-et-une syllabes, constitue à elle seule un *tanka*. De même, chacun des sonnets de ϵ « correspond au vers d'un macrosonnet, projeté cette fois à l'échelle du recueil³ ». Par ailleurs, le deuxième procédé repose sur la composition d'un livre empruntant des poèmes français qui « une fois volés, sont à lui », comme il en va d'*Autobiographie, chapitre dix*. Ce principe d'intertextualité s'apparenterait au *honkadori*, méthode employée dans le *Shinkokinshū* où une chaîne de cent cinquante poèmes fait allusion à un poème plus ancien. Le troisième consisterait à « endosser à son tour les habits du compilateur et à proposer sa propre anthologie de la poésie japonaise », voie suivie avec *Mono no Aware*.

Ces trois catégories s'interpénètrent d'autant plus que les deux dernières reposent sur l'emprunt d'un matériau textuel antérieur. La notion peut, selon nous, être plus précisément comprise en deux sens : d'une part, elle peut résulter de l'emprunt et de la variation à partir de poèmes antérieurs, autrement dit faire un poème à partir d'autres poèmes, ce qui est d'une certaine manière valable pour tous les livres de poésie de Roubaud, qu'il évoque avec humour au début de *La Forme d'une ville*, dans un dialogue fictif avec Raymond Queneau :

¹ E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, op. cit., p. 101.

² P. LARTIGUE, « Mandrin au cube. Entretien avec Jacques Roubaud », op. cit.

³ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 207.

J. R. – Sept pieds huit pieds / sept pieds huit pieds / moi aussi j'ai fait / un quatrain
/ verlainien.

R. Q. Oui mais toi tu copies¹.

Copieur, braconnier, voleur, le poète n'en est pas moins attentif au montage global qui permet le réagencement du matériau prélevé. La notion de « poème de poèmes » repose donc d'autre part sur l'utilisation de la forme poétique comme modèle de l'architecture d'une séquence ou d'un livre. Cette projection des coordonnées numériques d'une forme dans l'ordonnement du livre ayant été souvent relevée par la critique, nous n'en donnerons que quelques exemples significatifs, afin de comprendre en quoi Roubaud pense toujours le livre comme un espace en volume à plusieurs dimensions. Pour ce faire, il s'appuie sur les formes-mémoires qui n'ont cessé de le fasciner : sonnet, *tanka*, *n-ine*² ou sur des nombres symboliques renvoyant à la tradition poétique.

Le premier niveau de réalisation de ce principe repose sur l'adoption de nombres réglant l'organisation du livre et faisant référence à une forme : *Octogone* compte dix-sept sections, en référence au haïku, *Sous le soleil* quatorze en référence au sonnet. Un niveau plus complexe repose sur la « mise à la puissance » de la forme poétique : *Mono no Aware* met en œuvre les techniques d'association et de progression en établissant « quatre niveaux d'unités dans l'architecture d'ensemble » : le poème, la séquence, la suite, le livre – qui est composé de huit sections. À l'exception de la première, rassemblant « dix *nagauta* du *Manyōshū* », « chacune est formée, soit d'un *tanka* de *tankas*, soit d'un haïku de *tankas*³ ». Les « 31 *tankas* du *Manyōshū* » se répartissent en cinq branches qui contiennent, chacune, cinq, sept, cinq, sept, sept poèmes. Ils reflètent donc, « dans leur organisation d'ensemble, le principe numérique de composition qui est propre au *tanka*⁴ ». Les « dix-sept poèmes du *Kokinshū* » comprennent trois branches de cinq, sept, cinq poèmes, en référence numérique au *hokku/haïku*. Les autres sections sont distribuées de la même façon, tandis que la dernière section introduit une variante : cinq, cinq, sept. L'anthologie, constituée d'emprunts, se construit donc selon une organisation réfléchie empruntant les « nombres clés de la poésie classique japonaise : 5, 7, 17, 31⁵ ». Les subdivisions syllabiques du *tanka* sont reprises pour faire de chaque poème la « syllabe » d'une

¹ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, op. cit., p. 12.

² Cette variante de la sextine est décrite en ces termes : « Une quenine de n est un poème de n strophes où chaque strophe a n strophes où chaque strophe a n vers terminés par les mêmes mots-rimes qui se déplacent selon la permutation suivante (généralisation de celle de la sextine) », OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*. op. cit., pp. 243-244. Voir aussi J. ROUBAUD, *N-ine, autrement dit quenine (encore)*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, vol. 66, 1993.

³ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 338.

⁴ T. TORIYAMA, « La traduction comme emprunt », op. cit., p. 27.

⁵ *Ibid.*

sous-unité du livre, dès lors pensé comme un « poème de poèmes ».

Dans *Dors*, la section éponyme se construit également sur la mémoire formelle du *tanka* : les poèmes s'organisent autour de trois séquences, composées de cinq sous-séquences de cinq, sept, cinq, sept, sept poèmes¹. L'ouvrage dans son entier met également au centre une autre architecture matricielle pour le projet formel roubaldien, celle du *Canzoniere* de Pétrarque. Dans les « Tombeaux de Pétrarque² », on touche à l'autre manifestation de la notion de « poème de poèmes », celle du prélèvement de mots d'autres poètes pour en faire le matériau de nouveaux poèmes. Cette séquence de poèmes forme une neuvine, extension de la sextine à une permutation d'ordre neuf. Stéphane Baquey indique que ce nombre correspond à celui des sextines présentes dans le *Canzoniere*³. Chaque vers de ces neuf strophes est « construit à partir des 54 mots-rimes des neuf sextines de Pétrarque⁴ », selon leur ordre d'apparition dans le *Canzoniere*. L'hommage formel au *Canzoniere* est également présent dans l'architecture d'*Autobiographie, chapitre dix* qui comporte trois-cent-dix-sept segments graphiques et dans *Poétique. Remarques*, qui compte quatorze sections de trois-cent-dix-sept remarques chacune. Les raisons numérolologiques de ce choix sont justifiées en ces termes :

317 est le nombre de sonnets du *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Pétrarque ;

C'est le nombre fétiche de Khlebnikov

Enfin 317 est un des « nombres de Perec ».

Le poète s'inspire donc de la « construction numérique du *Canzoniere*, [...] extrêmement serrée⁵ ». Le choix de ces nombres comme sous-bassement de la construction du livre manifeste véritablement « l'articulation idiosyncratique entre la “mathématisation du langage” et « la mise en mémoire de poésie⁶ ».

Dans *Churchill 40*, la séquence de quatorze sonnets portant le titre « Skye, juillet 2001, marches de réminiscences » s'apparente également à un poème de poèmes. D'un point de vue typographique, les poèmes sont imprimés en romain ou en italiques lorsqu'ils sont composés en anglais. Alain Chevrier a proposé de représenter les « sonnets romains » par la lettre A et

¹ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, op. cit., p. 674.

² « Les Tombeaux de Pétrarque sont neuf stèles de neuf vers chacune, suivie d'une autre, une *tornada* (envoi) fragmentaire [...] Chaque strophe-stèle est écrite en décasyllabes à e muets libres (ils comptent ou ne comptent pas) et chaque décasyllabe enferme trois mots clés d'une des neuf sextines de Pétrarque (54 mots en tout en début et en fin de vers), en respectant l'ordre de leur apparition dans le *canzoniere* et en construisant, par le mouvement de roue de ces mots une « neuvine », qui est au nombre neuf ce que la sextine est au six », J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 34.

³ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, op. cit., p. 676.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 277. Rem. 3010.

⁵ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 35.

⁶ J.-J. POUCEL, « Avant-propos », dans J. ROUBAUD, *Description du projet*, Caen, Nous, 2014, p. 9.

ceux des sonnets en italiques par B. L'alternance de ces sonnets fait apparaître l'alternance suivante : ABBB ABBB ABB ABB. La séquence constitue donc un « hyper-sonnet (un sonnet de sonnets, un sonnet au carré) ». Les sonnets en italique sont interreliés par des jeux de répétitions, « entre les sonnets, à l'intérieur des sonnets ». Ils renouent donc avec les techniques d'association et de progression.

Quelque chose noir réactive la « pratique du cube mathématico-poétique, qui joue dans le recueil le rôle d'un élément métatextuel¹ ». Le nombre « neuf » régit l'organisation du livre, et ce à toutes les échelles. Chaque poème comporte neuf vers, lui-même composé de neuf syllabes ou segments délimités par des blancs. Ils sont regroupés par neuf pour former des sections, qui sont au nombre de neuf (plus une qui n'est pas numérotée). C'est donc un « cube » poétique, modèle déjà présent dans *Trente et un au cube*. Olivier Salon voit dans cette structure une « neuvine² de poèmes [...] avec un système de permutation sur les neuf poèmes³ » s'achevant sur une *tornada*. La dixième section, non numérotée est intitulée « Rien » ; elle « reprend les éléments clef du recueil ». Cependant, cette structure de « neuf neuvines » initiale est « ruinée », « bombardée », selon les termes de Roubaud⁴. Ne subsistent que les différents mots clefs présents dans le premier poème : « silence – sang – image – noir – nombre – temps – regard – pensée – espace⁵ », ainsi que « la trace de l'envoi de la dernière neuvine », dans le poème « Rien » qui clôt le livre.

Les deux modalités du poème de poèmes que nous avons relevées sont donc en réalité intimement liées : le prélèvement et le réagencement de poèmes s'accompagnent toujours d'une réflexion sur l'architecture du livre. Qu'il s'agisse du sonnet, du *tanka*, de la sextine ou de l'organisation du *Canzoniere*, la référence à de grandes anthologies est toujours présente dans la détermination du principe structurel du livre, permettant de le penser comme une unité

¹ V. MONTEMONT, « *Quelque chose noir* : le point de fracture ? », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 13.

² « le 9 fait partie de ces nombres pour lesquels on peut bâtir cette construction complexe, subtile et étrange, inaugurée par le troubadour Arnaut Daniel et relancée par Raymond Queneau », M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 183..

³ O. SALON, « Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 176. Il y a deux manières d'envisager la projection de la forme dans l'architecture de l'œuvre : « ou bien c'est l'ouvrage dans son intégralité qu'il faut penser comme une neuvine, ou l'on a affaire à une neuvine de poèmes de neuf vers, ou bien chaque série de neuf poèmes est assimilable à une neuvine, et l'on a devant soi un ensemble de neuf neuvines », *Ibid.*, p. 178. Olivier Salon écarte les deux hypothèses pour présenter les traces d'une structure mise en ruine.

⁴ « Donc je me suis lancé là-dedans, j'ai construit, j'ai choisi la façon dont ce serait fait, puis je me suis engagé dans la composition et, à certains moments, ou bien j'arrêtais, ou bien je mettais tout en morceaux. Cette mise en morceaux, cette bombe lancée sur le bâtiment, conduit au fait que je n'ai pas abandonné la manière de faire, pas abandonné la contrainte », M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », *op. cit.*, p. 183-184.

⁵ O. SALON, « Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* », *op. cit.*, p. 180.

globale. La référence numérique de chaque subdivision du livre à une forme est aussi le moyen d'en faire un chaînon relié à la chaîne de la mémoire qui organise l'espace de l'œuvre. Nous allons à présent nous intéresser plus particulièrement à *Trente et un au cube*, qui réactive le modèle du « poème de poèmes » pour faire de l'espace abstrait du livre un véritable « cube ». Ce modèle spatial permet de penser la forme poétique comme un objet à plusieurs dimensions.

5.2.3. De la forme au volume : les dimensions de l'espace

La pensée de l'espace est indissociable chez Roubaud d'une pensée du livre, « pour atteindre aux huit dimensions totales¹ » de l'espace qu'il prête à la mémoire². L'espace graphique est tout sauf un espace plan, bien plus un espace en profondeur. Jacques Anis a bien montré que cet espace est en réalité constitué de « l'emboîtement d'espaces les uns dans les autres³ » :

- La ligne d'écriture : « le vecteur gauche-droite correspond à la linéarité discursive et commande la lecture séquentielle »

- La page : le plan permet une perception globale de l'organisation textuelle et commande la construction de contextes larges et étroits, de hiérarchies et de parallélismes. C'est dans cet espace bidimensionnel, que l'écrit associe des éléments strictement linguistiques et des éléments relevant de l'image »

- Le volume : la troisième dimension de l'espace graphique surgit dès qu'un document a plus d'une page et se développe en corrélation avec la longueur et la complexité du document : cette troisième dimension est balisée par la pagination, les titres courants, l'organisation arborescente, les tables des matières ou sommaires, index.

- L'hyperespace : la diversité des marqueurs graphiques, des plus généraux aux plus spécifiques crée un espace abstrait à plusieurs dimensions.

Penser l'inscription du poème dans l'espace graphique invite donc à examiner les modèles spatiaux qui régissent la construction du livre. On a pu observer avec ϵ une revalorisation du caractère pluridimensionnel de l'ouvrage : la pensée du format s'articule à une pensée de l'espace du livre⁴. Il importe pour le poète « d'ajouter un étage supplémentaire à

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 15. Rem. 116.

² Voir *infra*, chapitre 7.

³ J. ANIS, « Vers une typologie des espaces graphiques des documents lus et produits par les jeunes en formation professionnelle courte ; pour une pédagogie de la "vilisibilité" », *op. cit.*, p. 244.

⁴ Nous utilisons le terme de livre préféré par Roubaud à celui de « recueil » pour insister sur son organisation interne et son architecture propre. Il est pensé comme une forme abstraite à plusieurs dimensions.

celui du poème [...] celui du livre¹ », idée qu'il généralise à partir des anthologies impériales médiévales japonaises. Dans ϵ , la réflexion sur l'inscription du poème dans la page est étroitement liée à une réflexion sur « la fabrication du livre qui devait les contenir et les agencer » selon des opérations de « construction et de groupement² ». Le livre comporte une « cohérence imaginaire, macroscopique », projeté comme « sonnet lui-même³ ». Chaque partie ou paragraphe du livre abordé dans sa progression linéaire forme un « sonnet de paragraphes » faisant du livre un « sonnet de sonnets⁴ ». La structure de *Trente et un au cube* est également pensée comme celle d'un « poème de poèmes ». Le titre montre bien que le livre est un *volume*, la référence au nombre permettant d'appréhender l'espace du recueil comme un espace en trois dimensions. Les métaphores spatiales s'avèrent pertinentes pour penser l'architecture même du livre : « la page ajoutée, si on la lève avec l'adjacente à la verticale, forme avec la première trois côtés d'un quasi-cube⁵ », désigné dans le poème comme « cube de vent », « cube de sel », « cubes de fil⁶ ». Le livre épouse en outre une « “macroscopie” circulaire [...] le trente et unième “poème”, dans sa dernière “moitié”, reprenant le début⁷ ». Le poète reprend en cela une intuition des grandes anthologies impériales liant les poèmes en chaînes, selon des méthodes d'intégration et de progression. La structure interne du livre n'est plus seulement cubique, mais circulaire. Elle évoque l'écoulement d'une année et le temps cyclique des saisons par la reprise d'image-clefs que manifeste le dernier poème : « Une année finit qui s'enroule [...] une année comparse de la mémoire⁸ ». Le temps n'est pas perçu comme un continuum linéaire mais selon un mouvement circulaire. Ce motif renvoie ici encore au *Canzoniere* de Pétrarque, qui contient trois-cent-soixante-six poèmes que l'on pourrait associer au nombre de jours dans une année. Selon l'interprétation qu'en offre Roubaud :

Le premier poème, comme le CCCLXVI et dernier « représente » le jour inaugural de l'année du *Canzoniere* qui est le 6 avril. Pour l'année-canzoniere, le 366^e jour vient, qui est de nouveau le premier ; « et c'est toujours l'unique et c'est le seul moment... ». Ainsi se trouve déterminé le point de départ du cercle, comme le point d'arrivée. Le **RVF** est une couronne ; de lauriers⁹.

Si la composition a débuté en 1342 et a été poursuivie jusqu'à la mort de Pétrarque, il

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 69.

² J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 244.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 36.

⁴ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1695.

⁵ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 351 ; E. CARDONNE-ARLYCK, *Vérités : Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Paris, Belin, 2009, p. 385.

⁶ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, op. cit., p. 53.

⁷ J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 78.

⁸ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, op. cit., p. 129.

⁹ J. ROUBAUD, *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, op. cit., p. 97.

n'en demeure pas moins que Roubaud voit dans l'année qu'embrasse le *Canzoniere* « une année éternelle ; qui n'est pas telle année, qui n'est aucune année historique¹ ». Ce régime temporel anhistorique justifie le motif de la « couronne », qui exhibe la circularité du temps de la mémoire visée par l'assemblage d'un livre de poésie selon un principe anthologique. Le poème « vise à une reconfiguration du temps, dont la circularité est l'un des modes² ». Nous pouvons donc distinguer le livre, conçu par le poète comme une forme mentale sur le modèle d'un « poème de poèmes » doté d'une organisation interne réfléchie, de l'objet matériel au format contraint. Cette distinction entre un modèle spatial interne et un format externe permet d'éclairer à nouveaux frais les modèles spatiaux qui régissent la conception du volume. Roubaud déplace les métaphores spatiales de la forme pour tendre vers une pensée de la forme-volume.

Cet espace à plusieurs dimensions est décrit comme un « lieu dans un compact dans une boîte à N dimensions³ », dans le seizième poème du livre :

TE VOICI LE CENTRE : tu es la seizième lame de ce cube tu ne bougeras pas pendant que je te fixe ailes bleues
vertes rouges ma sauterelle très courtoise tu ne froisseras pas cette feuille pendant que je te cloue seuls tes yeux
pourraient parcourir ce qui suit en innocence sans variation de couleur cependant (celle du soir suffira (la nuit
la nudité les draps la stabilisent mieux que le matin)) tu seras le centre fixée comme d'une grande aiguille
entre jaunes bleues vertes et rouges tes ailes bien définie par tes paramètres : hauteur sans doute et durée, les pierres
blanches de l'espace; données de saveur, de lignes; couleurs et étoffes; éléments de ta substance formelle : tes cuisses longues,
par exemple, ton goût des carottes (chiffré) etc..., tout cela un lieu dans un compact dans une boîte à N dimensions
(N très grand), les points voisins signalant une modification infime d'un harmonique de ta voix (un coefficient)
(dans cette boîte un champ de possibles, je dois t'en séparer pour que tu sois le centre pur de ce cube) tu es *centre*
mobile emportée sur l'axe du temps d'automne et pendant que tu bouges de lits en rues (long slate eye locust) je te fixe
en hâte sous la lame de ce seizième état de vision (mieux qu'une aiguille j'utilise ta parole rompue, l'ombre
portée des paroles sur ces pages (je n'ai pas besoin de sang ni de bougies pas recours aux hallucinogènes aux
télescopes paraboliques) tes paroles qui descendent d'ombres musicales conviennent mieux que la glu les fers ou cordes)
chaque variable sujette à oscillations minuscules dans d'étroites limites fixées par moi (le bleu le vert
de tes yeux et ailes soigneusement contrôlés) : au premier matin une lumière parcourt ton épine dorsale au-
dessous de ta nuque s'arrête et mes doigts détiennent l'arc de ton contour mes doigts silencieusement révisent la ligne douce
de tes genoux quelque muscle a bougé pendant la nuit quelque fumée s'est engourdie dans tes bras et je déplace un très peu

ton axe nocturne (ton étoile cinétique rayonne plus vite comme fait la chaleur dans le brouillard des molécules)
j'ajoute une ligne à ton arbre de caresses bifurcation tendre en veines dans ta poitrine je stimule ton oreille
de la langue d'un sifflement de bouillire un grattement d'insecte tout prend place précipite ton nuage dans la boîte
d'espace-temps-formes à mon regard l'infini ment proche de toi s'en détache s'en éloigne devient autre variété
de modèles non dénombrable nulle part ailleurs qu'en ce centre visible nulle part tu n'apparais avec l'extrême
précision de mes modèles (dans cette boîte le temps coloré révélera les nervures les années rebroussement
des sentiers abstraits retrouvant corps après corps ton lieu enfantin) ailleurs discontinue ailleurs brumeuse et périssable
car tu es le centre de ce cube construit pour toi fixée dans l'eau d'une parole serrée une longue libellule
d'immobilité réversible pierres d'ourses semées dans le ciel mes mesures te détiennent sans doute dans un moment
tu te lèveras sans effort tu briseras le temps coagulé autour de toi dans ces mots tu franchiras d'un seul bond
à mes yeux le bord plein la frontière le fermé des catastrophes annihilant tout effort de définition sans doute
t'échapperas-tu très vite de cette feuille cependant tu restes en même temps séparée en même temps retenue
dans l'eau d'une parole la seizième lame de ce cube tu descends la branche verbale du temps tu en es la torche
la voix combustible qui s'allume en prononçant une fois toujours la boucle de ta chaleur la boucle de ta chaleur

69

Figure 59 : *Trente et un au cube*, p. 69.

¹ *Ibid.* p. 96.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 353.

³ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 69.

Ce poème entrelace en outre de très nombreuses références littéraires selon le tropisme anthologique qui caractérise l'ensemble du livre. Tout d'abord, ce poème remet en jeu quelque chose de l'intertexte éluardien : « Tu te lèveras » évoque *Facile*¹ (« tu te lèves l'eau se déplie »). Dans le dispositif photolittéraire élaboré autour des poèmes d'Eluard et des photographies de Man Ray, le poème se dispose autour du corps de Nusch. Le pli de la double page peut traverser le corps nu de la femme aimée, tout comme le poème d'amour construit un cube dont la femme aimée est le centre. Il en va de même des formules comme « le temps coagulé » // « le temps s'arrête » évoque « le temps déborde ». Le poème d'amour roubaudien permet la redéfinition de la géographie interne et la transfiguration du temps par l'amour, faisant de la femme un centre paradoxal, dans le même temps « mobile » et « libellule d'immobilité ». Le dispositif du cube poétique élaboré dans *Trente et un au cube* remet en jeu quelque chose de l'héritage d'Eluard et permet de s'opposer une fois encore au surréalisme tardif d'une manière formaliste. D'autre part, la référence au « centre pur », « centre mobile » évoque la pensée de Pascal sur la disproportion de l'homme « sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part » (Brunshwig 72, Sellier 230). Cette allusion est un clin d'œil à Perec. *Espèces d'espaces*, publié un an après *Trente et un au cube*, s'ouvre sur une transformation définitionnelle appliquée à la pensée de Pascal. Perec transpose « le silence éternel de ces espaces infinis » en remplaçant un mot par sa définition dans le dictionnaire. Le début des années 1970 constitue une période où Perec et Roubaud sont très liés. On peut donc supposer qu'ils partagent cette référence. Par ailleurs, le centre du livre manifesté par un blanc évoque le centre de *W ou le souvenir d'enfance* (1975). Il apparaît indiscutablement que transparaissent dans cette page une préoccupation commune nouée dans cette période pour l'espace du texte, qui soit aussi le lieu d'un travail éthique lié au deuil.

La disposition en deux blocs de dix-sept et quatorze lignes, séparés de blancs, manifeste visuellement le centre exact du livre. Le poème mentionne les « différents axes permettant de construire un cube² » et lui projette une quatrième dimension, celui de la « durée » appelée aussi « axe du temps ». Le poème constitue alors cet « espace-temps-forme » évoqué plus loin dans le poème pour former un hyperespace multidimensionnel. L'enjeu serait alors de « discipliner le temps », par le rythme et la durée de déploiement du poème dans la voix. L'« espace-temps-forme » que constitue le dispositif serait donc le lieu d'une reconfiguration du temps. Il invite à s'intéresser à la cristallisation temporelle que permet l'anthologie. Celle-ci entrelace des

¹ P. ÉLUARD, *Facile. Poèmes*, Paris, Guy Levis Mano, 1935.

² V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 352.

références poétiques retravaillées par la mémoire et « réordonne le passé de la poésie par affinités électives et sélectives qui le légitiment¹ ». Ce geste est indissociable d'une volonté de sauvegarde et de passation mémorielle.

5.3. SAUVEGARDER, DEFENDRE LES POSSIBLES DU VERS

Comme l'a souligné Emmanuel Fraisse, le geste anthologique oscille toujours entre deux polarités, « sa fonction de conservation et de préservation d'une part, et de l'autre, sa tendance au manifeste² ». Plus précisément les gestes de compilation et de mise en ordre sont indissociables de la « revendication d'une valeur³ ». La dynamique propre à l'anthologie marque une « conscience critique de la littérature⁴ », s'exprimant à la fois dans « la mise en ordre d'extraits choisis », leur ordonnancement et le rapport que le compilateur entretient à la littérature.

Cette double perspective reste présente chez Roubaud dans ses expériences traductives comme dans ses entreprises anthologiques. L'« urgence de la sauvegarde » se double d'un « impératif de mise en ordre afin de rendre mobilisable le matériau proposé⁵ ». Les anthologies répondent d'une part à la volonté de mettre à la disposition des lecteurs français des ailleurs poétiques (*trobar*, poésie USA, chants amérindiens) que le poète découvre et traduit. Autrement dit « traduire c'est intervenir dans le champ poétique, faire une contre-proposition, promouvoir une alternative⁶ ». D'autre part, elle est intimement liée à une réflexion sur les possibles du vers dans un contexte où la poésie, selon les termes de Denis Roche, semble devenue « inadmissible ». Outre son intervention à l'encontre du vers libre français, Roubaud trouvera son inspiration dans la démarche de Jerome Rothenberg, dans la poésie amérindienne et la poésie des USA⁷, pour qui la compilation répond à une intention poétique et mémorielle.

Ce battement entre enjeu mémoriel et prise de position polémique dans le champ poétique est particulièrement perceptible tout d'abord dans *Autobiographie, chapitre dix*, puis à travers la traduction, appropriation et diffusion de la poésie américaine. L'anthologie « offrirait une littérature au second degré⁸ », qui est indissociable de la manière dont le poète

¹ D. ALEXANDRE, « Présentation », D. ALEXANDRE (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 12.

² E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 15.

³ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 15.

⁴ E. FRAISSE, *Les Anthologies en France*, *op. cit.*, p. 95.

⁵ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 19.

⁶ A. LANG, « La réception française des objectivistes. Politique de la traduction », *op. cit.*, p. 116.

⁷ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 117.

⁸ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.

se fabrique des filiations et des proximités choisies.

5.3.1. *Anthologie, chapitre dix*

L'emprunt à la forme du sonnet (ϵ) et aux *tankas* des grandes anthologies dans *Mono no Aware* a permis de trouver dans des *ailleurs* poétiques lointains dans le temps et l'espace les conditions de nouveaux possibles de la poésie, tant sur le plan personnel (la quête d'un ailleurs étant liée au deuil) que pour le champ poétique contemporain. Roubaud a ensuite fait de l'anthologie le lieu d'une critique et d'une tentative de dépassement des apories du vers libre.

La dimension critique inhérente au projet anthologique est présente dans *Autobiographie, chapitre dix*. Ce livre, indissociable des recherches menées dans la même période autour de la réplique de la crise de vers dans le champ contemporain, propose une anthologie potentielle du « vers libre français entre 1914 et 1932 ». Cherchant une manière de tirer formellement et poétiquement les conséquences de ce constat, la composition poétique participe d'une critique de la dissolution du vers dont il fait état dans *La Vieillesse d'Alexandre*, qui paraîtra un an après. L'anthologie devient le lieu d'une réécriture et d'une recomposition de l'héritage poétique :

Ainsi, les poèmes qui m'ont *servi* pour *Autobiographie chapitre dix* font partie de mon existence en tant que poète [...] Je les ai pris dans ma mémoire de poésie, dans les livres que j'ai choisis pour en parler¹.

Le pacte autobiographique² se trouve ainsi récusé au profit d'une sélection (nécessairement partielle) par la mémoire, car « les paroles d'avant la mémoire font ce qu'on en dit³ ». Projet auto(bio)graphique (selon l'affirmation de Zukofsky « les mots du poète sont ma vie »), le livre permet de recomposer une anthologie implicite à partir d'un livre de poèmes.

Olivier Gallet montre que la composition d'*Autobiographie, chapitre dix* et le choix de la forme anthologique s'inscrivent dans les débats des années 1960-1970. Ils manifestent une critique de la notion d'intertextualité telle qu'elle est définie par Kristeva et critiquée par

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 82-83.

² Jean-François Puff propose de renverser la perspective : « la fiction d'une vie se construit, sur le modèle de la *vida* provençale », (p. 231) c'est-à-dire par le fait de « reconstituer une vie à partir des poèmes qui l'ont accompagnée », J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 231. Le parallèle avec le *Canzoniere* peut encore être esquissé, dans la mesure où la version que l'on doit à Velutello au XVI^e siècle est décrite en des termes forts roubaldiens comme « arrangeant les poèmes selon un ordre favorable à la lecture romanesque et accompagnant chacun d'eux d'un commentaire qui rendait explicites les circonstances vitales que le poète avait dissimulées, selon lui, par prudence, par discrétion, par goût du mystère », J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 1649.

³ Quatrième de couverture d'*Autobiographie, chapitre dix*.

Roubaud et Pierre Lusson à travers *Action poétique*¹ et *Change* :

Composer une anthologie à grands coups de ciseaux mutilant les poèmes et les vers, la subordonner à une autobiographie ouvertement fâchée avec les règles du genre [...] [révélerait] des préoccupations plus graves comme celles de la redéfinition d'un sujet en crise, ou le destin de la Littérature et de la poésie repensées à travers le Texte et la Mémoire².

Dans le même temps, Roubaud questionne sa dette envers le surréalisme pour s'inscrire dans un champ littéraire de manière polémique :

En les racontant comme ma vie, j'ai réfléchi et tenu compte de ce qu'était le vers libre pour moi et j'en ai fait une *critique*, en modifiant dans mes poèmes non inventés, le rapport du vers aux mots, aux phrases qui le composent. Là, et bien sûr dans le choix des moments restitués (comme dans toute autobiographie) comme dans la progression de la présentation, est mon intervention propre en ce livre³

Le poète définit son *ethos* auctorial à travers les textes d'autrui pour poser un geste critique de refondation. Il ne s'agit pas de « dénaturer le sonnet, de le déconstruire, ni même d'accuser encore le défaut du vers libre (l'absence de chant) ; mais de reconstruire dans le vers libre, contre le vers libre lui-même⁴ ». Un traitement de « remise en forme » est imposé au vers libre, pour « reconstruire une forme ancienne [notamment] à partir des matériaux de l'entreprise-démolition dada⁵ ». « La seconde aventure céleste de Monsieur Antipyrine » de Tzara, qui comptait neuf pages, devient un sonnet disposé en 4-4-6 + une coda d'une seule lettre séparée par un blanc⁶. De même, le *Pèse-nerfs* d'Antonin Artaud est recomposé en trois haïkus qui explorent différentes variantes dans la disposition et le nombre de syllabes.

Autobiographie, chapitre dix propose donc véritablement « une anthologie défigurée au service d'un vers français recomposé » : il participe à l'histoire de la poésie comme « contribution savante » et comme « manifeste⁷ », par les formes. La compilation, traduction et passation de la poésie américaine témoigne de cette critique du vers libre et de la réflexion sur

¹ Roubaud le souligne lui-même : la revue *Action poétique* représenterait pour lui « d'une part un lieu spécifiquement poétique (où ne cesse jamais de se publier, majoritairement, de la poésie) ; d'autre part, une possibilité de résistance aux prétentions pseudo-révolutionnaires et hégémoniques de l'avant-garde auto-proclamée telle-quellienne ; à partir surtout, de 1968 », J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 72. Outre cette « intervention polémique » et la « présentation de thèses sur l'état du vers dans la poésie française actuelle, la revue a été le lieu de « présentation-traduction de poésies de tradition diverses », *Ibid.* p. 73. Les revues, et tout particulièrement *Action poétique*, auront donc été le premier lieu d'assemblages de corpus en vue de constituer une anthologie.

² O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 269.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 83.

⁴ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 216.

⁵ P. LARTIGUE, « Mandrin au cube. Entretien avec Jacques Roubaud », *op. cit.*

⁶ « Mes deux aventures célestes un », J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁷ O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 274.

les possibles du vers, liée à l'articulation entre œil et oreille.

5.3.2. Le « tournant oral¹ » : traduire la poésie américaine

Jacques Roubaud a grandement participé à la redécouverte et à la diffusion de la poésie américaine en France. Il a d'abord été profondément marqué par la *Lecture de la poésie américaine* de Serge Fauchereau publiée en 1968 aux éditions de Minuit. Ce dernier a offert un travail pionnier d'un « continent qui était pratiquement inconnu », accordant un chapitre central aux objectivistes. Roubaud se confronte également à la poésie américaine contemporaine à l'occasion de son voyage aux Etats-Unis en 1970². À la demande des éditions Gallimard, il consacre à son tour une anthologie aux poètes américains, assemblée entre 1972 et 1975 en collaboration avec Michel Deguy et publiée en 1980. À leur suite, Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud publieront successivement *21+1 Poètes américains d'aujourd'hui*³ en 1986 et *49+1 Nouveaux poètes américains*⁴ en 1991. En 1977, Roubaud, Fauchereau et Charles Dobzynski ont coordonné un numéro de la revue *Europe* consacré aux objectivistes.

La pratique anthologique s'est donc imposée en premier lieu pour « faire connaître » des poètes contemporains d'un intérêt fondamental et n'étaient alors « pas disponibles pour le lecteur français dans les librairies⁵ ». Cette visée est clairement affirmée dans l'introduction aux *Vingt poètes américains* : « on a voulu seulement que les poètes présents dans ce livre aient ceci de commun d'avoir, chacun, un rôle important dans la poésie américaine d'aujourd'hui et de n'avoir pas été, ou encore très peu, traduits en France⁶ ». L'anthologie manifeste également une intervention dans le champ contemporain : si comme l'affirme Abigail Lang, « la retraduction d'un texte signale l'importance qu'on lui accorde et laisse présager une contre-traduction⁷ », il en va de même pour le geste anthologique. Roubaud affirmait que *Vingt poètes*

¹ A. LANG, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, op. cit., p. 255.

² Il relate sa rencontre aux Etats-Unis avec le poète français « Alain Delahaye (de qui [il a] appris, pour [son] plus grand bien, qu'il y avait une poésie américaine réellement et pas seulement administrativement contemporaine, postérieure donc à Pound et Cummings, poésie qu'il traduisait (il traduisait alors Merwin et Galway Kinnell), et qu'il y avait même des poètes français (pas seulement lui) qui connaissaient cette poésie (c'est-à-dire connaissaient autre chose que Ferlinghetti, Olson, Ginsberg, ou le pauvre et stupide Gregory Corso) et la traduisaient ; et je découvris ainsi, grâce à lui, la revue *Siècle à mains*) », J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 70-71.

³ E. HOCQUARD, C. ROYET-JOURNOUD, et M. CHENETIER, *21 + 1 poètes américains d'aujourd'hui*, Montpellier, Delta, coll. « Delta », 1986.

⁴ E. HOCQUARD et C. ROYET-JOURNOUD, *49 + 1 nouveaux poètes américains*, Asnières-sur-Oise, Paris, Royaumont, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », 1991.

⁵ J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *Encrages*, n° 4-5, 1980, p. 15.

⁶ J. ROUBAUD et M. DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, op. cit., p. 10.

⁷ A. LANG, « La réception française des objectivistes. Politique de la traduction », op. cit., p. 121.

américains s'inscrivait en faux contre celle assemblée par Alain Bosquet¹ en 1960. Dans son introduction, il mentionne en revanche l'influence fondamentale de *The New American Poetry* de Donald Allen dont il retrace les moments principaux : le Black Mountain College, la San Francisco Renaissance, la New York School, les revues qui auront permis cette évolution. Opérant une sélection au sein de cette anthologie, il ajoute « des précurseurs et des continuateurs » pour prolonger le « mouvement de relecture de toute la poésie américaine² » engagé par Allen. En amont, Roubaud introduit objectivistes (Zukofsky et Oppen), et Gertrude Stein qu'il a commencé à traduire avec Alix Cléo Roubaud. En aval de la période retenue par Allen, Roubaud ajoute Rothenberg, à qui il assigne un rôle de premier plan, Antin pour son lien à la méditation et Rosemarie Waldrop, qui à son tour traduira Roubaud. Le poète entend donner au lecteur français à percevoir « le mouvement de renaissance de la poésie américaine, dont "l'oralité" est à la fois témoignage et facteur de dissémination³ » dans les années 1960. La découverte de cette oralité singulière s'inscrit sur fond de constat d'une relative invisibilité de la lecture publique en France⁴. Il veut rendre compte de « la réapparition brusque et explosive, sur la côte du Pacifique, d'une pratique orale de la poésie liée à la lecture publique », qui « coïncide avec la fin de l'expérience Black Mountain⁵ ».

Comme nous l'avons déjà évoqué⁶, le poète éprouve une méfiance à l'encontre des lectures « *audience oriented*⁷ » que Ginsberg⁸ va contribuer à développer et qui laisse place à

¹ A. BOSQUET, *Trente-cinq jeunes poètes américains*, Paris, Gallimard, 1960. Parmi les auteurs retenus, Bosquet en présente de déjà connus comme Robert Penn Warren, Ed Roditi, Robert Lowell... La *Beat Generation* est également représentée avec Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti. Se montrant réticent à utiliser le « nom redoutable d'anthologie », Bosquet entend « présenter au lecteur français les dernières tendances de la poésie américaine » autour de « trois thèmes nouveaux : un péché originel imprévu, la difficulté de penser, la psychanalyse » (p. 16).

² J. ROUBAUD et M. DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.* p. 13.

⁴ Serge Fauchereau compare ainsi la situation américaine avec celle française : « il m'a semblé, puisqu'il faut quand même évoquer la situation française, que, malheureusement, en France, c'était exactement le contraire. Pour faire lire un poète à haute voix, c'était vraiment la croix et la bannière. D'une part, il fallait le faire accepter, ensuite quelquefois il lisait mal [...] après il fallait habituer le public, trouver des lieux », J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *op. cit.*, p. 15. Sur l'essor de la lecture publique de poésie en France dans les années 1970, voir A. LANG, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, *op. cit.*, p. 244 sq.

⁵ J. ROUBAUD et M. DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, *op. cit.*, p. 13.

⁶ Voir *supra*, chapitre 1.

⁷ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 14.

⁸ Le « point de départ "historique" » de ce renouveau de la lecture publique aux Etats-Unis réside dans une « lecture (un *reading*) de sept poètes, à San Francisco, à la fin de fin de 1956 », J. ROUBAUD et M. DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, *op. cit.*, p. 13. Ginsberg y lut son célèbre poème « Howl », provoquant « une sorte de réaction en chaîne ». Serge Fauchereau et Jacques Roubaud évoquent également la manière dont Ginsberg et Snyder « petit à petit se déplacent de leur terrain propre, spécifique, pour aller essayer de concurrencer le *rock* ou le *folk* », J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *op. cit.*, p. 16.

« une tentation de *show-business*, l'introduction de l'*acting*, de la chanson¹ ». L'insuffisance d'une telle pratique tient selon ses dires, relayés par Serge Fauchereau, au fait que « les textes ne tiennent pas dans la page² ». Cette perspective est fortement perceptible dans les échanges menés par Roubaud, Serge Fauchereau et Jacques Darras à l'occasion de la « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine ». La réflexion menée par Darras et Roubaud sur la « tenue dans la page » du vers revêt un caractère central pour notre propos. Les *big readings* à l'américaine céderaient à des effets de séduction au détriment d'aspects formels et notamment de l'existence du vers dans la page. Selon Fauchereau, relayant le jugement émis par Roubaud, « une bonne tradition orale tient sur la page³ ».

Ce travail de traduction et de compilation est indissociable de la réflexion sur les possibles du vers, de sa qualification typographique et de son rapport à l'oralité, au « chant », au « récit⁴ ». Roubaud cherche par ses traductions des poètes américains, notamment les objectivistes, les conditions d'une refondation des possibles du vers. Comme il le rappelle dans la *Description du projet*, « la pratique du vers qui domine [lui] fait apparaître, par contraste, le caractère limité, contraint, peureux, engoncé, timide du vers libre français⁵ ». Ainsi, « il s'agit de chercher ailleurs des voies pour sortir de l'impasse formelle à laquelle a mené la crise du vers⁶ ». La poésie orale, telle qu'elle est pratiquée à l'occasion des *big readings*, connaîtrait précisément les mêmes impasses que le « vers libre standard ». Dès 1980, Roubaud condamne ce qu'il nommera le VIL (vers international libre)⁷, caractérisé par une manière d'« aller à la ligne » étroitement liée aux effets d'oralisation :

Maintenant c'est devenu un modèle standard de la poésie américaine, ils ont tous ou presque tous la manière de couper et d'aller à la ligne qui est très liée au phrasé oral et c'est, je crois, depuis une dizaine d'année, ça me paraît figé [...] j'ai peur qu'il y ait une espèce « de « vers libre international » dont je ne sais pas trop ce qu'il va donner.

Écartant totalement la recherche prosodique, le « VIL » tendrait à « supprimer la *tension*⁸ », entre métrique et syntaxe, tension constitutive d'un rapport poétique à la langue. La

¹ J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.* p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 75.

⁵ *Ibid.* p. 74.

⁶ A. LANG, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, *op. cit.*, p. 259.

⁷ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 38.

⁸ J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *op. cit.*, p. 19.

traduction façonne véritablement une réception engagée¹ : Roubaud retient les poètes qui, au contraire, témoigneront d'une certaine « créativité et subtilité prosodique », tels que Duncan, Zukofsky ou encore les méditations de David Antin et Gertrude Stein – à un moment où il découvre de manière décisive ce qu'il nomme « écrire sous la méditation² ». Contre le « VIL », ces poètes auraient su élaborer « un vers libre nouveau, à la fois écrit et oral, indépendant de la tradition anglaise, et capable de « faire entendre toutes les voix qui ont fait l'Amérique d'aujourd'hui³ ». Ce « Vers Oral Libre » (VOL), né aux États-Unis dans les années 1950-1960, « réalise l'idéal formel du vers libre (que les surréalistes avaient raté) : l'aller à la ligne. Mais c'est un aller au vers suivant de nature fondamentalement orale. L'écrit lui est subordonné⁴ ». La fécondité de la circulation entre l'oral et le visuel est au centre de ces réflexions : Roubaud trouve dans cette « oralité retrouvée » le dépassement du « classicisme » du « vers libre standard » qui maintient « la coïncidence des fins de vers avec des coupures syntaxiques assez fortes⁵ ».

La traduction et la compilation influenceront donc en profondeur la composition de *Dors*, amorcée vers 1974⁶. Il s'agit d'une « méditation sur les modes d'existence orale de la poésie⁷ » s'inspirant des *talk poems* de David Antin⁸ (dans « Dire la poésie ») des vers extrêmement courts de « William Carlos Williams à travers Louis Zukofsky » et de Cid Corman⁹ (dans « Dors »), des poèmes empruntés à la poésie indienne qui « terminent ce livre de poésie orale (« La piste du vent »)¹⁰ ». Nous avons décrit combien la pratique du retour à la ligne participe d'une critique du vers libre dans *Autobiographie, chapitre dix*. Dans cette

¹ Abigail Lang parle au sujet de la traduction des poètes objectivistes et de ses effets sur la poésie française d'une « traduction engagée », l'enjeu étant alors « collectif et politique », A. LANG, « La réception française des objectivistes. Politique de la traduction », *op. cit.*, p. 117.

² J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 10, 1985, p. 67-136.

³ J. ROUBAUD, « L'essor de la poésie américaine contemporaine », *Encyclopædia Universalis*, 1982, p. 449-451.

⁴ J. ROUBAUD, « Poésie et oralité », *op. cit.*, p. 311.

⁵ *Ibid.* p. 310.

⁶ J. ROUBAUD, « Étoffe deux (trames) », *Action Poétique*, n° 60, 1974, p. 146-151.

⁷ A. LANG, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, *op. cit.*, p. 255.

⁸ « Il s'agit de ce qu'il appelle des *talkings*, sortes de proses orales, en partie improvisées devant un auditoire, enregistrées, puis retravaillées ensuite au magnétophone, sans aucun recours à l'écriture – qui n'est, ensuite, qu'une partition du poème ; ils sont distincts à la fois de la poésie écrite, comme nous l'entendons, mais aussi de la poésie sonore, s'apparentant plutôt à des dialogues platoniciens à une seule voix, dont la poésie serait le Socrate silencieux », J. ROUBAUD, « L'essor de la poésie américaine contemporaine », *op. cit.*

⁹ Stéphane Baquey y voit une « métatraduction » d'un usage américain du vers libre », S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 676. On voit ici encore combien la (méta)traduction touche au dispositif spatial. Les « sept poèmes » que Roubaud emprunte à Cid Corman explorent différentes variantes de dispositions dans la page que l'on retrouvera dans *Dors* : en créneau, en escalier descendant, en colonne ou selon deux colonnes. J. ROUBAUD, « Douze poèmes. Objets, lieux, moments. I Cinq poèmes. II Sept poèmes empruntés à Cid Corman », *Action Poétique*, n° 57, 1974, p. 30-35.

¹⁰ *Ibid.*

perspective, Roubaud va mettre au cœur de la composition poétique la tension, la non-coïncidence entre le retour à la ligne et les coupes syntaxiques, jusqu'à couper l'unité typographique au milieu du mot. Il évoque d'ailleurs combien « dans les *readings* américaines », de nombreux poètes « vont à la fin de la phrase, [...] s'arrêtent, puis coupent quelquefois au milieu d'une phrase, jamais au milieu d'un mot¹ ». On peut déduire de ce regard porté sur la poésie américaine qu'il en va de ce même traitement critique du vers dans la section « dors », qui pratique à l'extrême les coupes intramots.

Outre la volonté de transmettre cette « oralité retrouvée », Roubaud traduit en fonction d'affinités intellectuelles : Abigail Lang souligne que « Gary Snyder, Cid Corman et Clayton Eshleman ont tous trois vécu au Japon et incorporé des éléments de poésie japonaise à leur poésie² ». Paul Blackburn et Jack Spicer ont traduit la matière médiévale, le premier à travers son anthologie des troubadours, le second ayant revisité les légendes du Graal dans cette même période où Florence Delay et Roubaud entament la composition du cycle de *Graal Théâtre*. Ainsi, il « trouve confirmation de ses propres voies de recherche chez un certain nombre de poètes américains³ ». C'est ce qui explique le rôle de premier plan prêté à Jerome Rothenberg⁴, en vertu de sa « contribution décisive à une relecture d'ensemble de la poésie américaine, en cours ces dernières années » :

Dans *Technicians of the sacred* et, surtout, *Shaking the Pumpkin*, il ouvre “le continent inconnu” de la poésie, du chant indien, avec quelques fragments échappés au génocide double (physique et culturel). Pour la première fois, cette “parole indienne” n'est pas traitée comme document ethnographique, mais comme exemple poétique majeur pour un poète, pour des poètes (ils sont plusieurs à participer à l'anthologie de Rothenberg) américains⁵.

Rothenberg entend refonder la poésie par le retour à une oralité primitive, et lutter contre la dilution du fait poétique dans « autre chose » comme l'ethnographie. La redécouverte et la passation des chants amérindiens s'inscrit sur fond d'une hantise de la perte, liée au génocide des amérindiens et manifeste la volonté de refonder une poésie collective comme pratique

¹ J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, et J. ROUBAUD, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *op. cit.*, p. 19.

² A. LANG, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, *op. cit.*, p. 257.

³ *Ibid.*

⁴ Roubaud a d'abord traduit en 1973 un poème portant sur le folklore des immigrants juifs polonais, intitulé « Le témoignage de l'étudiant », J. ROUBAUD, « Poésies U.S.A. : présentation et traduction de Louis Zukofsky, Jack Spicer, Paul Blackburn, Jackson Mac Low, Clayton Eshleman, Jerome Rothenberg, Armand Schwerner », *op. cit.*, p. 61-65. Repris dans *Vingt poètes américains*, *op. cit.*, p. 342-343 et *Traduire, journal*, *op. cit.*, p. 42.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 75.

rituelle¹. Celle-ci serait à considérer comme un fait poétique autonome, brouillant les frontières génériques entre conte, chant et mythe, et non comme un simple document. L'analyse qu'en offre Roubaud pointe également la manière dont la pratique poétique de Rothenberg est traversée par une dynamique anthologique :

Sa poésie est tout entière conçue comme une vaste anthologie d'un type nouveau, qui entreprend de sortir du silence et de l'oubli des voix effacées du continent américain, les voix et poèmes de ceux qui ont créé l'Amérique actuelle [...] Ses grandes anthologies [...] ont complètement renouvelé la lecture du passé de la poésie américaine, dont les racines sont plus vastes que la seule tradition anglaise².

On peut relever une proximité avec les visées que Roubaud assigne lui-même à l'entreprise anthologique : ouvrir des voies vers des exotismes poétiques ou des pans méconnus de l'histoire des formes, les soustraire à l'oubli et à la destruction, faire de la compilation et de l'emprunt une activité poétique en elle-même. La novation se situerait « dans le passé le plus ancien³ ».

Florence Delay et Jacques Roubaud ont découvert le « chant des chevaux » à l'occasion d'une lecture de Rothenberg à Paris. On retrouve ce dernier au sein des « métatraductions⁴ ». Un numéro d'*Action poétique* sera consacré aux « poèmes, chants, mythes » amérindiens⁵. Certains poèmes sont rassemblés dans « Dors » avant de trouver place dans *Partition rouge* publiée aux éditions du Seuil en 1988, qui constitue une anthologie au second degré à partir de celles de Rothenberg pour proposer un nouveau montage.

Elle semble reposer sur un paradoxe apparent, celle de « fixer » une tradition orale. Il s'agirait pourtant de faire de l'anthologie un « cortège de voix⁶ », ce que l'on retrouve dans la poésie amérindienne à travers la figure du chaman :

¹ « La grande œuvre cachée de nos frères aînés d'Amérique est rendue visible par cette poésie et ne s'adresse pas seulement aux poètes mais à tous ceux (rouges, blancs ou noirs) qui veulent conquérir à la réalité et à l'individu de nouveaux royaumes. La nostalgie de la redécouverte de l'individu fait partie de ce contexte. Elle reconnaît non seulement la cruauté de ce qui s'est passé ici (le fait négatif du génocide et de la culpabilité) mais conduit aussi à découvrir que dans un sens plus large « nous » ne serons jamais capables d'unité si nous ne retrouvons pas le « pouvoir de l'indien » qui était ici aux origines », J. ROTHENBERG, « Introduction à *Shaking the pumpkin*, une anthologie de "poésie traditionnelle" des indiens de l'Amérique du Nord », *Action Poétique*, n° 56, 1973, p. 69.

² J. ROUBAUD, « L'essor de la poésie américaine contemporaine », *op. cit.*

³ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 669.

⁴ J. ROUBAUD, « Métatraduction (auteurs métatraduits : A. Schwerner, J. Rothenberg, L. Zukofsky) », *op. cit.* Rothenberg présentait à cette occasion son « projet de traduction totale » des poèmes Navahos.

⁵ F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *op. cit.*

⁶ Geoffrey Pauly rappelle que « la pratique de l'anthologie détermine cette définition du poète comme cortège de voix et invite à considérer la parole poétique comme une récitation des vers du passé », G. PAULY, « Le poète comme cortège de voix. Écrire et réciter la poésie dans l'œuvre de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 231.

le maître de la cérémonie est le chaman, le *hatali*, le « chanteur ». C'est lui qui dirige le rituel et avant tout sait dans toute leur extension les cycles de chants qui s'enchevêtrèrent au cours des heures. Sa mémoire est la bibliothèque des Navahos. À la fois chef, interprète et instrumentiste, il doit, sans partition, connaître par cœur l'équivalent de tous les opéras de Wagner ! Les variations dans le choix et l'ordre de certains moments non imposés par la tradition sont sa création propre¹.

Ces propos, anachroniques et assez teintés de motifs roubaldiens, manifestent l'enjeu d'une appropriation par la mémoire, corollaire de la variation créative par la voix. Cet enjeu mémoriel explique partiellement le paradoxe de consigner ces variations orales dans un livre qui en constituerait la partition : il s'agit d'en faire un lieu de mémoire. Frances Densmore a enregistré une centaine de chants traditionnels des Indiens Chippewa entre 1907 et 1909 : « Il existait pour chaque chant une mémoire écrite, sous la forme d'un dessin tracé sur écorce de bouleau et dont la présentation évoquait le chant et le suscitait² ». Ces dessins ont été reproduits dans le livre *Chippewa Music* paru en 1910 et 1913 puis réédité en 1972 et dont Roubaud a eu connaissance. Les dessins permettraient d'épingler une manifestation écrite dans la mouvance des états oraux et écrits de ces compositions conçues pour vivre par la tradition orale et la transmission de génération en génération. Roubaud insiste sur cette dimension en affirmant ne présenter qu'une « version » des « chants pour écorce » :

Parfois avant d'exécuter le chant évoqué par le bouleau devant les écorces de cire de Frances Densmore, le chanteur (ou la chanteuse) indien introduisait le chant, commentait le dessin ; nous avons aussi « résumé » ces introductions et commentaires dans notre « version »³.

Écorce ou cire, pose la question essentielle du support de transmission. Les pictogrammes constitueraient pour ainsi dire un embrayeur graphique d'une actualisation donnant place à la variation. La circulation de ces textes dans l'œuvre roubaldienne permettrait de maintenir entière la mobilité de ces chants. Le passage d'une anthologie, d'un livre de poésie à l'autre traduit cette quête d'une sauvegarde qui passe par la mouvance et la variation.

La constitution d'une anthologie se fait donc toujours avec, contre et par d'autres anthologies. Nous avons vu combien cette pratique est indissociable d'un positionnement polémique dans le champ contemporain pour y défendre une certaine conception de la poésie. L'anthologie nous permet donc de mieux cerner un phénomène pointé dans le chapitre 1, à savoir la manière dont le poète se façonne des contemporanéités non en vertu d'une proximité dans le temps et l'espace, mais par des affinités choisies.

¹ J. ROUBAUD et F. DELAY, « La nuit des Chants : une cérémonie Navaho », *op. cit.*, p. 91.

² F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*

5.3.3. *Se fabriquer des contemporains : la « fibre d'un présent du passé ».*

La constitution d'une anthologie témoigne d'un questionnement sur la filiation littéraire. Dans son introduction à *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Didier Alexandre fait ressortir plusieurs traits caractéristiques de l'anthologie qui expliquent l'attrait que ce modèle a exercé sur Roubaud. Tout d'abord, l'anthologie engage un rapport actif à l'histoire littéraire et plus particulièrement à l'histoire des formes : elle marque souvent « le refus d'une histoire savante linéaire, factuelle et prospective, à travers un regard rétrospectif qui reconstruit, réordonne voire finalise, le passé littéraire en fonction du présent de l'écriture¹ ». Par ailleurs, elle constitue un objet éditorial collectif. Enfin, elle s'inscrit doublement dans le temps des formes, de manière interne et externe. Interne, en ce que « l'auteur dresse le tableau, voire le bilan, de la poésie passée » jusqu'à « proposer des *scenarii* qui échappent aux périodisations reconnues² ». Externe, parce que le montage élaboré « intervient dans la vie littéraire » et conduit le compilateur à se façonner des contemporanéités en fonction d'affinités esthétiques et poétiques choisies.

L'anthologie offre ce lieu de « fabrique des contemporains – des êtres qui partagent un même temps » – pour donner à lire « le présent du présent et le présent du passé sur le mode individuel et collectif³ ». La tradition serait perçue comme un « héritage » une « matière qu'il faut s'approprier ». Le projet anthologique constituerait donc « la reconfiguration du passé par un poète [qui] peut prétendre réactiver, en fonction du présent, ce passé littéraire⁴ ». Cette intrication temporelle procédant de l'anthologie évoque la temporalité hétérogène façonnée par la mémoire, que Roubaud évoque au début de *Poétique. Remarques* comme « la fibre d'un présent du passé⁵ ». Si « chaque nouvelle lecture d'un poème ancien fait un poème nouveau » et « n'a d'existence que dans la mémoire individuelle d'un être présent⁶ », la remise en jeu de poèmes antérieurs constituerait non seulement un *make it new* (Pound) mais un *make it now* (*nun*). Le « crabe », convoqué comme animal allégorique de la dernière anthologie publiée constituerait l'indice d'une double méthode : la bifurcation et la capacité à « pincer » le temps de la mémoire.

La constitution de *128 poèmes* met au centre le rôle de la mémoire comme principe de

¹ D. ALEXANDRE, « Présentation », *op. cit.*, p. 1.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 13.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 7. Rem. 1.

⁶ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1386.

sauvegarde et d'actualisation de la tradition¹. Cette anthologie répond à une commande d'Henriette Zoughebi, Directrice du Centre de promotion du livre de jeunesse de Seine-Saint-Denis, qui a sollicité quatre poètes, Jacques Roubaud, Bernard Chambaz², Marie Etienne³ et Emmanuel Hocquard⁴, chez quatre éditeurs différents, afin de « mettre en relation les enfants et les jeunes avec l'avenir de la langue et sa mémoire⁵ ». La deuxième édition comporte d'ailleurs un important appareil didactique destiné à des lycéens. Le projet est donc « politique, au sens social du terme : faire lire de la poésie à de jeunes lecteurs, dans un format accessible⁶ ».

Le corpus choisi par Roubaud se veut représentatif d'une période donnée (Apollinaire et tout près ; dada et surréalistes ; Poésie dans la guerre ; Trente, quarante etc. (Jouve, Michaux, Ponge, Guillevic...)) ; les fins provisoires (Queneau, Deguy...). Cependant, le caractère personnel du choix est affiché, Roubaud affirme que les poèmes choisis « sont ceux qui [l']ont personnellement le plus frappé ; ils reflètent [son] goût propre⁷ ». On retrouve dans le choix du nombre de poèmes et de l'architecture du livre « l'amour du nombre » qui lui est propre : le nombre 128 est un nombre qu'il qualifie de « fascinant », « extrême, hyper-pair » (2 à la puissance 7), qui « représente la clôture parfaite⁸ ». En réalité, l'anthologie compte 129 poèmes puisque le dernier poème, « Cortège » d'Anne-Marie Albiach, n'est pas numéroté (il n'appartient pas à la période en question), et qu'un poème de Jean Cassou est numéroté 61a, manière d'attirer l'attention sur l'importance du sonnet comme support de mémoire et résistance active contre l'oubli. Cette manière de déjouer la contrainte numérique présidant au choix des textes permet de faire de cette anthologie une œuvre ouverte. Si la poésie « disparaît du champ de la vie publique⁹ » en 1968, le geste anthologique pose des « fins provisoires », et cherche à ouvrir un avenir possible pour la poésie en transmettant une tradition, puisque pour Roubaud « le passé d'une poésie fait partie de son futur¹⁰ ». Le choix de 1968 n'est pas anodin :

¹ Nous nous référons à L. SCHERER, « Les anthologies de Jacques Roubaud », D. ALEXANDRE (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 287-298.

² B. CHAMBAZ, *C'est tout comme : une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, Flammarion, 1995.

³ M. ÉTIENNE, *Poésies des lointains. Une anthologie de poésie contemporaine*, 1. ed., Arles, Actes Sud, 1995.

⁴ E. HOCQUARD, *Tout le monde se ressemble : une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 1995.

⁵ J. ROUBAUD, *Cent vingt-huit poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 117.

⁶ A.-E. HALPERN, « Pétitions de principes de l'anthologie poétique aux XX^e et XXI^e siècles : morceaux choisis d'idéologie », C. BOHNERT et F. GEVREY (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2014, p. 457.

⁷ J. ROUBAUD, *128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2001, p. 10.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.* p. 11.

¹⁰ J. ROUBAUD, *Cent vingt-huit poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968. Une anthologie de poésie contemporaine*, op. cit., p. 9.

« la question de la survie de la poésie dans le monde contemporain se pose, et n'a pas cessé de se poser, d'une manière de plus en plus aiguë¹ ». La borne chronologique pose de manière aiguë le rapport du geste anthologique au temps, sur fond d'une hantise de l'oubli. Elle manifeste la nécessité de la mémoire comme « lieu de conservation et d'existence de la poésie ». Elle s'avère « le nouveau lieu d'articulation de la parole poétique² », par sa capacité d'actualisation à « rendre présent » matériellement le passé poétique. Ce mouvement d'actualisation est aussi ouverture à un futur de la poésie recomposé à partir de cet héritage choisi : « l'anthologie forge également un passé dont il s'approprie la synthèse, mais aussi un futur, assurant une certaine postérité à ces textes³ ».

Le modèle des grandes anthologies permet de penser la reconfiguration du temps. Elles constitueraient un espace où éprouver le temps :

l'effort du poète collectif, dont l'œuvre est l'anthologie, est de dépasser le temps fragmentaire du tanka et le temps erratique du monde physique en les insérant dans un mouvement qui les prolonge, où s'effacent les circonstances (nom d'auteur [...], sujet, motif, moment [...]) et où ils deviennent, autrement, durables⁴.

La reconfiguration du temps décrite dans *Trente et un au cube* et empruntée aux grandes anthologies est indissociable d'une reconfiguration du temps littéraire visée par le geste anthologique. L'anthologie constitue le lieu d'une « dialectique du présent et de l'ancien⁵ » faisant primer la « permanence », voire chez Roubaud la « revenance⁶ ». Ce régime temporel permet d'envisager l'œuvre dans son ensemble à travers un principe d'inachèvement qui fait de chaque livre un livre au futur antérieur⁷, lieu d'une relance temporelle visant à soustraire la poésie à des fins possibles.

5.4. « L'HORIZON QUI AVANCE VERS LE FUTUR » : ANTHOLOGIE, INACHEVEMENT ET STRATEGIE GLOBALE DE L'ŒUVRE-VIE

L'emprunt, le prélèvement et la remise en jeu font de chaque texte antérieur « autant d'éléments réarrangeables, redistribuables⁸ » dans l'espace de l'œuvre travaillée par le temps et le principe de mouvance. Dans cette perspective, il convient d'accorder une attention toute

¹ *Ibid.* p. 8.

² O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 281.

³ A.-E. HALPERN, « Pétitions de principes de l'anthologie poétique aux XX^e et XXI^e siècles : morceaux choisis d'idéologie », *op. cit.*, p. 463.

⁴ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.*, p. 85-86.

⁵ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 19.

⁶ N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 42.

⁷ J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, *op. cit.*, p. 41.

⁸ D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *op. cit.*

particulière à *Octogone* et \sqsubset publiés respectivement en 2014 et 2015 et à l'auto-anthologie *Je suis un crabe ponctuel*, qui comporte d'ailleurs comme sous-titre « Anthologie personnelle ». Ces trois derniers livres rendent nécessaire d'appréhender selon le prisme de l'anthologie l'ensemble du corpus et d'observer les rapports possibles entre anthologie personnelle, anthologie collective, et anthologie de la poésie. Ils révèlent enfin une démarche concertée de l'auteur, qui entreprend d'ériger un tombeau de sa propre œuvre pour qu'elle devienne une « forme-mémoire » dans sa double articulation : mémoire intime, et mémoire de la poésie passée qu'il ramène au présent.

La place singulière de ces ouvrages dans l'espace de l'œuvre implique un changement d'échelle d'analyse. Elles transposent chacune à leur manière son espace : *Octogone*, *Crabe ponctuel* ressaisissent la forme octogonale de l'œuvre en proposant un nouveau montage, avec comme point aveugle *Quelque chose noir*, livre de deuil qui n'était pas prévu dans l'architecture de l'œuvre. \sqsubset se présente comme un ensemble ouvert, qui complète autant qu'il creuse l'inachèvement de l'œuvre. Cette stratégie de l'incomplétude est présente dans chaque projet anthologique. Elle est néanmoins creusée par ces trois anthologies récentes, qui manifestent une conception de l'œuvre ouverte, vivante, proliférante en revenant à son principe initial pour en proposer des prolongements, des compléments, des achèvements potentiels.

Il est donc autant question d'achèvements possibles que de commencements. D'achèvements en ce qu'*Octogone* et \sqsubset , avec l'auto-anthologie *Je suis un crabe ponctuel* « bouclent » symboliquement cinquante ans de poésie, avec des bornes chronologiques de départ et d'arrivée divers. De commencements parce que ces deux recueils font signe vers ϵ et le « premier bord de mort » (le suicide du frère) dont le Projet a jailli. Selon des modalités différentes, ces anthologies remettent en jeu des éléments poétiques antérieurs, publiés en revue ou inédits. Ils approfondissent la réflexion formelle sur l'anthologie dans sa double dimension : il s'agit de construire une « anthologie de soi-même », qui soit dans le même temps celle de la forme-poésie.

Publié en 2014, *Octogone* est pensé comme un tressage de formes traditionnelles (le sonnet, la sextine) soumises à diverses distorsions, et de formes forgées par le poète (comme le trident). On y trouve des poèmes empruntés à d'autres recueils ou à des passages de la prose de mémoire. D'inspiration oulipienne, l'œuvre affirme une conception artisanale de l'écriture et interroge les possibles de la poésie par l'emprunt, la réécriture, l'auto-citation – autant de stratégies hyper-littéraires faisant de cette anthologie un agencement concerté. \sqsubset *et autre poésie* présente des poèmes volontairement écartés des livres publiés depuis 1967 et qui sont

considérés comme des compléments de ces recueils. D'autres séquences de poèmes sont entrelacées aux premières. Selon le poète, « le titre de ce livre est un symbole mathématique, le signe de complément ».

Le principe de la composition est d'offrir à la lecture : en premier lieu des séquences de poèmes, volontairement omis dans plusieurs des livres publiés par l'auteur depuis 1967. Des compléments, donc (d'où le titre). En second lieu, d'autres séquences de poèmes qui, en entrelacement avec les premières font de chacun des ouvrages « complétés » une partie d'un livre unique qui les rassemble et les englobe.

Ce montage permet de donner aux poèmes insérés une nouvelle place dans l'architecture d'ensemble d'un « livre des livres ». Il rejoint donc le tropisme anthologique à l'œuvre dans *Octogone*. Il réactive en outre le principe de l'entrelacement convoqué dans la pièce liminaire « Entrecimamen¹ », renvoyant à l'esthétique du *trobar clus* qui a fortement nourri la poétique de Roubaud. Paru en 2016, *Je suis un crabe ponctuel*² constitue une « anthologie personnelle », rassemblant des poèmes prélevés au sein des différents livres de poésie publiés entre 1967 et 2014. Il offre un « livre des livres » autant qu'un parcours personnel dans l'espace de l'œuvre. Les dates mentionnées suggèrent la volonté d'édifier un tombeau de l'œuvre, dans lequel les absences (l'éviction de *Quelque chose noir*, ouvrage non-prévu dans la chaîne du Projet) parlent autant que les livres incorporés.

Avec *Octogone*, \subset et *Je suis un crabe ponctuel*, on entre dans une autre modalité de l'anthologie, celle de l'auto-anthologie. Le poète entreprend de recycler et remonter des pièces antérieures publiées ou inédites, et manifeste la volonté de retraverser la poésie passée pour constituer l'œuvre comme un monument mémoriel. Il établit aussi un bilan de la poésie publiée jusqu'aujourd'hui. On proposera donc de voir dans ces livres des anthologies multiples d'achèvements potentiels, plaçant chaque livre dans un battement entre clôture et relance, participant de la stratégie de l'œuvre-vie³.

5.4.1. Des achèvements du Projet et de l'œuvre ?

Pour comprendre dans quelle mesure ces anthologies proposent des achèvements potentiels de l'œuvre, il est nécessaire de considérer leur inscription dans le Projet (initié en 1961, puis détruit et recomposé) et leur relation avec son point de départ, le recueil ϵ (1967). Malgré son apparente hétérogénéité, l'œuvre découlant du Projet est pensée comme un espace

¹ *Ibid.*, pp. 9-11.

² J. ROUBAUD, *Je suis un crabe ponctuel : anthologie personnelle (1967-2014)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2016.

³ D. MONCOND'HUY, « La "fiction" du texte-vie et quelques-uns de ses aléas chez Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 100, 2012, p. 163-174.

cohérent.

Roubaud évoque cette conception spatiale de l'œuvre lorsqu'il explicite la place d'*Octogone* dans celle-ci. Dans le cadre du *Projet*, il envisageait d'écrire huit recueils formant autour de ϵ , premier recueil, une forme octogonale :

Le titre, *Octogone*, renvoie à la situation de ce livre dans mon parcours. Quand j'ai publié mon premier ouvrage chez Gallimard, en 1967, j'en avais prévu huit autres. Je me représentais un ensemble de forme octogonale avec, en son centre, ce premier livre [il s'agit de ϵ], et, aux huit sommets, huit livres qui viendraient prendre place progressivement, au fil des années. Celui-ci, qui est le huitième sommet de l'octogone, est donc le dernier¹.

Octogone constituerait le « huitième sommet » d'une œuvre conçue dans son ensemble comme un espace géométrique façonné par le temps. Étonnamment, on ne trouve pas d'autre mention de cette figuration géométrisée dans les écrits de Roubaud ni dans la *Description du projet*. Sans pouvoir attester qu'une telle justification avait été pensée *a priori*, il nous semble cependant que la mention de cette projection nous aide à mieux percevoir la place d'*Octogone* – et par extension celle de \subset – dans l'ensemble de l'œuvre. Si *Octogone* constitue le huitième sommet de l'octogone, soit le dernier, il proposerait un premier état d'achèvement potentiel.

C'est la référence au tout premier livre et au *Projet* qui permet également d'expliquer la forme que prend \subset . Lors de la publication de ϵ , le livre a été envoyé incomplet à Raymond Queneau². Roubaud a poursuivi la composition, afin de le compléter ultérieurement. Le mode d'emploi du livre annonce devoir comporter 361 poèmes, alors que la version publiée n'en comporte que 157. Le livre aura finalement été publié inachevé, pour des raisons en premier lieu pragmatiques, Roubaud ne voulant pas retarder davantage la publication. Mais l'inachèvement a aussi constitué à ses yeux une véritable stratégie. C'est en effet à cette époque qu'il a formulé son axiome théorique « la poésie est mémoire de la langue³ ». Il considère que c'est le propre de la mise en mémoire d'être soumis à l'inachèvement :

¹ J. ROUBAUD, « Jacques Roubaud : “Je construis des livres qui ont une organisation interne réfléchie”, entretien avec Nathalie Crom », *Télérama.fr*, 28 février 2014, En ligne : <https://www.telerama.fr/idees/jacques-roubaud-je-construis-des-livres-qui-ont-une-organisation-interne-reflechie.109188.php>, consulté le 13 juillet 2019.

² « J'avais, en effet, confié à Queneau un manuscrit inachevé. Il était, en effet, inachevé en comparaison de l'état que j'entendais, au moment de mon envoi, lui voir atteindre. Entre le moment de l'envoi et celui de ma rencontre avec Queneau, j'avais continué à y travailler. Il fut entendu, au moment subséquent de l'acceptation (et j'avais travaillé encore) que le livre publié serait celui qui résulterait de l'achèvement du manuscrit présenté par moi comme inachevé, mais par ses lecteurs du comité, pour éviter toute difficulté, comme quasi-achevé. », J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1825-1826.

³ J. ROUBAUD, « Quelques thèses sur la poétique (I) », *op. cit.*

La poursuite de la mémoire est également une entreprise inachevable [...] s'agissant de sa propre mémoire, par chacun. La mémoire, et la poésie entendue comme mémoire, sont marquées toutes deux du signe d'un inachèvement perpétuel¹.

C'est donc à partir de cette hypothèse de la mémoire que Roubaud a souhaité laisser son recueil « inachevé-achevé », afin de « lui donner sa véritable place [...] dans le **Projet de poésie** ». Il nous faut donc regarder *Octogone* et \subset à partir de leur inscription paradoxale dans le **Projet** et de cet axiome de mémoire : proposer des achevements à l'œuvre permettrait de rassembler et montrer différents « états de mémoire² » de la poésie. Il s'agit en effet d'un moteur de l'anthologie roubaldienne, en ce qu'elle constitue une « expérience spécifique du temps et de l'invention, de l'identité dans le multiple, espace de compilation, de répétition et d'appropriation du passé³ ». Compiler, rejouer le passé pour se l'approprier et le ramener au présent, rassembler le multiple pour donner forme au temps, voilà effectivement les enjeux de nos trois anthologies.

L'idée d'un ensemble « Complémentaire de ϵ » est mentionnée à deux reprises dans *Description du projet* : Roubaud évoque d'abord la publication en revue de « certains des textes délibérément omis de la publication en livre de ϵ ⁴, selon [cette même] stratégie de l'incomplétude⁵ » (Prinsland, BY dans *Change* n° 6). Dans la section VII évoquant « les quelques livres préparés ou prévus », ces éléments sont voués à être remis en jeu avec d'autres fragments inédits dans un « \subset de ϵ ». Ce livre projeté est décrit comme « le livre de l'inachèvement de ϵ » et son « complémentaire » selon le signe utilisé en théorie des ensembles. Il est cependant prévu comme un ensemble lui-même « incomplet » qui restera « inachevé, ouvert⁶ ». L'inachèvement constitue ainsi un principe génétique et esthétique : les deux livres sont ainsi mis en réseau au sein d'une topologie mémorielle, pour faire de l'espace de l'œuvre un ensemble ouvert.

Les relations complexes entre le livre projeté et le livre publié sont décrites – non sans une certaine ironie – dans *La Bibliothèque de Warburg*. Roubaud distingue le livre imprimé de ϵ (le « **LIVRE** ») du livre tel qu'il avait été projeté et tel qu'il a été poursuivi dans sa version manuscrite, après la publication du recueil en 1967 (le **LIVRE MANUSCRIT**, qualifié plus

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1828.

² *Ibid.* p. 1832.

³ N. KOBLE et M. SEGUY, « "L'archive fantôme la mémoire". Jacques Roubaud multi-médiéviste », *Cahiers Roubaud*, 2018, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=330> consulté le 15 mai 2022.

⁴ Il s'agit notamment de J. ROUBAUD, « Prinsland », *Promesse*, n° 21, 1968, p. 28-37 ; « B. Y. : trois ou dix-neuf poèmes », *Change*, n° 6, 1970, « La poétique, la mémoire », p. 225-247.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 76.

⁶ *Ibid.* p. 134.

tard de « **LIVRE VÉRITABLE** ») :

La seconde était un manuscrit, qui se composait des poèmes du **LIVRE**, [...] additionné d'une introduction descriptive de l'intention générale du **LIVRE MANUSCRIT**, précisant, modifiant, éclairant plus ou moins le mode d'emploi placé au commencement du **LIVRE**. Il s'y ajoutait des carnets, le carnet bleu, le carnet rouge, le carnet-cahier d'essais et réflexions, carnet vert; et des notes. J'ai recours aujourd'hui à ce qui me reste de ces documents¹.

⊂ comporte notamment des inédits de ces carnets manuscrits. On notera dans ces lignes l'importance du « Livre² » comme objet matériel, assemblage composite qui entreprend d'éclairer, modifier, ou rejouer des écrits antérieurs. Le « **LIVRE MANUSCRIT** » progresse selon trois directions visant à compléter le livre publié inachevé :

- d- constitution de groupements nouveaux ;
- e- essais de sonnets individuels dans les différentes espèces prévues ;
- f- complétion de paragraphes laissés inachevés dans le **LIVRE** conformément à la deuxième décision qui le fonde, celle de l'inachèvement³.

Une telle conception des relations entre le livre publié et le livre manuscrit qui deviendra ⊂ permet d'établir une circulation dans l'œuvre. L'œuvre est donc pensée comme un espace anthologique ou des poèmes sont remis en jeu, retravaillés par le temps.

Fin 1967, la solution formelle envisagée par Roubaud a été de publier un complément du « **LIVRE** ».

J'envisageai aussi une solution alternative, plus modeste : publier comme un livre nouveau, quelque chose qui serait le complémentaire (au sens pseudo-ensembliste) du **LIVRE** non par rapport à son projet entier, mais par rapport au **LIVRE MANUSCRIT**. J'en publiai, ou tentai d'en publier, dans cette idée, certains fragments (organisés et reconnaissables comme des additions au **LIVRE**) dans des revues. Je le nommais bien entendu, nom privé comme les autres, **COMPLÉMENTAIRE DU LIVRE**⁴.

Il s'agit donc de publier plusieurs états d'un même livre potentiel, de livres potentiels, à savoir le « **LIVRE** » de ϵ , le « **LIVRE VÉRITABLE** » tel qu'il était projeté par l'auteur, et le livre « **COMPLÉMENTAIRE** » qui en constitue l'anthologie de fragments, déjà publiés ou

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1830.

² Il y aurait à approfondir le lien qui affleure ici entre le premier livre de poésie et le projet mallarméen du « Livre » et plus largement, le passage qui s'opère chez Roubaud entre la pensée des livres, dans leur organisation interne réfléchie et celle du « Livre », un et multiple, qui les annonce, contient ou rassemble tous – modèle fantasmagorique qui affleure particulièrement dans ces trois dernières anthologies. J. SCHERER, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957 ; C. ABASTADO, « Le "livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, vol. 14, p. 65-82 ; É. BENOIT, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1831.

⁴ *Ibid.* p. 1832.

inédits. Si on se réfère effectivement à la théorie des ensembles, un ensemble est une collection délimitée d'objets qu'on nomme éléments (premier titre envisagé pour ϵ). Le complément d'un ensemble – noté \subset – constitue une partition de l'ensemble complété formant désormais un ensemble fini.

\subset compile des séquences de poèmes « volontairement omis des livres publiés », et systématise le principe envisagé en 1967 d'un ouvrage multiple de « compléments » de l'œuvre antérieure. Il nous est tout d'abord donné à lire comme ce « complémentaire » à ϵ , puisqu'il a pour titre le symbole mathématique du complément. Il offre aussi des compléments de *La Forme d'une ville* (Chapitre 22) et de *Churchill 40* (Chapitre 23), sous forme de poèmes contemporains ou non-retenus pour ces deux livres. Dans une période où Roubaud entreprend de tirer un bilan, *Octogone* et \subset proposent des achèvements potentiels d'un livre conçu à la fois comme le commencement et le centre du Projet, et aux autres livres appartenant à l'espace mémoriel de l'œuvre. Ils marqueraient un état – et seulement un état – de complétude. Cette stratégie révèle le besoin constant d'offrir une détermination à l'œuvre en la reconfigurant dans un dispositif sans cesse refaçonné. Nous pouvons en tirer deux remarques : d'une part, le livre matériel est à penser comme un espace de compilation, de surplus. D'autre part se dessine déjà l'idée d'un livre-mémoire d'autres, qui les contient tous¹.

5.4.2. *Un art du montage*

Ces deux livres se présentent donc comme un ensemble ouvert et pluriel. Le poète revisite l'œuvre antérieure pour la recomposer en compilant des séquences de poèmes publiées en revue selon un principe d'entrelacement affirmé clairement dans la présentation de \subset . Ce travail de montage contribue à faire de l'œuvre poétique un dispositif mémoriel travaillé par le temps.

Des « débris du naufrage »

Dans sa communication au colloque « Roubaud multiple », Jean-François Puff allait jusqu'à désigner *Octogone* comme un « ouvrage de récupération », en identifiant les sources diverses des différentes sections du recueil². On y rencontre en effet des séquences poétiques

¹ « C'est une sorte de récapitulation de tous les autres », S. DIVRY, « “Je veux que le lecteur m'accompagne”. Entretien avec Jacques Roubaud », *Études*, n° 5, 2016, p. 84.

² Nous remercions vivement J.-F. Puff d'avoir bien voulu mettre à notre disposition le texte de sa communication, auquel nous devons l'identification d'une partie des sources du recueil. (« Jacques Roubaud Multiple », Colloque international les 13-14 mars 2015, Maison française d'Oxford, organisé par Philippe Roussin (CNRS-MFO) et Michael Sheringham (All Souls College, Oxford).

publiées en revues, ainsi que des transpositions ou réécritures d'autres recueils. « Obscurité et 8 poèmes » est paru en 1979 dans le n° 77 d'*Action Poétique* ; les « Dix poèmes » reprennent « De : paroi et dix poèmes (cinq poèmes) » parus dans la revue *La Rose brunie*, en 1979 (introuvable) ; les « Partitions rythmiques » sont un fragment du Projet, d'après la description de 1979 (les Compositions Rythmiques Abstraites) que l'on retrouve dans '*le grand incendie de Londres*' et qui furent publiées dans la revue *Po&sie* en 1980 ; RVF 1-14 a paru une première fois dans *Poésie 1986* ; « Nuits sans date » est une réécriture par homomorphisme de « Idée de la forme », qui figure dans *La Pluralité des mondes de Lewis* (1991), et les « Quatrains réduits de Qohélet » s'inspirent de la traduction du livre de l'Ecclésiaste (Qohélet) dans la Bible des écrivains, que l'on trouve aussi dans *Sous le soleil* (2002). Les « Partitions parisiennes » réécrivent des poèmes parisiens de *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* (1999) ; « le Battement de Monge » est un opus de *la Bibliothèque oulipienne* n° 158 (2007), « les 36 vues de Décimales Blanches » auraient été publiées dans le CCP n° 14, (« Dossier Jean Daive », Marseille, P.O.L, 2007). Les « Hommages » auraient paru, de manière très confidentielle, d'après Jean-François Puff, en 2011 aux éditions Ink¹.

De la même manière, \subset est présenté comme un « montage de raretés et d'inédits », de séquences de poèmes publiées en revue ou exclues de recueils précédents, qu'elles viennent dès lors compléter. Il inclut notamment les « brouillons et fragments du livre² », conçus comme complémentaires au livre pour former un « livre véritable » : « j'incorporerais en second lieu l'ensemble, la totalité de ses traces survivantes (et à venir)³ ». Le groupement « Prinsland », constitué d'une suite de sonnets en prose, devant figurer dans le paragraphe 2.3.1 de ϵ , a d'abord été publié de manière fragmentaire sous trois états distincts (*Promesse*, n° 21, printemps 1968 ; *Action poétique*, n° 35, 3^e trimestre 1967 ; certains de ces textes ont été repris dans « B.Y. : trois ou dix-neuf poèmes », *Change*, n° 6, 1970⁴) avant de trouver sa place dans le recueil. « Si Quelque chose noir » a été publié dans *Altaforte*, n° 7, 1989 puis dans le n° 40 de *la Licorne* en 1997. Le chapitre 9 reprend des poèmes *Sur des dessins et des peintures de Pierre Getzler*, (Paris, décembre 1967). Les carnets bleu, rouge, jaune et vert s'ajoutent au « LIVRE » « LIVRE MANUSCRIT » comme éléments d'un archétype de totalité du « livre véritable » de ϵ .

¹ Nous n'en avons pas retrouvé la trace.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1832.

³ *Ibid.*

⁴ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 290. Note 289.

On se retrouve donc face aux « débris du naufrage » du Projet, selon une expression convoquée dans la première section d'*Octogone*, « Entrecimamen¹ ». Cette « intrication » rejoint donc la définition qu'en donne Georges Didi-Huberman :

C'est une configuration où des choses hétérogènes, voire ennemies, sont agitées ensemble : jamais synthétisables, mais impossibles à démêler les unes des autres. Jamais séparables, mais impossibles à unifier dans une entité supérieure. Des contrastes collés, des différences montées les unes aux autres. Des *polarités en amas*, en tas, chiffonnées, repliées les unes sur les autres².

Les recueils procèdent de fait d'un collage d'entités hétérogènes. Il nous faut donc avancer en « chiffonnier de la mémoire », à la manière d'un Walter Benjamin, pour comprendre les enjeux d'un tel montage de modules empruntés à des publications passées. L'anthologie ne retisse pas tant une continuité temporelle ; bien plus, elle permet de déplier les discontinuités du temps à l'œuvre dans la mémoire. Walter Benjamin explique le phénomène en ces termes :

Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. [...] La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne peux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant³.

Monter ces anthologies vise donc à montrer, reprendre les « rebuts » du Projet (les poèmes non-retenus d'un recueil par exemple) et les insérer dans un dispositif qui leur offrira un surplus de vie et déploiera leur potentialité.

Montage et anthologie

Chez Roubaud, l'art du montage est étroitement lié à l'anthologie et à sa pratique de la poésie comme mise en mémoire. Dans *Poésie, etcetera : ménage*, il affirme que « la poésie n'existe que dans les poèmes ; et dans les concaténations, assemblages et constructions de poèmes⁴ ». Par le montage, il s'agit donc de faire vivre la poésie ainsi que la mémoire qu'elle porte. Roubaud retient deux principes de composition : dans une telle anthologie, le poète crée à partir d'un « matériau préexistant déjà poétique » c'est-à-dire remettre en jeu des modules textuels et les combiner pour apporter à la construction un niveau supplémentaire. De ce principe du montage hérité des anthologies japonaises médiévales, Roubaud garde également l'idée de faire une anthologie personnelle, qui soit en même temps une anthologie de la poésie.

¹ J. ROUBAUD, *Octogone*, op. cit., p. 9.

² G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 201.

³ W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 474-476.

⁴ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 82.

Anthologie personnelle

Octogone remet en jeu des poèmes de *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*¹, qui eux-mêmes étaient pour certains des réécritures de Raymond Queneau. Prenant l'exemple de Queneau dans *Courir les rues*, Roubaud entreprend de « recourir les rues² » de Paris, dans la section des « Partitions parisiennes ». Dans cette section, le poète propose donc un « état des lieux³ » déjà visités dans un précédent livre :

<i>Octogone</i>	<i>La Forme d'une ville</i>
Huit : Pas perdus, gare Saint-Lazare	Sonnet VIII : Gare Saint-Lazare
Dix : Canal Saint-Martin (Vers l'Hôtel du Nord, par exemple)	Sonnet X : Canal Saint-Martin
Onze : Sunday, mine Oberkampf. Dix ans après	Sonnet XI : Sunday, mein Oberkampf

Figure 60 : Réseaux intertextuels entre *Octogone* et *la Forme d'une ville*

Ces différentes réécritures présentent un point commun : par rapport à la version initiale du poème, le poète fait le choix de varier les formes poétiques sur lesquelles il ancre les espaces visités. Il peut s'agir également d'une reproduction exacte, comme pour le poème « La rue ». Selon le modèle du « multi-poème » initié avec les trois versions des « Jours tranquilles à la Porte d'Orléans⁴ » dans *La Forme d'une ville*, la reprise et la variation autour d'un même poème tend à montrer le travail du temps et de la mémoire.

Cette entreprise se poursuit dans \subset qui reprend pour partie des tridents déjà publiés dans *Octogone*. Le procédé sera systématisé dans *Je suis un crabe ponctuel* qui remet en jeu des poèmes d'*Octogone*. Répétition et variation sont deux principes esthétiques intimement liés à la pratique de l'auto-anthologie chez Roubaud. Dans *Octogone*, la section « Nuit sans date » constitue une réécriture par homomorphisme de « Idée de la forme » qui se trouve dans *La Pluralité des mondes de Lewis*. Cette contrainte vise à produire un texte qui a la même structure qu'un texte source. Cette pratique oulipienne recycle, transpose un texte-source à travers des variations lexicales. Répétition et variation sont donc deux principes esthétiques intimement liés à la pratique de l'auto-anthologie chez Roubaud. Ce travail formel d'emprunt et de variation permet donc de remettre en jeu un texte pour le revivifier : « entre d'autres poèmes, le poème

¹ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, op. cit.

² *Ibid.* p. 9.

³ *Ibid.* p. 31.

⁴ *Ibid.* p. 231, 240, 251.

change [...], devient autre, n'est plus que l'élément d'une création à une autre échelle, la syllabe d'une œuvre dont les mots sont des poèmes¹ ». Ces deux principes permettent de faire du montage une véritable construction poétique et de tisser une cohérence interne à l'espace de l'œuvre, qui est à la fois une « collection » et un « monument poétique² ».

Anthologie de la poésie

Le choix de l'anthologie permet de faire se rencontrer mémoire personnelle et mémoire de la tradition poétique. Elle crée au sein de l'œuvre un espace de dialogue avec la tradition qui n'interdit pas l'emprunt, l'annexion ou la citation.

Dans \subset , la figure de Kamo no Chomei³ est omniprésente lorsque Roubaud évoque les principes de la forme-trident. Cette ré-affiliation symbolique permet de tracer un retour aux origines de la poésie, qui constitue quasiment un retour aux origines du monde puisque sont également convoquées la figure de Susano-o. Les tridents sont désignés comme de « lointains descendants de Susano-o », associé aux origines de la création : « Poetry appeared at the dawn of creation [...] When the human era began, Susano-o-no-mikoto introduced the thirty-one-poem⁴ » (Préface du *Kokinshū*). Le modèle de l'anthologie, comme compilation et réécriture de poèmes antérieurs, fait de l'œuvre un espace dynamique de circulation selon des réseaux intertextuels permettant de présenter différents lieux de mémoire. Le lecteur est donc amené à circuler dans l'espace d'une totalité projetée, celle du Projet comme lieu de mémoire.

Je suis un crabe ponctuel peut être appréhendé selon ce double aspect de l'anthologie personnelle et collective, lieu de mémoire de moments fondateurs de la poésie. Compte tenu de la dynamique anthologique à l'œuvre dans chaque livre de poésie, cette auto-anthologie constitue également une anthologie au second degré. Elle rassemble les huit livres de poésie publiés chez Gallimard, dont chacun représente une section. Comme le remarque Geoffrey Pauly, « au sein de son anthologie personnelle, le poète n'hésite donc pas à intégrer des œuvres qui sont elles-mêmes, dans une large mesure, des anthologies et des récitations⁵ ». Le livre constitue la chambre d'écho de voix du passé que le poète s'approprie : les poèmes collectifs des grandes anthologies japonaises, les poètes français de la période vers-libriste, les Indiens d'Amérique du Nord de « La Piste du vent » dans *Dors*. La section constituée de prélèvements

¹ J. ROUBAUD, « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.*, p. 87.

² *Ibid.* p. 79.

³ J. ROUBAUD, \subset , *op. cit.*, p. 136-137.

⁴ *Ibid.* p. 131.

⁵ G. PAULY, « Le poète comme cortège de voix. Écrire et réciter la poésie dans l'œuvre de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 241.

de *Mono no Aware* présente les poèmes en français, assortis du nom de leur auteur dans les grandes anthologies. Entre des poèmes de Roubaud, dans un livre affiché comme une anthologie personnelle, ils deviennent pleinement des poèmes de Roubaud. Cela renvoie à la pratique de la « copie » et de la violation du droit de propriétaire assumée comme telle, qui en fait un auteur au sens étymologique du terme, à savoir celui qui « augmente » les œuvres du passé pour leur conférer un surplus de vie. Il affiche en outre l'œuvre comme un vaste poème collectif, prolongation d'une longue chaîne mémorielle. Il s'agit donc de s'inscrire dans une « communauté poétique » tissée par l'entrecroisement des anthologies et les remises en jeu et se faire « voix parmi les voix¹ ». Ce geste engage également un rapport étroit au tombeau poétique dans sa dimension intertextuelle, qui est pour Roubaud l'occasion paradoxale d'ouvrir l'espace de l'œuvre à un horizon futur².

CONCLUSION : LA BIBLIOTHEQUE ROUBALDIENNE OU LE LIVRE DES LIVRES

Prélever, emprunter, réagencer, coller : chacun de ces gestes inhérents à la pratique anthologique renvoient à une conception spatiale et architecturale. L'anthologie permet une vision synoptique, offrant une « continuité matérielle, typographique, visuelle, textuelle, formelle à des textes³ » à la discontinuité spatiale et temporelle des références prélevées.

En décrivant la dynamique anthologique qui traverse l'ensemble de l'œuvre roubaldienne, nous avons pu mesurer combien le montage de chaque livre constitue une matrice de potentialité et peut contenir un autre livre en devenir. Tous ces livres antérieurs sont conçus pour trouver leur place dans l'espace d'un « “Grand Livre”, matière et matrice possibles pour [y] faire son lieu⁴ » au sein d'un nouveau montage. Selon l'hypothèse de Jean-François Puff, ces livres sont conçus au futur antérieur : livre qui aura été tel à tel instant du futur dans le devenir temporel de l'œuvre. L'œuvre se pense essentiellement dans cette alliance de la répétition et de la variation, et s'affiche délibérément dans sa nature de palimpseste. Le poète réactualise la littérature passée et redonne au passé formel un présent. La dynamique anthologique participe du réagencement permanent d'une œuvre en mouvement où, à la manière des récits cycliques du XIII^e siècle :

¹ *Ibid.* p. 243.

² Voir *infra*, chapitre 9.

³ D. ALEXANDRE, « Présentation », *op. cit.*, p. 2.

⁴ D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *op. cit.*

tout est *co-ordonné*, chaque détail participe à un ensemble cohérent, et pourtant tout y relève d'une composition essentiellement a-centrique ou polycentrique. Tout commencement est un recommencement, rien ne saurait être négligé de ce qui le précède et de ce qui pourra un jour venir s'y ajouter. [...] chaque événement acquiert un surcroît de signification grâce aux rapports qu'il soutient avec ses antécédents et ses suites possibles¹

L'œuvre en mouvance est « quelque chose qui *se développe, s'ordonne et se crée*² ». Elle est sous-tendue par le modèle abstrait d'un « livre des livres », qui serait « capable de convoquer et d'absorber en son sein toutes les sources³ » qu'elle emprunte. Pour reprendre les termes d'Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

Chaque nouveau livre que je lis vient s'insérer dans le livre complexe, unitaire, qui forme la somme de mes lectures. Cela ne se produit pas sans effort : pour composer ce livre général, chaque livre particulier doit se transformer, entrer en rapport avec ceux lus précédemment, en devenir le corollaire, le développement, la réfutation, la glose ou le texte de référence⁴

Livre des livres, parcours d'une bibliothèque intérieure, la dynamique anthologique qui accompagne la constitution de l'œuvre roubaldienne constituerait une manière « d'avancer dans un livre unique » qui les rassemble tous autant qu'il ne les rejoue et les réécrit. Cette œuvre totale, hantée par le « démon de l'exhaustivité » est cependant une quête impossible : elle requiert une mémoire totale, dont on sait combien elle est sans cesse menacée. Comme le souligne Alain Schaffner lorsqu'il énumère les paradoxes du Projet, « le monument à édifier est déjà en ruine ». Le dispositif élaboré, dans sa dimension architecturale est « miné par la *destruction* ». Il offre au lecteur « les plans d'une cathédrale qui en est à la fois l'objectif et le dédale miné que nous traversons⁵ ». En déambulant dans la bibliothèque roubaldienne, le lecteur est plongé dans une totalité sans cesse projetée et toujours en devenir, tendue entre un « désir de somme⁶ » et une « dissolution » annoncée autant qu'affrontée. Bien plus que le suffisant lecteur de Montaigne, le lecteur roubaldien est un « archi-lecteur⁷ », invité à « pénétrer

¹ E. VINAVER, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, p. 138 ; Cité par J. ROUBAUD, « Enfances de la prose. Troisième fiction théorique à partir des romans du Graal », *Change*, n° 16-17, 1973, « La critique générative », p. 352 ; Repris par D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *op. cit.*

² E. VINAVER, *À la recherche d'une poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 158 ; N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, *op. cit.*, p. 51.

³ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 404.

⁴ I. CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit par Danièle SALLENAVE et François WAHL, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 294.

⁵ A. SCHAFFNER, « Les sept paradoxes du projet dans *La Description du projet* de Jacques Roubaud », *Formules*, n° 21, 2017, « L'Oulipo et les savoirs », p. 261.

⁶ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 429.

⁷ Nous ne pouvons que faire nôtres ces mots de Dominique Moncond'huy : « Pour le lecteur aussi, s'il entend tenter de comprendre et de maîtriser un peu la démarche de Roubaud, il s'agit quasiment d'un projet de vie... », D. MONCOND'HUY, « Jacques Roubaud, ermite érudit, professeur de cristallographie mathématique : une quête de savoirs sans vrai lecteur possible ? », *op. cit.*, p. 246.

dans la bibliothèque, pour participer [...] au grand hommage rendu aux textes¹ ».

Limite matérielle au « livre des livres », l'inachèvement que nous avons pointé est également un principe esthétique et éthique intimement lié à la mémoire : il permet de mettre en scène les lacunes de cette œuvre totale autant que leur dépassement. Par le miroitement des réécritures, il s'agit de prolonger la tradition dans une forme-mémoire, d'arracher la poésie à une fermeture, à une fin possible. Le poète est ainsi le « dépositaire d'une mémoire des lettres, qu'il s'agit de compiler et de recomposer dans sa pluralité² ». L'anthologie donne forme au temps, plaçant chaque module remis en jeu dans un inachèvement perpétuel qui est celui de la mémoire.

Enfin, nous avons pu mesurer à quel point les corpus compilés par Roubaud en vue d'assembler une anthologie offrent une manière de pointer vers d'autres œuvres, d'établir des renvois internes au sein d'un réseau, d'une arborescence. De fait, « l'anthologie est un genre hypertextuel³ », en ce qu'elle réagence sans cesse des matériaux textuels pour produire de nouveaux discours et fait du lecteur un « manipulateur des corpus⁴ ». Ces ponts jetés entre les livres dans l'hyperespace de l'œuvre permettent d'établir un lien entre l'anthologie et les modèles hypertextuels. L'hypertexte, comme modèle de l'œuvre en mouvement, permettrait alors de « réagencer instantanément les textes retenus en fonction de parcours sans cesse renouvelés⁵ ».

¹ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 429.

² *Ibid.* p. 437.

³ C. BOHNERT et F. GEVREY, « Introduction », *op. cit.*, p. 41.

⁴ *Ibid.* p. 38.

⁵ *Ibid.*

Chapitre 6 : Un hypertexte de papier

La mutation des supports d'écriture et de lecture a conduit Roubaud, sous l'influence des recherches de l'Oulipo et de l'ALAMO dans les années 1980, à s'intéresser à l'hypertexte informatique et à son utilité dans la création littéraire. Dans notre interrogation sur les modèles spatiaux et conceptuels informant l'organisation interne de l'œuvre en mouvance, les arborescences et constructions en réseau jouent un rôle tout particulier, nous amenant à confronter l'espace de l'œuvre à l'hypertexte informatique.

Comme le confirmait Benoît Casas dans l'entretien qu'il nous a accordé, la réflexion sur le recours à l'hypertexte s'inscrit non seulement dans la recherche d'une refondation de la création par la machine, mais aussi dans un contexte d'annonce de la « mort du livre ». Ce n'est autre que ce que suggérait Jacques Derrida dans *De la grammatologie* en 1967, année de la publication de ϵ , mais aussi de « Cybernétique et fantasmes » de Calvino :

la fin de l'écriture linéaire est bien la fin du livre, même si aujourd'hui encore, c'est dans la forme du livre que se laissent tant bien que mal engainer de nouvelles écritures, qu'elles soient littéraires ou théoriques¹.

Derrida relativisait la forme traditionnelle du livre, comme unité close sur elle-même et « assujettie au modèle linéaire ». Si Roubaud a cherché constamment à s'en défaire pour déjouer la séquentialité obligée de la lecture, la confrontation aux possibilités offertes par l'hypertexte naissant, permise par les progrès de l'informatique, n'a pas conduit à l'abandon du support du livre mais davantage à la recherche de frayages permettant d'instaurer des parcours multilinéaires en son sein.

La notion générique d'hypertexte renvoie à des usages, des méthodes ou des systèmes d'une grande variété. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette considère l'hypertextualité comme une des cinq formes de transtextualité possibles, avec l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'architextualité. Il nomme ainsi « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte² ». Ce serait la relation qu'un texte B (l'hypertexte) entretient avec un texte A dont il dérive par imitation ou transformation. Ainsi *Ulysse* de James Joyce et *l'Énéide* de Virgile seraient l'hypertexte d'un même hypotexte, *L'Odyssée* d'Homère. Même si cette perspective n'est pas celle que nous retiendrons ici, elle

¹ J. DERRIDA, *De la grammatologie*, op. cit., p. 129-130.

² G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

permet de retenir deux traits essentiels de l'hypertextualité : d'une part le lien qu'elle entretient avec les relations intertextuelles, d'autre part l'idée que tout texte s'inscrit dans un réseau de « relations manifestes ou secrètes, avec d'autres textes¹ ». *Palimpsestes* se clôt sur ces mots :

Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le réécrire, fût-ce comme Ménard, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie bourgeoise d'une Littérature [...] constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, et dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine².

Comme nous l'avons vu en observant la pratique anthologique, la conception d'un Livre des livres, archétype d'une totalisation de la mémoire des savoirs, a fortement informé l'œuvre roubaldienne et ses modèles spatiaux en réseaux. Entendu dans son sens informatique, l'hypertexte inclurait les cinq formes de relations transtextuelles définies par Genette.

C'est cependant sur les potentialités de l'hypertexte informatique pour penser cet archétype que nous allons nous arrêter ici. D'une manière très générale, nous le définirons avec Jean Clément comme « un texte non linéaire qui peut être parcouru en sautant d'un fragment à l'autre grâce à des liens explicités³ ». Un certain flottement terminologique a conduit à désigner, par ce terme, à la fois les dispositifs informatiques d'écriture ou de lecture interactive et les textes produits selon cette pensée non-linéaire ou réticulaire. On peut établir une première distinction entre les hypertextes électroniques (encore appelés *hypermédias*) et les hypertextes de papier ou « proto-hypertextes⁴ ». Jean Clément les inscrit dans un *continuum* historique :

À s'en tenir à la définition générale, on trouve dans la littérature pré-informatique des textes hypertextuels avant la lettre, qu'avec le recul on pourrait qualifier de proto-hypertextes. Car le désir de rompre ou de contester le mode de lecture linéaire est presque aussi ancien que l'écriture elle-même⁵.

La réalisation d'un hypertexte est tributaire de son élaboration matérielle et des procédés utilisés⁶. Anaïs Guilet a souligné le caractère anachronique de cette catégorie employée pour

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7.

² *Ibid.* p. 453.

³ J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *op. cit.*, p. 28.

⁴ P. DELANY et G. P. LANDOW, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art », P. DELANY et G.P. LANDOW (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge ; London, The MIT Press, coll. « Technical communications », 1991, p. 4 ; J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *op. cit.*, p. 28.

⁵ J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *op. cit.*

⁶ Roger Laufer et Domenico Scavetta identifient ainsi deux types d'hypertextes :

- 1) Ceux qui ont été « conçus et réalisés à partir de documents papier préexistants », à la main ou par des procédures informatiques automatisées.
- 2) Ceux qui sont conçus « indépendamment d'un corpus structuré de documents linéaires préexistants », R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 78-79. Cette distinction présente cependant l'inconvénient de neutraliser la nature du support qui nous intéresse ici.

qualifier le caractère réflexif des textes canoniques mettant en scène la place du lecteur. Si « ces textes ont su jouer avec les contraintes du support imprimé », la question du *média* ne serait cependant pas le propre de l'hypertexte informatique. Il s'agirait donc « d'opérer un déplacement dans notre conception de l'hypertextualité et de dénoncer toute forme de conflit entre ces deux médias que sont le livre et l'hypermédia ». Ni la pensée en réseau, ni la non-linéarité ni l'instauration de repères de tabularité n'appartiennent « en propre » aux hypertextes. Ils auraient selon elle permis de creuser ou de mettre au jour « des stratégies existant dans l'imprimé ». On pourrait donc les au prisme du texte imprimé pour se demander si les hypermédias sont « simplement des romans expérimentaux sur support numérique ». Une telle posture méthodologique permettrait en retour, de penser « le passage d'une textualité complexe du livre à l'hypertextualité¹ ». Dans le cas particulier de l'Oulipo et de l'œuvre roubaldienne, il conviendra d'observer la manière dont l'imaginaire hypertextuel informe précisément une pensée de la textualité complexe et multilinéaire.

La discontinuité est à mettre en relation avec les phénomènes de la mémoire, selon la proposition d'Italo Calvino en 1967 :

Le monde, sous ses aspects variés, est de plus en plus considéré comme discret et non comme continu. J'emploie le terme discret dans le sens qu'il a en mathématiques, c'est-à-dire : se composant de parties séparées. La pensée, qui jusqu'à hier nous apparaissait comme quelque chose de fluide qui évoquait en nous des images linéaires, telles celles d'un fleuve qui s'écoule ou d'un fil qui se dévide, ou encore gazeuses, telle une espèce de nuage, au point qu'on l'appelait même l'« esprit » – , nous tendons aujourd'hui à la voir comme une série d'états discontinus, de combinaisons d'impulsions sur un nombre fini (immense mais fini) d'organes sensoriels et d'organes de contrôle. Les cerveaux électroniques, s'ils sont encore loin de produire toutes les fonctions d'un cerveau humain, sont néanmoins déjà en mesure de nous fournir un modèle théorique convaincant des processus les plus complexes de notre mémoire, de nos associations mentales, de notre imagination, de notre conscience².

Roubaud empruntera ce modèle de textualité fluide à l'instar du nuage³. Celle-ci s'accommode de sauts liés aux revenances de la mémoire. Pour autant, il ne va pas renoncer au support matériel de la page conçue comme un effecteur mnésique et un lieu d'expression de la mouvance.

Si l'hypertexte s'est construit de manière polémique contre le livre, il interroge la

¹ A. GUILLET, *Pour une littérature cyborg l'hybridation médiatique du texte littéraire*, Thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Université de Poitiers, 2013, p. 156-157.

² I. CALVINO, *La Machine littérature*, traduit par Michel ORCEL et François WAHL, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1993, p. 189.

³ Voir *supra*, chapitre 1.

textualité comme jeu de rapport entre éléments multiples, qui ne

dépend pas seulement de la structure sémiotique du texte, mais est influencé par sa disposition matérielle sur l'espace de la page, son environnement iconique et, le cas échéant, par la disposition de certains éléments dans des fenêtres distinctes, accessibles par des liens hypertextuels¹.

Roubaud se situe, comme nous le verrons, du côté du proto-hypertexte ou de ce que Pablo Martin Sanchez nomme « pseudo-hypertexte² ». Il éprouve néanmoins une fascination pour les modèles arborescents ou en graphes qui informent l'écriture sous contrainte. Il retient également de ce modèle la quête d'un principe d'inachèvement de chaque livre et de l'œuvre, passant par l'entrelacement de différentes branches de récits et de différents parcours de lecture.

Nous présenterons un bref historique de la notion d'hypertexte informatique avant d'examiner la manière dont l'Oulipo s'en est emparé dans le cadre de sa réflexion sur les machines. La réflexion autour du choix de l'hypertexte engage la matérialité du support, à l'époque où Roubaud délaisse l'écriture manuscrite pour se tourner vers le « macscrit » et envisager le « Netscrit ». Après avoir envisagé de recourir à ce modèle pour la prose arborescente du *'grand incendie de Londres'*, il va renoncer à cette idée et progressivement évoluer vers un imaginaire dysphorique et mélancolique de l'écrit électronique, battu en brèche au sein même du livre imprimé³. Le modèle de l'hypertexte servirait donc de métaphore pour penser l'œuvre comme un « théâtre de mémoire » contemporain, sa structure en réseau permettant la circulation des énoncés et la navigation selon des itinéraires semi-guidés.

6.1. DEFINIR L'HYPERTEXTE

Parmi les précurseurs de la notion d'hypertexte, on cite fréquemment le mathématicien américain Vannevar Bush (1890-1974). Durant la Seconde Guerre Mondiale, il avait imaginé un moyen d'étendre les connaissances humaines acquises à travers le temps sous forme d'une collection de documents indexés par des liens. Dans son article « *As we may think*⁴ » (1945), il décrivait un bureau électromécanique appelé *Memex* (pour *Memory extender*), sorte de bibliothèque ou encyclopédie interactive où l'utilisateur pourrait créer des parcours à travers

¹ C. VANDENDORPE, « De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre », *RS/SI*, n° 1-2-3, 1997, vol. 17, p. 272, En ligne : <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12811/1/Textualite%20num%C3%A9rique.pdf>.

² P. MARTIN SANCHEZ, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », C. REGGIANI et A. SCHAFFNER (dir.), *Oulipo, mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 340.

³ Estelle Mouton-Rovira remarque que « c'est précisément dans le cadre du livre imprimé que des auteurs comme Jacques Roubaud, Anne F. Garréta ou Emmanuelle Pireyre battent en brèche cet imaginaire ludique et interactif de la lecture numérique, en faisant du numérique et de ses objets une source d'invention », E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat sous la direction de Nathalie Piégay, Université Paris Diderot - Paris VII, 2017, p. 208-209.

⁴ V. BUSH, « *As we may think* », *Atlantic Monthly*, juillet 1945.

les informations stockées en mémoire et y ajouter des annotations. Ce dispositif utopique n'a jamais vu le jour mais préfigure l'hypertexte informatique moderne.

Le terme d'hypertexte¹ a été forgé par Ted Nelson en 1965, à l'heure de l'apparition de l'ordinateur :

Permettez-moi d'introduire le terme d'"hypertexte" pour désigner le corps de l'écrit ou un matériau iconique interconnectés d'une manière si complexe qu'il ne pourrait être présenté ou représenté correctement sur papier².

Le projet Xanadu –conçu pour concrétiser ce fantasme de l'hypertexte naissant – constituait un système d'information global et universel avant tout littéraire, ambitionnant de totaliser l'ensemble des ouvrages publiés. Le corpus se présente comme un réseau formé par des documents qui constituent aux dires de Nelson « l'unité de base », entre lesquels « de nouveaux liens et de nouvelles ouvertures permettent d'ajouter continuellement de nouveaux parcours d'accès à des matériaux anciens³ ». Dans la préface à la réédition de *Literary Machines* en 1993, Nelson complète en ces termes la définition qu'il avait proposée :

par hypertexte, j'entends un écrit *non-séquentiel* – un texte qui relie et permet différents choix au lecteur, dont le meilleur support de lecture est un écran interactif. Comme il est communément admis, il s'agit d'une série de textes qui offre au lecteur différents itinéraires⁴.

Ailleurs, il ajoute qu'« il s'agit d'un concept unifié d'idées et de données interconnectées, et de la façon dont ces données peuvent être éditées sur un écran d'ordinateur⁵ » (nous traduisons). Il montre ainsi la double visée de l'hypertexte : c'est à la fois un « système d'organisation des données » et un « mode de pensée⁶ ». Conçu comme une « machine capable de lire et d'écrire », l'hypertexte informatique constituerait ainsi « une forme de mémoire artificielle » au service de l'intelligence humaine, offrant à l'utilisateur « de nouvelles perspectives pour s'informer, lire, écrire et penser⁷ », de manière non-séquentielle, toute en bifurcations, offrant la possibilité de diverses connexions entre les blocs de textes.

¹ Pour un historique de la notion, voir R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, op. cit., p. 39-43.

² "Let me introduce the word "hypertext" to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper", T. H. NELSON, « A file structure for the complex, the changing, and the indeterminate », *Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference*, Cleveland, ACM Press, 1965, p. 84-100.

³ Ted Nelson, cité par R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, op. cit., p. 42.

⁴ T. H. NELSON, *Literary Machines 93.1*, Sausalito, Mindful Press, 1992, n.p.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. CLEMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », A. LELU, J.-P. BALPE et I. SALEH (dir.), *Hypertextes et hypermédiats : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995, p. 264.

⁷ *Ibid.*

Nelson est également à l'origine du terme d'*hypermedia*, défini comme « des associations ramifiées et réactives d'images, d'images animées et de son – aussi bien que de textes¹ ».

Dans les années 1980, avec l'amélioration de la technologie informatique, l'hypertexte connaît un essor sans précédent et se développera notamment dans le domaine des humanités. L'écriture caractérisée par l'organisation réticulaire de ses parcours de lecture, trouve son expression dans un nouveau genre apparu aux États-Unis : l'hypertexte de fiction². Ce genre naît en 1987, avec *Afternoon, a story* de Michael Joyce. De nombreux auteurs ont recouru au logiciel *Storyspace*, inventé par Joyce en collaboration avec J. D. Bolter et John B. Smith afin d'explorer les potentialités de la fiction hypertextuelle. Ils se sont inspirés des théories de Vannevar Bush, Ted Nelson et George P. Landow pour appliquer le modèle de l'hypertexte à la littérature. Ainsi, ce dernier naît de cette rencontre entre l'imaginaire du récit non-linéaire, impliquant une coopération active du lecteur, et le développement du nouveau support de lecture et d'écriture qu'est l'ordinateur.

Du point de vue informatique, Roger Laufer et Domenico Scavetta pensent l'hypertexte comme « un ensemble de données textuelles numérisées sur un support électronique, et qui peuvent se lire de diverses manières ». À la différence d'une base de données où les informations sont classées antérieurement à la lecture, les données d'un hypertexte sont réparties en « nœuds d'informations » (mots, phrases, paragraphes, textes, sons ou images) reliés par des liens dynamiques de nature sémantique. En d'autres termes, certains éléments du document comportent un enrichissement typographique ou un signal graphique « qui permettent de passer de l'un à l'autre *lorsque l'utilisateur l'active*³ ». Cette définition souligne la non-linéarité propre à l'hypertexte qui remet en cause l'unité, la continuité et l'achèvement du texte⁴. Comme le soulignent Paul Delany et George Landow, « tant que le texte a été lié à un *medium* matériel, les lecteurs et les écrivains ont tenu pour acquises trois propriétés cruciales : le texte était *linéaire, limité et fixé*. [...] L'hypertexte peut se définir comme l'utilisation de l'ordinateur afin de transcender les qualités de linéarité et de fixité du texte écrit traditionnel⁵ ». Étymologiquement, la notion d'hypertexte renvoie à l'idée de dépasser les

¹ “*complexes of branching and responding graphics movie and sound – as well as text*”, T. H. NELSON, *Literary Machines 93.1*, *op. cit.* ; traduction proposée par J. ANIS, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *op. cit.*, p. 2.

² J. CLEMENT, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », dans A. VUILLEMIN et M. LENOBLE, *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 63-75.

³ R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, *op. cit.*, p. 3.

⁴ C. REGGIANI, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », *op. cit.*, p. 257.

⁵ P. DELANY et G. P. LANDOW, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art », *op. cit.*, p. 3 ; traduit par C. REGGIANI, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », *op. cit.*, p. 256.

contraintes liées à la linéarité du texte écrit. Alors que le texte traditionnel offrirait au lecteur un parcours de lecture fixe et linéaire (dans la fiction, un déroulement du récit tendu d'un début à une fin), l'hypertexte constitue un réseau au sein duquel l'utilisateur-lecteur peut choisir et effectuer des parcours virtuellement illimités. Créant des liaisons entre des éléments appartenant à différents documents, il offre la possibilité d'accéder de manière non-séquentielle aux nœuds. L'utilisateur peut ainsi « constituer progressivement à l'écran un *assemblage fugace* d'éléments textuels¹ » en pointant les liens activables pour afficher les éléments liés. Il implique une plus grande interactivité avec le lecteur, invité à « extraire un texte », entendu au sens d'une « *vue textuelle, d'un point de vue sur l'hypertexte*² ».

Ainsi, l'hypertexte déstabilise la notion de texte entendu au sens traditionnel pour proposer une nouvelle forme de textualité comportant les caractéristiques suivantes : non-linéarité, non-séquentialité, discontinuité. Roger Laufer et Domenico Scavetta opposent ainsi le texte comme « structure linéaire plus ou moins fortement hiérarchisée », où les éléments textuels sont reliés « par des relations d'ordre » à la « structure en réseau » caractéristique de l'hypertexte, dans lequel les nœuds sont « reliés par des relations non-linéaires et faiblement hiérarchisées³ ». L'hypertexte travaille à remettre en cause la fixité des espaces d'écriture traditionnels. Il implique une double transformation : celle du support et celle du mode de lecture – fondé sur l'interactivité et le dynamisme. La pensée du réseau est éclairée sous un jour nouveau.

6.1.1. Non-linéarité, non-séquentialité, discontinuité

Tout d'abord, l'hypertexte remet en cause le principe de linéarité du texte traditionnel, entendue comme une succession de lignes ou d'une ordonnance de lignes ou la subordination à l'ordre des événements d'un récit. Selon Saussure, la linéarité constitue la caractéristique fondamentale des langues naturelles, pour lesquelles les énoncés constituent des suites d'éléments discrets ordonnés linéairement. Dans le *Premier cours de linguistique générale* (1907), le linguiste montre que la chaîne de la parole est linéaire (on ne peut prononcer deux éléments simultanément) :

¹ R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia, op. cit.*, p. 3.

² *Ibid.* p. 5.

³ *Ibid.*

Toute syntaxe remonte à un principe tellement élémentaire qu'il semble puéril de l'évoquer : <c'est> le caractère linéaire de la langue, c'est-à-dire l'impossibilité de prononcer à la fois deux éléments de <la> langue. C'est ce qui fait que dans toute forme, il y a un avant et un arrière. Ce principe est donné par la nature même des choses : je ne puis me représenter le mot que <par une seule ligne formée de parties successives>¹.

Ce premier niveau de linéarité entendu comme une impossible simultanéité détermine les rapports syntaxiques et syntagmatiques², qu'il évoque dans la leçon de 1908 :

Il n'y a pas deux moyens de faire un syntagme ;> on ne peut faire des syntagmes que par une suite linéaire. Ce qui est spatial doit être traduit bien entendu avec une idée de temps, mais l'image de l'espace, étant parfaitement claire, peut être substituée à la notion de temps³.

Une fois produits, les signes se disposent l'un après l'autre selon un ordre de succession temporel ou spatial fixé, posant comme repères l'*avant* et l'*après* du discours oral. Le texte écrit demeure comme la parole, « largement séquentiel⁴ », c'est-à-dire qu'il comporterait un ordre prédéfini et non-modifiable. Il ajoute cependant les repères du « *plus haut* et du *plus bas*⁵ ». La page offre ainsi une figuration visuelle de la structure logique du texte. Elle est saisie selon de manière tabulaire, c'est-à-dire qu'elle offre « la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en identifiant d'emblée les sections qui l'intéressent⁶ ». Selon ce modèle réticulaire, l'hypertexte est constitué de nœuds (les différents documents, paragraphes, pages, sons et images etc.) et de liens sémantiques ou logiques entre ces nœuds. Il se décompose, se fragmente en « blocs » ou « unités de lecture » autonomes et dotées d'une vie propre « parce qu'elles dépendent moins de ce qui vient avant ou après dans une succession linéaire »⁷. Par la souplesse de son agencement, il se prête à des « parcours de lectures et à une navigation multiséquentielle⁸ ».

On appréhendera cette déstabilisation de l'ordre linéaire au sein de la structure hypertextuelle selon une perspective topologique, proposée par Espen Aarseth dans « *Non Linearity and Literary Theory* ». Le chercheur norvégien place l'hypertexte dans la catégorie

¹ F. SAUSSURE (DE), *Premier cours de linguistique générale* (1907). D'après les cahiers d'Albert Riedlinger, Oxford ; New-York ; Seoul ; Tokyo, Pergamon, 1996, p. 70-71.

² Sur cette question, voir P.-Y. TESTENOIRE, « La linéarité saussurienne en rétrospection », *Texto !*, n° 2, 2014, XIX, En ligne : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/3503/texto_testenoire_la_linearite_saussurienne_en_retrospection_texto.pdf.

³ F. SAUSSURE (DE), *Deuxième cours de linguistique générale* (1908-1909). D'après les cahiers d'Albert Riedlinger et Charles Patois, Oxford ; New-York ; Seoul ; Tokyo, Pergamon, 1997, p. 53-54.

⁴ R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, op. cit., p. 5-6.

⁵ J. CLEMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », op. cit., p. 265.

⁶ C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, op. cit., p. 39.

⁷ P. DELANY et G. P. LANDOW, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art », op. cit., p. 10.

⁸ C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, op. cit., p. 48.

des textes non-linéaires, qu'il définit comme « un objet de communication verbale [...] dans lequel les mots ou séquences de mots peuvent différer d'une lecture à l'autre à cause de la forme, des conventions ou des mécanismes du texte¹ ». Il s'appuie sur ces critères de linéarité et de non-linéarité pour proposer ce qu'il appelle une « topologie textuelle », en référence aux mathématiques. Un texte non-linéaire constitue un ensemble d'unités qui se définissent non plus seulement selon leurs rapports linguistiques mais dans leurs relations entre elles et par rapport à un ensemble. Estelle Mouton-Rovira a pointé une entre les paradigmes scientifiques issus du groupe Bourbaki², dont on connaît l'influence sur Roubaud et l'approche topologique de l'hypertexte proposée par Espen Aarseth.

Selon cette perspective topologique, il convient de définir l'unité de base pertinente pour décrire cette forme de textualité. Les théoriciens américains tels que George P. Landow ou Paul Delany³ ont emprunté à Roland Barthes le terme de « lexie » (traduit *lexia*), forgé dans *S/Z*⁴ pour désigner une unité de lecture découpée arbitrairement par le lecteur dans un texte linéaire. Espen Aarseth préfère éviter ce terme qui met en relief la « sérialité » (« fragment contigu ») et le processus de destruction (« découpé ») inhérent à l'extraction de ces unités du texte⁵. Il propose donc de nommer « texton » l'élément de base de cette nouvelle textualité et « scripton » une séquence ininterrompue de textons « projetés par le texte⁶ ». Ce terme est souvent utilisé pour évoquer les fragments que l'hypertexte relie. Nous entendons ici la notion de fragment comme une « unité discursive qui a une autonomie par rapport à la linéarité de l'écriture et de la lecture mais dont l'autonomie n'est pas incompatible avec la totalité du texte⁷ ». Chez Roubaud, à l'opposé de la « découpe » décrite par Aarseth, nous avons choisi le terme de module pour indiquer leur inscription et leur circulation dans une totalité en réseau et en mouvement.

Espen Aarseth définit donc l'hypertexte comme un type de texte non-linéaire comportant des connexions directes entre différentes positions. Remarquant que les théoriciens de l'hypertexte emploient souvent des métaphores spatiales pour décrire les relations rendues possibles par les liens, il souligne que celui-ci se caractérise principalement par sa discontinuité,

¹ E. J. AARSETH, « Nonlinearity and Literary Theory », dans G.P. LANDOW, *Hyper/Text/Theory*, Baltimore ; London, The John Hopkins University Press, 1994, p. 51.

² E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 195.

³ P. DELANY et G. P. LANDOW, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art », *op. cit.*, p. 9.

⁴ R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 20.

⁵ E. J. AARSETH, « Nonlinearity and Literary Theory », *op. cit.*, p. 66.

⁶ *Ibid.* p. 65.

⁷ C. ANGE, « Discours hypertextualisé et fragment : regards sur la lecture », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 42, 2017, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/10628#quotation>.

les « sauts » qu'il impose au lecteur par les changements de position¹. La textualité électronique se déploie de manière discontinue, éclatée en raison du caractère interactif des liens. Dès lors, la non-linéarité doit être entendue « du point de vue du dispositif et non du point de vue du discours² ». Cette lecture, rendue saccadée par les interactions avec le dispositif, souvent désignée par des métaphores de navigation, fonde la discontinuité de l'hypertexte. Jean Clément rapproche cette notion de la littérature fragmentaire qui trouve ses lettres de noblesse avec Nietzsche, Wittgenstein ou Barthes. Il invite à la penser non pas sur le mode de la déconstruction, mais sur celui du montage, trouvant sa cohérence dans un « réseau souterrain » d'« échos à distance³ » soumis à la reprise et à la variation. Alors que les fragments étaient rassemblés dans l'espace physique clos du livre imprimé, la fragmentation se manifeste dans l'hypertexte sous forme des fenêtres affichées de manière éparse à l'écran. Le dispositif hypertextuel articule les fragments en ajoutant des fonctions comme des listes, des fenêtres de prévisualisation pour faire apparaître les ramifications. Il permet donc de « lier entre eux des blocs discrets [...] pour former des réseaux (*webs*) d'information, de suivre différentes voies à travers ces réseaux d'information et de joindre des annotations (des types particuliers de liens) à n'importe quel bloc d'information⁴ ». Il se caractérise donc par sa forte *connectivité*⁵. Espen Arseth envisageait quant à lui deux types d'interactivité pour le lecteur ; soit il s'agit d'une activité interne, soit d'une activité externe. Si elle est interne, il s'agit d'une lecture usuelle. Les textes ergodiques nécessitent une action du lecteur, qui doit le parcourir afin qu'il prenne sens. Son activité est alors externalisée⁶.

Le développement des médias électroniques invite en effet à une réflexion sur le statut du texte et sur le rôle du lecteur⁷ dans des dispositifs d'écriture souvent partagés. Ce rôle accru

¹ E. J. AARSETH, « Nonlinearity and Literary Theory », *op. cit.*, p. 69.

² J. CLEMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *op. cit.*, p. 265.

³ *Ibid.* p. 266.

⁴ A. VAN DAM, N. MEYROWITZ, et N. YANKOLOVICH, « Reading and Writing the Electronic Book », P. DELANY et G.P. LANDOW (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge ; London, The MIT Press, coll. « Technical communications », 1991, p. 61.

⁵ J.-L. LEBRAVE, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 5, 1994, p. 12.

⁶ « *The ergodic work of art is one that in material sense includes the rules for its own use, a work that has certain requirements built in that automatically distinguishes between successful and unsuccessful users* », E. J. AARSETH, *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 21. Le terme d'ergodique concerne « les textes qui nécessitent que le lecteur fasse une action — typiquement qu'il les parcourt selon un certain schéma — pour qu'ils prennent un sens ». Nous nous référons à la définition donnée en ligne à l'adresse suivante : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/ergodique>, consulté le 24/08/2022.

⁷ Dès 1967, Italo Calvino annonçait que « le moment décisif de la littérature [deviendrait] la lecture », ayant pour corollaire la disparition de la figure d'auteur : « En ce sens, même si elle est confiée à la machine, la littérature continuera à être un lieu privilégié de la conscience humaine, un exercice des potentialités contenues dans le système des signes de toute société et de tout temps. L'œuvre ne cessera pas de naître, d'être jugée, d'être détruite

qui lui est accordé est le corollaire de désacralisation de la figure de l'auteur. Son autorité quant aux prérogatives textuelles était liée à la contrainte exercée par la linéarité, supposant le « respect obligé d'un certain nombre d'étapes par lesquelles il faudra passer¹ ». Au contraire, le dispositif hypertextuel offre une multiplicité de modes et de parcours de lecture. Dans un essai intitulé *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*², Georges P. Landow a pointé l'importance du modèle du réseau chez des théoriciens comme Barthes, Foucault ou Derrida qui utilisent des termes comme *link* (lien), *web* (toile), *network* (réseau) et *interwove* (entretisser). La discontinuité derridienne serait une préfiguration de l'hypertexte. Il en va de même pour le rhizome de Deleuze et Guattari. Selon Estelle Mouton-Rovira, « il s'agit d'abord de légitimer un objet nouveau de la critique littéraire par ce recours à un prestigieux patronage théorique³ ». Dans un contexte théorique marqué par des discours sur la mort de l'auteur, Landow introduit la notion de « *wreader* », mot-valise composé de *reader* et de *writer*. Le théoricien différencie plusieurs modes de lecture dans le cadre de l'hypertexte : le « *read only* », « où le lecteur n'intervient pas dans l'écriture⁴ », et le « *read and write system* », où la lecture devient processus d'écriture⁵. L'activation des liens conditionne l'apparition et l'existence du « texte ». Celui-ci apparaît comme un acte de montage résultant des choix du lecteur⁶, qui peut finir de lire le nœud en cours avant d'activer le lien ou interrompre sa lecture en cliquant et ouvrant une nouvelle fenêtre. Jean-Pierre Balpe va plus loin en affirmant que la littérature informatique « ne conçoit pas les textes. Ce qu'au mieux il conçoit, ce sont des virtualités de texte⁷ ». Laura Borràs propose ainsi de penser l'hypertexte au prisme d'une « esthétique de l'interactivité⁸ » : « un hypertexte, plus qu'un texte [...] est plutôt un processus de lecture. Un processus créé par le lecteur grâce aux possibilités

ou sans cesse renouvelée au contact de l'œil qui la lit ; ce qui disparaîtra, ce sera la figure de l'auteur, ce personnage à qui l'on continue d'attribuer des fonctions qui ne sont pas de sa compétence », I. CALVINO, *La Machine littérature*, *op. cit.*, p. 15.

¹ C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit.*, p. 40.

² G. P. LANDOW, *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

³ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 195.

⁴ A. GUILLET, *Pour une littérature cyborg l'hybridation médiatique du texte littéraire*, *op. cit.*, p. 122.

⁵ G. P. LANDOW, « *What's a Critic to Do? : Critical Theory in the Age of Hypertext* », *Hyper/Text/Theory*, Baltimore ; London, The John Hopkins University Press, 1994, p. 14.

⁶ Voir notamment H. SALCEDA, P. BOOTZ, et I. LAITANO, « *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les virtualités de la machine textuelle », *op. cit.*

⁷ J.-P. BALPE, « Pour une littérature informatique : un manifeste », A. VUILLEMIN et M. LENOBLE (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 25.

⁸ L. BORRÀS CASTANYER, « «Leed, leed, malditos». Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual », dans M.J. VEGA, *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, p. 190.

combinatoires¹ ».

Le texte est ainsi le produit d'une combinatoire et résulte d'une « virtualisation² » des processus de lecture. La définition proposée par Pierre Lévy en 1999 met au centre cette notion de « potentialisation de la lecture » – qui n'est pas sans évoquer le rapport des oulipiens à l'hypertexte : il s'agirait d'une « matrice de textes potentiels, dont seuls quelques-uns vont se réaliser sous l'effet de l'interaction avec son utilisateur³ ». Il va même plus loin en postulant la réversibilité des positions de lecteur et de scripteur :

Celui qui participe à la structuration de l'hypertexte, au tracé en pointillé des possibles plis du sens est déjà un lecteur. Symétriquement, celui qui actualise un parcours ou manifeste tel ou tel aspect de la réserve documentaire contribue à la rédaction, achève momentanément une écriture interminable⁴.

Ainsi, agencer un hypertexte en articulant les nœuds entre eux par des liens sémantiques constitue en soi un processus de lecture et d'interprétation. Réciproquement, actualiser un parcours de lecture revient à déployer voire arrêter un état *potentiel* de l'hypertexte, conçu comme une totalité inachevable. Le « texte » pensé comme un tout constitué n'existe ainsi qu'à l'état d'objet mental, virtuel, ou comme la « somme de ses lectures potentielles⁵ ». Il peut ainsi être pensé comme un champ « disponible, mobile, reconfigurable à loisir, voire pour le connecter et le faire entrer en composition avec d'autres corpus⁶ ». Conçu comme une « matrice de textes potentiels », on voit comment l'imaginaire de l'hypertexte naissant a pu rejoindre les réflexions oulipiennes. L'idée d'un champ mobile à recomposer rejoint l'idéal roubaldien d'une œuvre en mouvance entrelaçant les parcours de lecture. La définition de l'hypertexte comme « structure de structures possibles⁷ » engage la réflexion oulipienne sur la potentialité. Cependant, on peut émettre l'hypothèse – en ce qui concerne la réactivation de cet imaginaire par Roubaud – que le texte virtuel conduirait à une dégradation du potentiel en « possible », évanescent, au sens où l'entend Pierre Lévy :

¹ L. BORRAS CASTANYER, « Teorías literarias y retos digitales », dans L. BORRAS CASTANYER, *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelone, UOC, 2005, p. 33.

² P. LEVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2001, p. 39 sq.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 43.

⁵ J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *op. cit.*, p. 22.

⁶ P. LEVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, *op. cit.*, p. 41.

⁷ J. D. BOLTER, *Writing Space computers, hypertext, and the remediation of print*, 2e édition., Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2001 ; Cité par P. MARTIN SANCHEZ, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », *op. cit.*, p. 338.

Le possible est déjà constitué mais il se tient dans les limbes. Le possible se réalisera sans que rien ne change dans sa détermination ni dans sa nature. C'est un réel fantomatique, latent. Le possible est exactement comme le réel, il ne lui manque que l'existence¹.

In fine, ce questionnement sur la confrontation de Roubaud et de l'Oulipo à l'hypertexte rejoint la question du support et de la surface d'inscription et engage la matérialité du texte autant que des pratiques de lecture et des gestes de lecteur.

6.1.2. Une nouvelle expérience de la pensée et de l'espace

Par son fonctionnement en réseau constitué de nœuds interreliés, l'hypertexte induisant de nouveaux repères de textualité et de spatialité. Comme le soulignent Laufer et Scavetta, « l'hypertexte conduit à une nouvelle économie de l'écriture langagière, graphique et sonore, fondée sur une nouvelle relation entre la pensée et l'espace, sur un autre système de communication² ». Dans le sillage des travaux de J. D. Bolter, de nombreux chercheurs ont insisté sur le nouvel espace d'écriture et de lecture³ multidimensionnel que constitue l'hypertexte. Pour Roger Chartier, il marquerait une triple rupture : « il propose une nouvelle technique d'inscription et de diffusion de l'écrit, incite à une nouvelle relation avec les textes et impose à ceux-ci une nouvelle forme d'organisation⁴ ». Rendre compte de ces évolutions requiert donc d'examiner conjointement les nouvelles pratiques d'écriture et de lecture, les technologies qui les rendent possibles et les constructions mentales et spatiales qui déterminent leur organisation.

Laufer et Scavetta invitent ainsi à penser l'hypertexte dans un *continuum* par rapport aux supports antérieurs. L'écriture a comporté dès ses origines une composante spatiale. Les premiers écrits du IV^e millénaire avant notre ère étaient des listes. Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, le rouleau ou *volumen* gréco-romain est progressivement remplacé par le *codex*, livre rassemblant des feuillets au sein d'une même reliure. Au Haut Moyen Âge, on perçoit progressivement l'écrit comme une « manifestation différente du langage » doté d'un « statut indépendant, égal à celui du langage parlé⁵ ». Malcom Parkes relie les changements de présentation du texte aux mutations du processus de lecture, permettant le passage de la lecture orale à la lecture silencieuse. Pour favoriser l'accès aux textes, les copistes – « pour qui

¹ P. LEVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2001, p. 14.

² R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, *op. cit.*, p. 5-6.

³ J.-L. LEBRAVE, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *op. cit.*, p. 10.

⁴ R. CHARTIER, « De l'écrit sur l'écran », *Colloque « Les écritures d'écran : histoire, pratiques et espaces sur le Web »*, 2005, En ligne : <https://imageson.hypotheses.org/658> consulté le 24 août 2022.

⁵ M. B. PARKES, « Lire, écrire, interpréter le texte », G. CAVALLLO et R. CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p. 119.

l'écriture était avant tout un moyen d'archiver des informations sur une page¹ » – développent de nouvelles techniques de présentation et de nouvelles conventions graphiques qui visent à extraire plus facilement l'information véhiculée par le support visuel. Il examine successivement l'abandon de la *scriptio continua* au profit de la séparation de mots et l'alternance des écritures anciennes et des nouvelles minuscules pour distinguer sur la page les textes faisant autorité. Il aborde enfin le développement de la ponctuation et de la structuration syntaxique pour conclure à l'apparition des prémisses d'une « grammaire de la lisibilité² ». Jacqueline Hamesse ajoute que la période scolastique³ est « l'occasion d'une prise de conscience nouvelle sur l'acte de lire ». L'intensification de la production et de la diffusion des ouvrages transforme le rapport au texte. De nouvelles méthodes de lecture fondées sur des critères de vitesse et d'accessibilité apparaissent : « il faut que le lecteur puisse trouver facilement ce qu'il cherche dans un livre, sans avoir à feuilleter les pages⁴ ». La division du texte en paragraphes, la délimitation des chapitres et de leurs titres, l'établissement de concordances, de tables et d'index répond à cet impératif de consultation rapide et de repérage visuel de l'information. La page devient une surface signifiante permettant une appropriation des contenus mais assure également « la symbiose entre efficacité mémorielle et présentation du livre⁵ ».

Le livre traditionnel a intégré des fonctions hypertextuelles internes telles que les tables et index, la pagination, les chapitres, la rubrication, les notes⁶. La page peut donc être lue de manière tabulaire et le livre feuilleté dans le désordre. Un lecteur peut « sauter » des descriptions, se rendre à la dernière page pour voir comment l'histoire se termine. Alain Lelu⁷ identifie ainsi trois moyens de circuler dans un texte autrement que par sa lecture séquentielle. Tout d'abord, les notes sont définies comme « des unités de texte à lecture facultative ». Leur position permet un repérage rapide et garantit une quasi-autonomie. Les *références de citations*

¹ *Ibid.*

² M. B. PARKES, *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, Londres ; Rio Grande, The Hambledon Press, 1991, p. 1-18.

³ Les conclusions d'Ivan Illich vont également en ce sens : « Cinquante ans après Hugues [de Saint-Victor], il n'en va plus de même. L'activité technique du déchiffrement ne crée plus un espace auditif, et donc un espace social. Le lecteur feuillette désormais les pages. Ses yeux reflètent la page bidimensionnelle. Il concevra bientôt son propre esprit par analogie avec le manuscrit. Lire deviendra une activité individualiste, un rapport entre un être et la page », I. ILLICH, *Du lisible au visible*, *op. cit.*, p. 101.

⁴ J. HAMESSE, « Le modèle scolastique de la lecture », R. CHARTIER et G. CAVALLO (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p. 132.

⁵ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 350.

⁶ P. DELANY et G. P. LANDOW, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art », *op. cit.*, p. 4.

⁷ A. LELU, « Modèles formels d'hypertexte et cartographie sémantique », A. LELU, J.-P. BALPE et I. SALEH (dir.), *Hypertextes et hypermédias : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995, p. 85-86.

1) peuvent « donner prise à la réfutation » 2) inscrivent la réflexion dans un « carrefour d'emprunts [...] à des auteurs envers qui on reconnaît une dette intellectuelle ». Enfin, les *index*, pour lesquels chaque entrée comporte des renvois aux pages où le mot figure.

Il s'agit de fonctions hypertextuelles *internes* au livre traditionnel. Elles peuvent avoir été décidées par l'auteur ou par des acteurs ultérieurs de l'édition du livre comme des fonctions hypertextuelles *externes*. Cependant, le support matériel du volume – ensemble fixe et achevé de feuillets – restreint les possibilités de circulation et de réagencement du matériau textuel.

L'évolution liée au développement des nouvelles technologies et de l'Internet implique un changement lié au support d'écriture et de lecture. Celui-ci constitue une composante déterminante de l'écrit depuis les origines où « forme, support et matérialité ont déterminé l'acte d'écriture lui-même¹ ». Roger Chartier considère que la « révolution du texte électronique » consacre une « révolution de la lecture » :

Lire sur un écran n'est pas lire dans un *codex*. Si elle ouvre des possibilités neuves et immenses, la représentation électronique des textes modifie totalement leur condition : à la matérialité du livre, elle substitue l'immatérialité de textes sans lieu propre ; aux relations de contiguïté établies dans l'objet imprimé, elle oppose la libre composition de fragments indéfiniment manipulables ; à la saisie immédiate de la totalité de l'œuvre, rendue visible par l'objet qui la contient, elle fait succéder la navigation au très long cours dans des archipels textuels sans rives ni bornes².

L'écran transforme la manière dont le texte existe et dont on le lit en supprimant la troisième dimension caractéristique du livre imprimé. Proposant une analyse matérielle de l'écrit, Emmanuël Souchier décrit les transformations du support permises par le passage à « l'écrit d'écran ». Il oppose la fluidité et le dynamisme de ce dernier à la stabilité et au statisme de l'imprimé. Le texte désormais « libéré » de sa matérialité physique se penserait en termes d'immédiateté, de flexibilité³. L'écrit d'écran consacrerait ainsi un divorce entre la trace matérielle et son support, l'existence du texte ne dépend plus de son inscription sur la page. Avec l'ordinateur, « d'une trace inscrite sur un support, nous sommes passés à une trace électronique fugitive qui ne présente plus de matérialité tangible⁴ ». La page-écran n'aurait qu'une « existence fugace », car elle peut être « actualisée ou modifiée en permanence » et devient « indéfiniment corrigéable⁵ » et partant, inachevable. En déléguant « les pouvoirs de la

¹ E. SOUCHIER, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *Communication & Langages*, n° 107, 1996, p. 116.

² R. CHARTIER, « Du Codex à l'Écran : les trajectoires de l'écrit », *Solaris*, n° 1, 1994, En ligne : <http://gabriel.gallezot.free.fr/Solaris/d01/1chartier.html>.

³ Voir C. VANDENDORPE et D. BACHAND (dir.), *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 8.

⁴ E. SOUCHIER, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *op. cit.*, p. 108.

⁵ *Ibid.* p. 115.

mémoire à la machine », la perte de la matérialité conduirait à une perte de la capacité d'ancrage mémoriel dédié à l'écrit traditionnel. L'écrit d'écran – à l'instar de la « performance » – abolirait toute trace en consacrant « le caractère éphémère de toute création¹ », à l'opposé de l'imprimé qui « conserve la mémoire des formes et des textes au-delà de l'histoire² ». Cette oblitération de toute trace matérielle de l'écrit, nécessaire à la fixation mémorielle, explique en partie les réticences exprimées par Roubaud au sujet de l'écrit d'écran et de l'hypertexte. Il va donc emprunter à ce dernier les modèles topologiques et en réseau, tout en le contestant au sein même du recours à l'espace matériel du livre imprimé, dont l'organisation reste largement séquentielle.

George P. Landow montre également que l'hypermédia redéfinit certaines des caractéristiques du texte tributaire du support-papier (*page-bound*), comme la hiérarchie rigide établie entre le texte principal et son annotation dans des travaux savants³. L'informatisation oblige donc à repenser la structure et le fonctionnement du dispositif. Bien que son immatérialité ait suscité des inquiétudes, le modèle hypertextuel permet de « réconcilier » à frais nouveaux l'écrit et l'espace : « le texte s'inscrit dans une nouvelle perspective spatiale et dynamique⁴ ». La virtualisation de l'écrit informatique compense les limitations de l'espace rectangulaire physique de la page pour projeter le texte dans un hyperespace, multiple. Seule dotée d'une existence sensible, la surface de la page-écran constitue la partie visible d'un espace en profondeur tissé par les fragments interreliés. Pour Jean Clément, « l'ordinateur offre une profondeur qui n'est pas seulement celle de notre espace familier à trois dimensions, mais celle, beaucoup plus vertigineuse, d'un espace multidimensionnel, de ce que l'on appelle désormais un "hyperspace"⁵ ». Ce terme est à entendre dans son sens mathématique comme un espace à n dimensions (n supérieur à 3), rendant l'appréhension immédiate impossible. Les écrans constituent « de véritables *interfaces* entre la page du livre et le cadre animé qui découpe un fragment du lisible⁶ ». Cette pensée d'un hyperespace guidera Roubaud lorsqu'il pense son œuvre comme cet « espace multidimensionnel » qui, à l'instar du champ mnémonique, comporterait jusqu'à huit dimensions. On voit ainsi combien l'hypertexte aura fourni une

¹ *Ibid.* p. 118. Voir note 30.

² *Ibid.* p. 117.

³ G. P. LANDOW, « The Rhetoric of Hypermedia : Some Rules for Authors », dans P. DELANY et G.P. LANDOW, *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge ; London, The MIT Press, coll. « Technical communications », 1991, p. 81.

⁴ E. SOUCHIER, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *op. cit.*, p. 113.

⁵ J. CLEMENT, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », *op. cit.*, p. 65.

⁶ D. DUCARD, « De mémoire d'hypertexte », *Communication & Langages*, n° 131, 2002, p. 86.

métaphore pour la conception spatiale de l'œuvre de mémoire¹.

L'hypertexte propose un espace de lecture malléable, disponible aux interventions et aux choix aléatoires du lecteur qui, « au fil de la consultation, en extrait des pages, des images et des sons, dont la suite constitue sa version personnelle, son point de vue sur l'hypertexte² ». Les paragraphes ou nœuds n'empruntent plus un ordre de succession fixé. Ils s'inscrivent davantage dans une structure dynamique qui tisse « un réseau complexe de liens potentiels³ ». Le lecteur participe ainsi à la production de l'objet en sélectionnant son parcours de circulation dans le réseau, créant un « “hyperobjet” original à l'intérieur de l'hypertexte en exploitant la propriété de granularité et en créant ses propres liens⁴ ». L'espace de lecture est construit par les interactions du lecteur avec le dispositif⁵.

C'est à partir de ces hypothèses qu'il nous faut examiner les pratiques hypertextuelles déployées par Roubaud dans la prose de mémoire comme en poésie. Il pense son œuvre comme un hyperspace mémoriel au sein duquel les fragments, isolés puis disposés visuellement et agencés, sont entrelacés au sein d'un réseau dynamique pour former des parcours de méditation.

6.2. L'OULIPO ET HYPERTEXTE : RECIT EN ARBORESCENCE, REVES CYBERNETIQUES, POESIE COMBINATOIRE

L'Oulipo s'est très tôt penché sur les potentialités offertes par les machines et les premiers ordinateurs appliquées à la création littéraire. Insistant sur le rôle de la machine dans les recherches sur la potentialité, Christophe Reig souligne que les stratégies d'écriture oulipiennes scellent « la rencontre entre lettres et machine⁶ ». Fondé en 1960, alors même que Ted Nelson commence à réfléchir au concept d'hypertexte (qu'il formalise en 1965), le groupe a expérimenté des procédés et des modèles s'apparentant à l'hypertexte et posé des jalons en matière d'écriture assistée par l'ordinateur. Dès l'apparition des premiers ordinateurs à la fin des années 1950, Raymond Queneau s'est intéressé aux potentialités des machines sur la création et aurait contacté la Société d'Électronique et d'Automatismes (SEA) pour penser un programme informatique appuyé sur les *Cent mille milliards de poèmes*.

Italo Calvino, qui sera coopté à l'Oulipo en 1973 mais était déjà lecteur de Queneau à

¹ Voir *infra*, chapitre 7.

² R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, *op. cit.*, p. 4.

³ J. CLEMENT, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », *op. cit.*, p. 65.

⁴ J.-L. LEBRAVE, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *op. cit.*, p. 13.

⁵ Voir « *The Reader's narrative in hypertext* », G. P. LANDOW (dir.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore ; London, The John Hopkins University Press, 1994, p. 117.

⁶ C. REIG, « L'imagination informatique de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 427.

cette période, partage ces questionnements dans la conférence intitulée « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire » (1967) :

Ces procédés établis, posséderons-nous, en confiant à un computer la mission d'en accomplir les opérations, la machine capable de remplacer l'écrivain et le poète ? De même que nous possédons déjà des machines qui lisent, qui exécutent l'analyse linguistique de textes littéraires, qui traduisent, qui résument, posséderons-nous des machines capables de concevoir et de composer des romans¹ ?

L'usage de la machine aura joué un rôle dans l'imaginaire de la création. Selon Estelle Mouton-Rovira, cette exploration précoce « n'engageait alors pas les mêmes questionnements et permettait un rapport plus apaisé à ce type d'expérimentations² ». L'Oulipo constituerait donc un cas particulier, permettant « de prendre en compte une approche de la création littéraire informatisée qui se pense hors de la catégorie de "l'interaction" mais intègre une réflexion sur la contrainte, d'écriture comme de lecture³ ». Cependant, il conviendra de mesurer le rapport ambivalent des oulipiens à la machine, qui suscite un « mixte d'attraction et de répulsion⁴ », se manifestant dans des créations satiriques.

6.2.1. Machines et création littéraire à l'Oulipo

L'apparition de l'informatique dans le champ de la création littéraire a été relevée par Queneau et l'Oulipo naissant. Camille Bloomfield rappelle que « l'ambition "technologique" est très vite affichée au sein du groupe⁵ ». La deuxième réunion évoque pour la première fois les « machines électroniques⁶ », qui seront conçues comme des « prolongements de l'activité humaine⁷ ». Dès la réunion du 5 juin 1961, François Le Lionnais lit un poème composé par le langage de programmation ALGOL (pour « *algorithmic oriented language* ») pour lequel la machine fournit un lexique restreint donc contraint. Le programme présentera des résultats plutôt décevants et sera abandonné vers 1964, puis repris par Noël Arnaud⁸. Dans son premier manifeste, François Le Lionnais définira le synthoulipisme comme la volonté « d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs [...], et au besoin en recourant aux bons offices

¹ I. CALVINO, *La Machine littérature*, op. cit., p. 13.

² E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, op. cit., p. 209.

³ *Ibid.*

⁴ C. REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-l'OULIPO*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions Interuniversitaires, 1999, p. 69.

⁵ C. BLOOMFIELD, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, Thèse de doctorat sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris VIII, Vincennes ; Saint Denis, 2011, p. 373.

⁶ J. BENS, *Genèse de l'Oulipo (1960-1963)*, Bordeaux, Le Castor astral, 2005, p. 32.

⁷ C. BLOOMFIELD, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 374.

⁸ F. LE LIONNAIS, « Ivresse algolique », *OULIPO, La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988 [1973], p. 213-218.

des machines à traiter l'information¹ ». En 1973, il évoquait l'holopoésie, dont les principes « pourraient servir à représenter des poèmes en images aériennes dans l'espace. Lorsque le lecteur bougerait la tête il pourrait voir des mots ou des phrases qui lui étaient cachés auparavant² ». Cette dernière convoque un espace en plusieurs dimensions, qui évoque celui de l'hypertexte.

Dans sa communication intitulée « Littérature et machine » à Cerisy, Jacques Duchateau fait l'éloge de la machine pour penser le modèle et produire les textes de demain :

À l'OuLiPo, nous avons choisi de travailler avec les machines, c'est-à-dire que nous sommes amenés à nous poser des questions sur ces notions de structure par exemple, ce qui n'est pas nouveau³.

Camille Bloomfield remarque « la simultanéité de deux configurations épistémologiques : une même pensée nourrit alors l'informatique et la littérature, autour des notions de structure et de machine, et la parution d'une œuvre comme les *Cent mille milliards de poèmes*, si elle n'est pas réalisable avec les machines au moment de sa parution, est conçue par une pensée déjà "informatique"⁴ ». Les premières tentatives de création numérique font de l'ordinateur « l'auxiliaire de l'écriture⁵ », ce que Fournel nomme « création assistée⁶ » : la lecture informatique permettrait de surmonter l'obstacle que constituent les languettes pour la lecture. L'Oulipo appuie sa recherche de « formes nouvelles » et de « structures nouvelles » sur la méthode axiomatique et sur la notion de contrainte. Roubaud propose ainsi de voir dans la méthode oulipienne une imitation de la méthode axiomatique de Bourbaki :

On pourrait dire que la méthode oulipienne mime la méthode axiomatique, qu'elle en est la transposition, un transport dans le champ de la littérature [...] L'écriture sous contrainte oulipienne est l'équivalent littéraire de l'écriture mathématique formalisable selon la méthode axiomatique⁷.

Le groupe accorde donc un rôle de premier plan aux ressources mathématiques et techniques appliquées à la création littéraire. Christelle Reggiani a souligné le caractère ambivalent de l'intégration des mathématiques à la composition : elles informeraient l'ordre de la fiction plutôt que de constituer une « mathématisation de la littérature⁸ ».

¹ *Ibid.* p. 17.

² *Ibid.* p. 286.

³ J. BENS, *OuLiPo (1960-1963)*, Paris, C. Bourgois, 1980, p. 242.

⁴ C. BLOOMFIELD, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, *op. cit.*, p. 376.

⁵ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 209.

⁶ OULIPO, « Oulipo et informatique », *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1995, p. 300.

⁷ J. ROUBAUD, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », *op. cit.*, p. 59.

⁸ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, *op. cit.*, p. 33.

Ces recherches s'effectuent d'abord sur papier, compte tenu du coût des premiers ordinateurs, que Queneau déplore dans *Bâtons, chiffres et lettres*¹. Pour reprendre la typologie de la littérature combinatoire proposée par Bernard Magné², on peut distinguer d'une part « les manipulations factorielles, exponentielles³ » comme les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, d'autre part une adaptation des graphes⁴ et de la topologie sous l'influence de Claude Berge. François Le Lionnais proposera d'ailleurs « Une nouvelle policière en arbre⁵ », qui laisse au lecteur la possibilité de décider de l'orientation du récit.

Les textes combinatoires proposent une forme d'interactivité indépendante de la notion d'hypertexte. L'expression de « littérature combinatoire » est utilisée pour la première fois par François Le Lionnais dans sa postface aux *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau (1961), qui explore les possibilités offertes par la disposition de dix sonnets découpés en quatorze languettes. Sa présentation évoque l'imaginaire d'une « machine » à produire des poèmes, potentiellement à l'infini :

Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre)⁶.

L'objet-livre propose au lecteur de manipuler les languettes et de les sélectionner par un rabat. Il en va d'un tout autre rapport à la pragmatique de la lecture lorsqu'il s'agit de versions informatiques. En 1975, Paul Braffort réalisera une programmation du texte, première œuvre française utilisant la génération sur ordinateur pour l'exposition *Europalia* à Bruxelles. Tibor Papp en programmera également une version vouée à une lecture sur écran (1989). Cette dernière contrevient à la maquette du livre papier pensée par Massin, laquelle « prend en charge matériellement le processus combinatoire des poèmes⁷ ». Elle n'engage plus le même rapport

¹ « Nous regrettons de ne pouvoir disposer de machines : *lamento* continuuel de nos réunions », Voir « Littérature potentielle », R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 322.

² « Esquisse d'une typologie de la littérature combinatoire », texte mis en ligne sur le site personnel de Bernard Magné, 2002, <http://perso.club-internet.fr/magneb/professionnel/typologie-combi/typcombi.html>. Cité par D. CONSTANTIN et M. RIBIERE, « Tentative d'inventaire pas trop approximatif des travaux de Bernard Magné », E. BEAUMATIN et M. RIBIERE (dir.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, Nantes, Joseph K, 2005, p. 42. Le lien n'est plus disponible.

³ C. REIG, « L'imagination informatique de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 427.

⁴ Le graphe est un « ensemble de sommets (ou points) et d'arcs (ou lignes orientées) ou d'arêtes (ou lignes orientées) liant certains couples de points ». Définition Tlfi, citée par E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 211.

Il offre une structure arborescente qui représente visuellement les nœuds proposant une bifurcation

⁵ OULIPO, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 275.

⁶ *Ibid.* p. 243.

⁷ E. SOUCHIER, « Influences, héritages ou hybridations des savoirs. Littérature & sciences de l'information et de la communication. De Queneau à l'énonciation éditoriale en passant par l'Oulipo », *op. cit.*, p. 217.

du lecteur au dispositif. Elle permet cependant une consultation plus rapide des différentes permutations. On voit aussi que la question du *medium* et du support matériel participe de la conception et de la réception de l'œuvre elle-même.

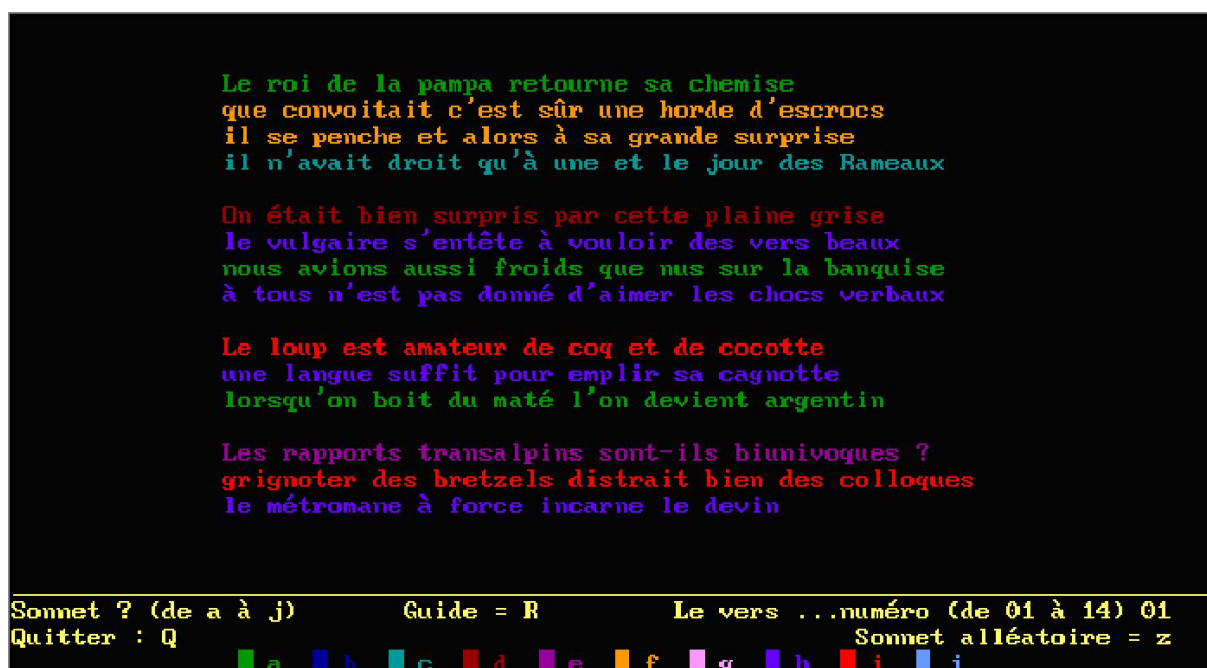


Figure 61 : Version des *Cent mille milliards de poèmes* programmée par Tibor Papp en 1989¹.

Certains artistes *new media* y voient aujourd'hui « une machine à calculer », « parmi les premiers travaux littéraires qui impliquent des modèles d'interfaces informatiques dans le champ de la littérature, transformant le livre en ce qui peut avantageusement être considéré comme des interfaces *hardware* et *software*, pour des bases de données et pour traduire un code en un livre propice à l'utilisateur »)² ». Cependant, les programmations informatiques issues des *Cent mille milliards de poèmes* posent le problème de la médiation de la machine : « l'ordinateur, dans un premier temps, “ dialogue ” avec le lecteur en lui proposant divers choix, puis dans un second temps, édite “ au propre ” et sans les questions, le texte choisi ». La machine arase la potentialité du dispositif en faisant disparaître les questions de départ au profit d'un « texte second³ » qui « modifie radicalement la forme et l'effet des textes concernés⁴ ».

¹ En ligne : http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php#3. Consulté le 23 août 2022.

² « *computing device* », « *among the first works of literature to implicate computer interface models into the field of literature, transforming the book itself into what might be usefully regarded as a hardware and software interface to a database and to instantiate a code into a user-friendly book* », Tan LIN, « Beyond nouliipo (CMPP as Precursor of New Media Poetry) », *The nouliopian Analects*, Les Figues Press, Los Angeles, 2007, p. 22. Nous citons la traduction proposée par C. BLOOMFIELD, *Raconter l'Oulipo*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2017, p. 373.

³ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, op. cit., p. 211.

⁴ *Ibid.* p. 212.

Certaines poétiques oulipiennes vont *in fine* à l'encontre du principe même de l'hypertexte. Pablo Martin Sanchez prend ainsi l'exemple de *L'Augmentation* de Georges Perec, pièce composée en 1969 à partir du texte en prose intitulé *L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation* (1968). Elle a pour origine un organigramme informatique. Or Perec affirme en avoir « fait une *traduction linéaire* » en suivant « *un à un* tous les chemins en recommençant dès le début chaque fois qu'une flèche me ramenait au début¹ ». Par conséquent, « *l'esthétique de l'épuisement* » a un effet paradoxal sur la lecture, puisqu'il oblige « à parcourir tous les chemins possibles ». Là où Queneau privilégierait la virtualité, Perec remettrait en cause « l'esprit même de l'hypertexte² » *via* un texte algorithmique « produit et lu comme une parodie du processus informatique³ ».

6.2.2. *L'ALAMO et la création assistée par ordinateur*

Bien qu'elles proposent une forme d'interaction indépendantes de la notion d'hypertexte, ces expériences combinatoires s'inscrivent dans l'esprit d'une époque assistant aux premiers développements de l'informatique et des langages de programmation. Pablo Martin Sanchez a démontré « l'importance de l'Oulipo pour la naissance, le développement et la consolidation de l'hypertexte, compris comme une forme d'écriture multiséquentielle où différents fragments textuels reliés entre eux offrent un choix d'itinéraires de lecture⁴ ». Dans les années 1970, les travaux informatiques entrent dans les pratiques oulipiennes⁵. Les applications informatiques des procédures combinatoires seront présentées dans les premiers événements publics de l'Oulipo à Bruxelles (*Europalia*) en 1975 et à l'occasion des stages organisés à Villeneuve-lès-Avignon. Paul Braffort⁶ permet à l'Oulipo de « mettre en place ses “machines” à produire du texte littéraire » et élabore « les programmes et les ordinateurs dont

¹ D. BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots biographie*, traduit par Françoise CARTANO, Paris, Seuil, 1994, p. 431.

² P. MARTIN SANCHEZ, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », *op. cit.*, p. 341.

³ N. BERKMAN, « La littérature algorithmique : frontière entre auteur et lecteur », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n° 11, 2015, En ligne : <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/nberkman.pdf>.

⁴ P. MARTIN SANCHEZ, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Universidad de Granada ; Lille III, Granada, 2012.

⁵ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 298.

⁶ La notice de Paul Braffort sur le site de l'Oulipo stipule : « Élu membre de l'OuLiPo le 13 mars 1961, sa première contribution, présentée le 5 juin suivant, avait trait aux possibilités offertes par les machines à calculer électroniques (qu'on n'appelait pas encore « ordinateurs »). À plusieurs reprises, il mit ses compétences informatiques au service des oulipiens, notamment Marcel Benabou, Italo Calvino et Jacques Roubaud avec qui il eut l'idée de fonder une association sœur : ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs) qui a participé à de nombreuses manifestations, présentations et ateliers au Centre Pompidou, à la Cité des Sciences de la Villette, au Faust (Forum des Arts de l'Univers des Sciences et Techniques) de Toulouse où le “Faust d'or” pour le langage lui a été décerné », OULIPO, « Paul Braffort », *Oulipo*, En ligne : <https://www.ouliipo.net/fr/oulipiens/pb> consulté le 25 août 2022.

le groupe a besoin pour faire participer le public¹ ». Il participera également en 1977 à une journée au Centre Pompidou portant le titre « Ordinateurs, écrivains, algorithmes² ».

Pour éviter une confusion entre les activités oulipiennes et certaines expériences informatiques qui ne leur seraient pas directement liées, Paul Braffort et Jacques Roubaud créeront en juillet 1981 l'ALAMO³. Le groupe réunit des oulipiens, écrivains et chercheurs⁴ s'intéressant à la linguistique et à l'intelligence artificielle. Les expérimentations informatiques seront dès lors abandonnées par l'Oulipo au profit de l'ALAMO, auquel sera consacré un numéro d'*Action Poétique* dirigé par Jean-Pierre Balpe⁵ :

Ce numéro de notre revue ne veut donc pas présenter un bilan, le résultat abouti des réalisations d'un groupe, mais plutôt marquer le début de tentatives nouvelles d'écriture, jeter les bases de ce qui pourra, à côté de modes d'écriture plus « conventionnels » être une des voies où s'engagera certainement la littérature⁶.

Les premières réalisations du groupe s'inscrivaient dans les recherches combinatoires, considérées comme le « niveau de base » de la création littéraire assistée par ordinateur. Si celles-ci faisaient l'objet de formalisation « à la main », elles ont pu apparaître comme des objets privilégiés pour un travail de programmation informatique. Des programmes informatiques offriront par la suite des versions sur ordinateur, approfondissant le travail de lecture combinatoire. Après avoir mis au point le concept de « langage auteur », le groupe a proposé un certain nombre de programmes de création de textes appelés littéraciels comme CAVF (un « Conte à votre façon » qui exploite les schémas de contes semblables à celui de Queneau), MAOTH (Manipulation Assistée par Ordinateurs de Textes Hybrides) (modèle composé à partir d'un moule et de zones lacunaires où sont insérés des éléments de lexique en fonction d'une contrainte), le LAPAL (Langage Algorithmique pour la production assistée de littérature)⁷. Pablo Martin Sanchez identifie plus précisément « trois niveaux d'application de l'informatique » dans les travaux de l'Alamo : le premier porte sur « la littérature combinatoire de type exponentiel ou factoriel » et repose sur l'adaptation et la remédiatisation

¹ C. BLOOMFIELD, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, op. cit., p. 314.

² Cité par E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, op. cit., p. 210.

³ P. BRAFFORT, « Alamo : une expérience de douze ans », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 171-199.

⁴ Simone Balazard, Jean-Pierre Balpe, Marcel Bénabou, Mario Borillo, Michel Bottin, Paul Braffort, Paul Fournel, Pierre Luson et Jacques Roubaud ; puis Anne Dicky, Michèle Ignazi, Josiane Joncquel, Jacques Jouet, Nicole Modiano, Héloïse Neefs, Paulette Percec, Bernard Cerquiglini, Jean-Philippe Roussilhe.

⁵ P. BRAFFORT, « La littérature assistée par ordinateur », *Action poétique*, n° 95, 1984, p. 12-20.

⁶ J.-P. BALPE, « Prélude », *Action Poétique*, n° 95, 1984, p. 3.

⁷ P. BRAFFORT, G. CHATY, et J. JONCQUEL-PATRIS, « Alamo / Historique », *ALAMO*, En ligne : <http://www.alamo.free.fr/pmwiki.php?n=Alamo.Historique#toc2> consulté le 2 août 2022.

de textes classiques » au support numérique ou la création de nouveaux textes ; le deuxième, appelé « substitutionnel » ou « applicationnel » met en jeu des systèmes de substitution comme les « Alexandrins au greffoir » ou les « Aphorismes à votre façon » ou les « Rimbaudelaire ». Enfin, le troisième niveau vise à créer des logiciels s'adaptant à la structure du texte pour la modifier : ce sera le cas du CAVF (sur le modèle du *Conte à votre façon*) et du LAPAL « qui prétend offrir au lecteur-utilisateur une plus grande flexibilité structurale, l'encourageant à construire lui-même ses propres textes combinatoires, et faisant réalité la vieille aspiration hypertextuelle à transformer le lecteur en co-auteur du texte¹ ». Aux dires de Paul Braffort,

LAPAL est un littéraciel complet ; en ce sens qu'on peut y mettre en œuvre les contraintes linguistiques, thématiques et stylistiques les plus raffinées, donnant ainsi aux écrivains la possibilité d'explicitier leurs intentions dans un langage pratiquement « naturel », c'est-à-dire ne nécessitant aucune connaissance informatique préalable².

Ce projet se voulait donc comme un outil de création de texte indépendant du dispositif technologique employé. C'est ce qui explique en partie pourquoi l'ALAMO ne proposera pas d'avancées notable dans la « mise en relation entre informatique et littérature ». Il reste tributaire de la « conception d'une littérature "assistée" et ne s'intéresse qu'à la gestion syntaxique de la langue³ ». Paradoxalement, les travaux du groupe ralentiront alors même que « le matériel informatique devient accessible à tous⁴ » : c'est en effet en 1987 que le Macintosh II sort, permettant aux particuliers d'avoir un ordinateur à domicile.

Les oulipiens, à commencer par Roubaud⁵, vont progressivement se désintéresser de l'ALAMO qui continuera cependant d'exister. Dans l'entretien avec Camille Bloomfield du 29 avril 2009, Paul Braffort rappelle que si Claude Berge et Jacques Roubaud étaient mathématiciens, ils n'avaient aucune qualification en informatique. Les premières interventions de Braffort à l'Oulipo en 1961 portaient davantage sur la « linguistique computationnelle⁶ » que sur l'informatique à proprement parler. Aux yeux de ce dernier, Roubaud ne se serait « jamais occupé de l'Alamo [...] ça ne l'intéressait pas vraiment⁷ », raison pour laquelle il aurait été écarté de la direction de ce groupe en 1998. De plus, lorsque Pablo Martin Sanchez interroge Paul Braffort sur l'hypertexte, dans un entretien personnel réalisé le 4 juin 2009, celui-ci répond

¹ P. MARTIN SANCHEZ, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », *op. cit.*, p. 347-348.

² OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 131.

³ P. BOOTZ, « Un historique de la génération numérique de textes », *Formules*, n° 18, 2014, p. 32.

⁴ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 214.

⁵ Paul Braffort insiste pourtant à deux reprises dans son entretien avec Camille Bloomfield sur le fait que Roubaud serait celui qui a poussé le plus loin dans « la synthèse science / littérature », C. BLOOMFIELD, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, *op. cit.*, p. 109 (Annexes).

⁶ *Ibid.* p. 111 (Annexes).

⁷ *Ibid.* p. 112 (Annexes).

« Franchement, ça sert à rien¹ », montrant le caractère décidément polémique de ce concept. À ces doutes, s'ajoute une dimension résolument satirique affichée au sein de récits arborescents.

6.2.3. Une satire de l'hypertexte naissant

Les recherches d'Hélène Campaignolle-Catel, Camille Bloomfield² et d'Estelle Mouton-Rovira ont également mis en avant le caractère satirique d'*Un conte à votre façon*. Cet exemple permettrait « d'historiciser la critique portée par la littérature elle-même sur l'impératif d'activité attaché au rôle du lecteur³ ». Si le choix proposé au lecteur à chaque étape du récit peut évoquer la structure des hypertextes naissants, le dispositif parodie l'interactivité : le graphe constituerait une « variation satirique sur les structures arborescentes des premiers programmes informatique⁴ ». Rappelant les « récits-dont-vous-êtes-le-héros », *Un conte à votre façon*⁵ (1967) de Raymond Queneau prend la forme de 21 fragments numérotés, qui représentent des moments narratifs séparés sous forme de « cellules isolées⁶ ». À la fin de chacun, le lecteur choisit entre deux options possibles pour poursuivre sa lecture du conte. Il s'agit d'un des « premiers récits à déroulement multiple », déployant les prémisses d'une littérature interactive, que Queneau aurait imaginé parmi d'autres « synthoulipismes périmathématiques⁷ ». Marc Lapprand y a également vu un hypertexte⁸. Pour le mathématicien et oulipien Claude Berge, cette structure en arbre

s'inspire de la présentation des instructions destinées aux ordinateurs, le lecteur ayant à chaque moment à sa disposition deux continuations [...]. Présentée sous forme de graphe bifurquant, on y voit apparaître une imbrication de circuits convergents, etc., dont on pourrait analyser les propriétés en termes de la Théorie de Graphes⁹.

La rencontre féconde entre mathématique et littérature se manifeste dans la

¹ P. MARTIN SANCHEZ, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana* (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud), *op. cit.*, p. 54.

² H. CAMPAIGNOLLE-CATEL, « *Un Conte à votre façon* de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2006, vol. 106, p. 133-156 ; C. BLOOMFIELD et H. CAMPAIGNOLLE-CATEL, « Machines littéraires, machines numériques : l'Oulipo et l'informatique », C. REGGIANI et A. SCHAFFNER (dir.), *Oulipo, mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 319-336.

³ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 215.

⁴ *Ibid.* p. 216.

⁵ Publié dans *Les Lettres nouvelles* en juillet-septembre 1967, repris en 1973 dans *La Littérature potentielle* (Idées Gallimard, section « Synthoulipismes périmathématiques ») et republié à titre posthume dans R. QUENEAU, *Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 255-259.

⁶ H. CAMPAIGNOLLE-CATEL, « *Un Conte à votre façon* de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *op. cit.*, p. 135.

⁷ A. VUILLEMIN, *Informatique et littérature, 1950-1990*, Genève ; Paris, Slatkine ; Champion, coll. « Travaux de linguistique quantitative », 1990, p. 229.

⁸ M. LAPPRAND, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre études de langue et littérature française 142 », 1998, p. 59-68.

⁹ OULIPO, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 51-52.

représentation en « graphe sagittal¹ » qui permet de « faire réellement *bifurquer* ou *diverger* le récit² ». Hélène Campaignolle-Catel montre que le *Conte* s'inscrit dans les travaux collectifs de l'Oulipo qui évoluent de l'« intersectivité³ » vers l'arborescence. Cependant, à la différence de l'hypertexte, la fin restreint les possibilités du lecteur autour d'une issue unique : « 20. Il n'y a pas de suite le conte est terminé. / 21. Dans ce cas, le conte est également terminé ».

« Un conte à votre façon » est introduit en ces termes lorsqu'il est publié en 1973 dans *La Littérature potentielle* :

Ce texte, soumis à la 83^e réunion de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, s'inspire de la présentation des instructions destinées aux ordinateurs ou bien encore de l'enseignement programmé⁴.

Cette présentation manifeste la méfiance naissante envers l'interactivité, qui ne dissimulerait qu'une « fiction de liberté » et une « aliénation⁵ » du lecteur. Le recours au graphe sous-tend un véritable paradoxe mis en relief par Estelle Mouton-Rovira : grâce à sa structure arborescente constituant une contrainte, il feint « d'offrir au lecteur un régime de participation original, au même titre que l'hypertexte⁶ ». Utilisé également par Paul Fournel dans *Chamboula* et par Roubaud dans *La Princesse Hoppy*, il n'est pas forcément dévoilé au lecteur. Lorsqu'il est dissimulé, il « redevient alors simple contrainte d'écriture et moteur narratif invisible, sans proposer d'interaction au lecteur » quoiqu'elle eût témoigné initialement d'un désir de faire participer le lecteur⁷. Il constitue une « contrainte d'écriture qui oriente et structure la trame narrative d'un récit⁸ » mais ne permet pas de réelle interactivité, laquelle fait l'objet de soupçons. Il offre davantage un parcours guidé où les alternatives possibles sont limitées et contrôlées.

Dans le domaine de la littérature algorithmique, Dominique Bourgnat a programmé un « Conte à votre façon » pour mettre le lecteur en situation de déterminer la suite du récit. Paul Fournel décrit l'interaction avec la machine en ces termes :

¹ E. SOUCHIER, « Influences, héritages ou hybridations des savoirs. Littérature & sciences de l'information et de la communication. De Queneau à l'énonciation éditoriale en passant par l'Oulipo », *op. cit.*, p. 217.

² H. CAMPAIGNOLLE-CATEL, « *Un Conte à votre façon* de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *op. cit.*, p. 25.

³ Voir « Littérature potentielle », R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 334.

⁴ OULIPO, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 273.

⁵ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 217.

⁶ *Ibid.* p. 218.

⁷ Le projet de « l'Arbre à théâtre », composé dans les années 1960, était destiné à l'improvisation théâtrale, où chaque étape d'un texte déterminé par un graphe était soumise au vote du public. Cité par *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Les éléments de narration étant très courts, le jeu l'emporte à la lecture sur le texte lui-même et c'est dommage car tous les textes possibles présentent un réel charme. L'ordinateur, dans un premier temps, « dialogue » avec le lecteur en lui proposant les divers choix, puis dans un second temps, édite « au propre » et sans les questions, le texte choisi. Le plaisir du jeu et de la lecture se trouvent donc combinés¹.

Par les mentions entre guillemets à valeur autonymique, on sent poindre une certaine ironie teintée de scepticisme quant à la valeur prêtée à l'interaction entre la machine et le lecteur, qui privilégierait le jeu à la recherche sur la potentialité.

Enfin, dans les expériences oulipiennes, l'ordinateur ne sera pas utilisé pour créer de nouvelles contraintes mais pour proposer des programmations à partir de textes combinatoires ou arborescents préexistants. En ce qui concerne *Cent mille milliards de poèmes* ou « Un conte à votre façon », il s'agit davantage de projets de remédiatisation² à partir d'un texte arborescent, nécessitant une manipulation ou des interventions du lecteur, que de véritables projets de générations de textes par ordinateur. Comme le note Philippe Bootz :

La relation entre l'Oulipo et l'informatique ne consiste pas à utiliser l'ordinateur pour créer de nouvelles contraintes, mais à créer des versions numériques d'œuvres à contrainte existantes par ailleurs : il s'agit d'un travail de remédiatisation, non de création originale³.

L'ordinateur ne serait qu'un outil parmi d'autres pour éprouver la notion de potentialité, pouvant s'accommoder du support livresque. Les projets hypertextuels de Roubaud et le recours envisagé au support du « Netscrit » n'ont pas abouti et se sont accommodés de l'espace du livre imprimé. Ce qui a retenu davantage son attention est le modèle arborescent, emprunté à la littérature médiévale et réactivé par des modèles mathématiques. Les graphes, inspirés de ceux conçus par les « maîtres » Raymond Queneau et François Le Lionnais permettent d'entrelacer les trajets de lecture. En outre, les limites éprouvées quant à l'usage de l'informatique pour la création auront façonné « un imaginaire technologique teinté de mélancolie, ayant trait

¹ OULIPO, « Oulipo et informatique », *op. cit.*, p. 299.

² Les projets de remédiatisation se sont multipliés ces dernières années. On peut notamment citer le travail de « re-hypertextualisation » des *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, mené par María Inés Laitano, Hermès Salceda et Philippe Bootz. Celui propose, sous forme d'un site Internet, trois types de lecture : linéaire (montrant les textes dominants de chaque chant), topographique (permettant d'apprécier les emboîtements en les faisant apparaître progressivement à l'écran), iconique (en partant du niveau le plus profond). Voir P. BOOTZ, I. LAITANO, et H. SALCEDA, « Présentation », *Nouvelles Impressions d'Afrique*, En ligne : <https://www.rousselnia.fr/presentation.html> consulté le 25 août 2022. I. LAITANO, P. BOOTZ, et H. SALCEDA, « Re-hypertextualisation d'œuvres littéraires : *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel », *Pratiques et usages numériques H2PTM'13*, Lavoisier, 2013, p. 135-147. Le projet des « Lieux » de Perec, édité par Jean-Luc Joly cette année au Seuil, est également escorté d'un site Internet présentant une version numérique augmentée, permettant au lecteur de créer son propre parcours. G. PEREC, *Lieux*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2022 ; « Lieux - Georges Perec | Texte intégral », *Lieux - Georges Perec*, 2022, En ligne : <https://lieux-georges-perec.seuil.com/> consulté le 25 août 2022.

³ P. BOOTZ, « Un historique de la génération numérique de textes », *op. cit.*, p. 31.

directement à la question de la mémoire¹ » perceptibles tant dans les branches du '*grand incendie de Londres*' écrites à l'ordinateur que dans *Eros mélancolique* co-écrit avec Anne F. Garréta.

6.3. MODELE ET LIMITES DE L'HYPERTEXTE ROUBALDIEN : UN HYPERTEXTE DE PAPIER ?

Bien qu'il soit anachronique d'envisager une œuvre à la lumière de l'hypertexte électronique avant les années 1970, celle de Roubaud peut être pensée à partir du modèle hypertextuel : l'écriture discontinue, la virtualité, la multidimensionnalité sont des composantes essentielles de sa pratique d'écriture². L'œuvre peut ainsi être pensée comme une structure en réseau, établissant des liens et des interactions avec des écrits antérieurs sous forme d'emprunts ou d'auto-emprunts. Elle convoque un espace virtuel dans lequel l'auteur se pensant en scribe-ermite – et le lecteur-utilisateur – peuvent circuler selon des parcours organisés ou une lecture réticulaire. Se rapprochant à certains égards d'un projet encyclopédique, elle se caractérise comme nous l'avons vu par la compilation et le remploi de citations. Christelle Reggiani souligne le caractère hypertextuel de la relation intertextuelle³. Le module ou fragment, comme « forme donnée à voir et à manipuler⁴ » est découpé, prélevé et mis en circulation selon une logique combinatoire.

Le livre qui lui a valu sa cooptation à l'Oulipo montre déjà des affinités avec le modèle hypertextuel. *ε* (1967) propose dans son « mode d'emploi » quatre parcours de lecture (dont aucun ne propose de lecture linéaire⁵). Il pose de manière novatrice une conception du livre de poésie allant à l'encontre du recueil séquentiel traditionnel, où les poèmes sont articulés les uns aux autres comme autant de nœuds au sein de réseaux multiples. Au-delà de l'échelle « locale » du sonnet disposé sur la page, le modèle formel du « sonnet de sonnets » suscite un hyperespace que le lecteur est amené à parcourir selon des parcours multidirectionnels, à l'image des ramifications d'un arbre :

¹ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 215.

² P. MARTIN SANCHEZ, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, *op. cit.*, p. 267.

³ C. REGGIANI, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », *op. cit.*, p. 263, Note 8.

⁴ C. ANGE, « Discours hypertextualisé et fragment : regards sur la lecture », *op. cit.*

⁵ « Et le "Mode d'emploi", délibérément, "oublie" un cinquième mode de lecture, le plus familier au lecteur : la lecture "linéaire", qui mènera de la première page à la dernière (ce n'est pas exactement ce que propose le quatrième mode de lecture) », D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *op. cit.*

Abri des signes construction comme un arbre abstrait qui se ramifie chaque
 branche frottant son nom son dessin plutôt qui la nomme ramille substituable où
 prendra place cette forme [...] constructions où les temps éloignés se fondent
 les sens s'échangent¹

Ce réseau métaphorique n'est pas sans évoquer le modèle (bien que non encore formalisé) de l'hypertexte. Il évoque une construction ramifiée où chaque poème prend place dans un hyperespace pouvant être traversé selon plusieurs parcours possibles. Il s'agit d'un espace non seulement « bidimensionnel » (dans le plan, dans la page) mais « tridimensionnel » (en volume). Le motif de l'arbre suggère à la fois une relation à l'hypertexte et l'élaboration d'une topologie mémorielle marquée par un principe d'entrelacement, où les parcours sont réversibles, « les sens s'échangent ». Dans la phase préparatoire du livre, les poèmes étaient écrits à la main sur des quarts de feuille de format à l'italienne. Le livre est ainsi composé comme un proto-hypertexte dans lequel les positions des différents fragments sont modulables en fonction de l'itinéraire et du mode de lecture choisis. Pablo Martin Sanchez propose ainsi de voir dans ϵ « un mécanisme hypertextuel complet, qui offre au lecteur un éventail insolite de possibilités de lecture, à partir d'une structure fragmentaire et multiséquentielle qui a pour toile de fond une partie de go^2 ». Roland Brasseur a ainsi élaboré un programme visant à rendre possibles les quatre parcours de lecture prévus par Roubaud et proposer jusqu'à neuf modes d'accès aux textes du recueil³. Bien plus récemment, l'opuscule de « La Bibliothèque oulipienne » intitulé « Sursonnet de Braffort-Heredia⁴ », qui comporte quatre bandes de papier dont deux d'entre elles sont pliées en trois et deux autres en quatre, offre quatorze sonnets numérotés. Il convoque des gestes physiques de lecteur qui doit, comme dans *Trente et un au cube*, déplier les feuilles sur lesquelles sont disposées les poèmes. Cette intervention du lecteur fonde, selon Pablo Martin Sanchez, le caractère hypertextuel de ce sursonnet, la forme pouvant être vue comme telle en raison de son caractère combinatoire⁵.

À partir des années 1980 et de la fondation de l'ALAMO qu'il a présidé, son intérêt pour le modèle hypertextuel est également lié à l'informatique. Dans *l'Enlèvement d'Hortense*, Roubaud évoque les possibilités d'un livre électronique dans lequel le lecteur pourrait composer son propre parcours de lecture, formant son « *propre livre personnalisé* », à l'aide de son clavier

¹ J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 19.

² P. MARTIN SANCHEZ, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana* (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud), *op. cit.*, p. 278.

³ R. BRASSEUR, « Relecture d'un ouvrage de poésie au moyen de l'ordinateur : *Appartient A'*, de Jacques Roubaud », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 301-312.

⁴ J. ROUBAUD, *Sursonnet de Braffort-Heredia*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, 2011, vol.194.

⁵ P. MARTIN SANCHEZ, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », *op. cit.*, p. 345.

et non plus sous forme d'un livre imprimé distribué en librairie :

À chaque instant, il est vrai, dans les romans comme dans la vie, des bifurcations se présentent et il faut, hélas, choisir. Parfois, on a comme un instant d'hésitation, on ouvre une parenthèse, on s'engage dans cette parenthèse mais c'est assez dangereux. On sait bien qu'on y entre, mais on ne sait pas quand on va en sortir. On peut très bien oublier de revenir : la forêt impénétrée des autres aventures possibles est là, qui nous offre ses mystères. On s'enfonce de quelques pas et aussitôt on hésite : il y a un autre chemin qui se présente, avec une autre bifurcation. Pourquoi ne pas ouvrir une deuxième parenthèse, une parenthèse dans la parenthèse, et ainsi de suite. Et on ne revient pas sur le chemin.

J'aurais bien voulu explorer certains de ces univers parallèles de la fiction et j'avais proposé à mon éditeur, malgré le surcroît immense de travail que cela m'aurait imposé, de lui fournir une véritable forêt de récits divergents et reconvergents multiples, avec carte de parcours spatio-temporels recommandés, guide commenté des touristes de la fiction [...] chaque lecteur aurait eu son propre livre personnalisé [...] Vous voyez la beauté de la chose : le Lecteur aurait, reçu un exemplaire unique, ne ressemblant à aucun autre ; et il aurait, par ses choix, participé à l'acte de création. La créativité, voilà l'Avenir (avec la participation). Le livre qu'il aurait lu n'aurait été lu par *personne d'autre*, pas même l'Auteur¹.

L'ironie de ce passage, à l'égard des résistances de l'éditeur – comme plus loin des manies du Père Sinouls (anagramme de Pierre Lusson) pour l'informatique – manifeste une certaine méfiance vis-à-vis d'un modèle interactif où il ne peut prévoir toutes les « histoires racontées ». Un tel protocole d'écriture n'a jamais existé en tant que tel, révélant le rapport ambivalent que Roubaud noue à l'égard de l'hypertexte. Si « Un conte à votre façon » constitue, selon l'hypothèse présentée plus haut, une « parodie d'hypertexte », cette ironie semble également perceptible chez Roubaud. Il conviendra donc d'identifier les affinités de l'œuvre roubaldienne avec ce modèle, avant de voir en quoi le choix maintenu du livre imprimé permet à l'auteur de contrefaire cet imaginaire pour affirmer la prévalence du support imprimé comme support de mémoire.

6.3.1. Ligne, parcours, carrefours : un modèle multilinéaire

« Une continuité-discontinuité de prose qui excède les pages que vous lisez ici² »

C'est avec '*le grand incendie de Londres*' que la relation au modèle hypertextuel devient consciente et se précise. Ce récit de la ruine du Projet se compose de plusieurs parties appelées « branches » – six au total étant prévues : *La Destruction* (1989), *La Boucle* (1993), *Mathématique* : (1997), *Poésie* : (2000), *La Bibliothèque de Warburg* (2002). *Impératif catégorique*, qui est la deuxième partie de la troisième branche, a été publiée plus tard en 2008,

¹ J. ROUBAUD, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, coll. « Mots », 1987, p. 102-104.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 903.

mais est placée à la suite de la première partie de cette branche (*Mathématique* :) dans le volume unique les rassemblant en 2009. La sixième branche, *La Dissolution* est parue aux éditions Nous en 2008. Chacune est destinée à comporter 196 paragraphes ou moments. Le récit en branches évoque l'arborescence du récit médiéval. *Le Lancelot en prose* constitue la référence fondamentale pour ce modèle. En ce qui concerne les influences médiévales japonaises, le *Dit de Genji*¹ se déploie également selon une prose arborescente, proposant des retours en arrière, des bifurcations, des « carrefours ». Chaque étape du récit correspond à la capacité maximale d'une étape de mémoire, qu'il s'agit d'apprendre ou de réciter.

Dans une certaine mesure, ce récit de « prose de mémoire » comporte certaines caractéristiques de l'écriture hypertextuelle abordées précédemment, telles que la non-linéarité, la discontinuité et la multidimensionnalité de l'espace d'écriture et de lecture. Plaçant Roubaud en héritier de Sterne, de Diderot, de Gide ou de Joyce, Jean Clément considère ainsi que « de toutes ces tentatives [d'inclure le lecteur dans le jeu de la fiction], c'est sans doute celle de Jacques Roubaud [*La Boucle*] qui est la plus ouvertement hypertextuelle » en ce que la disposition typographique et spatiale permet une alternance de passages de souvenirs et d'une réflexion sur le devenir d'une œuvre « qui s'élabore sous les yeux du lecteur² ». Ces affinités avec l'écriture hypertextuelle sont en tout cas à comprendre comme la marque d'une volonté de déjouer la clôture de l'œuvre pour en faire un ensemble ouvert, inachevé et inachevable, où de multiples parcours sont offerts au lecteur.

Le grand incendie de Londres (1989), renommé *La Destruction* dans l'édition monumentale de 2009 présente une tripartition en *Récit / Incises / Bifurcations*. Dans le cinquième paragraphe, Roubaud évoque les conditions matérielles d'écriture de la prose. Il décrit le remplissage progressif d'une « bande de papier blanc rayée régulièrement d'une écriture minuscule et presque illisible³ » d'un cahier Clairefontaine. Cette « uniformité dans le grignotage lent de l'espace des pages⁴ » l'éloigne de l'aération de la page de poésie. Il s'agit de saturer le « lieu où se dépose, à l'état naissant et brut, cette prose » avec des images-mémoires qui seront désormais moins accessibles. Cependant, l'isolement typographique des paragraphes entourés de blanc invite à une lecture discontinue.

La règle d'écriture « au présent », sans retours en arrière ni repentirs, et le remplissage du cahier mis en scène dans *La Destruction* évoque une progression linéaire de l'écriture en

¹ S. MURASAKI, *Le Dit du Genji*, traduit par René SIEFFERT, Édition complète., Lagrasse, Verdier, 2011.

² J. CLEMENT, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », *op. cit.*, p. 68.

³ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 26.

⁴ *Ibid.* p. 27.

prose. Pourtant, le détour s'avère être le mouvement principal du récit, s'appuyant sur le modèle arborescent. Cette non-linéarité du récit est toutefois limitée par le choix du support papier, qui restreint les possibilités d'interactivité du dispositif. Roubaud y voit un principe constitutif de son entreprise de mémoire en prose, comme il l'affirme dans « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé *Le grand incendie de Londres* », qui reprend et prolonge le dixième paragraphe du '*grand incendie de Londres*'¹ :

En avançant dans la prose, je rencontre, presque à chaque pas, l'impossibilité de la maintenir sur une ligne unique, de la diriger dans un seul sens. À tout moment, j'éprouve le besoin, comme quand on raconte, en vrai, pour quelqu'un et d'autant plus si on raconte (comme c'est mon cas ici) à quelqu'un d'éloigné, que beaucoup de noms et de circonstances risquent de surprendre (et il est nécessaire alors de les rapprocher de lui par une explication, sous peine de n'être pas compris), j'ai besoin, donc, d'expliquer, de m'arrêter pour accrocher, au fil ténu de la narration, la lampe d'un éclaircissement indispensable. Il suffit pour cela sans doute d'une « parenthèse », marque naturelle de ce qui, à la voix, serait une interruption, dans le ton de l'incise digressive ; mais il arrive souvent que l'ampleur considérable du développement incident qu'elle contient rende extrêmement périlleuse son introduction, au risque d'une rupture excessive de la continuité².

Dans ce passage, l'écriture de prose est figurée comme un cheminement (piéton et forestier) le long d'une ligne à sens unique, cependant impossible à maintenir. Il souligne une possible contradiction entre le déroulement supposément continu du récit et la nécessité d'expliquer, induisant des interruptions et des bifurcations. Mettant en relief la difficulté à offrir une forme adéquate à une pensée possédée par le « démon de la bifurcation », il introduit l'idée d'un premier type de décrochage, l'« *incise digressive* ». La parenthèse y est présentée comme l'équivalent d'une interruption dans un récit oral³, ayant une valeur explicative. Le système de parenthésages superposés, qui inspirera l'élaboration du dispositif en couleur, offrirait la possibilité de jouer typographiquement avec ce que la linéarité de la chaîne orale ne permet pas, à savoir dire deux choses simultanément. Cependant, le récit peut être interrompu pour d'autres raisons et conduire à l'ouverture de plusieurs chemins :

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 36-38.

² J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 294.

³ Ce modèle oral, qui est bien sûr celui de la poésie médiévale, évoque l'idée d'une adresse restreinte : à Alix dans la première branche, à sa mère en ce qui concerne *La Boucle*.

La nature même de ce que je raconte, autant que sa véridicité [...] et plus encore peut-être la nature même de l'opération de récit rendent inévitables en fait de tels carrefours, de tels embranchements multiples sur la carte, ces endroits de l'hésitation, où il n'est peut-être aucune 'droite voie'¹.

Roubaud donne à voir l'espace textuel comme un parcours forestier où apparaissent des chemins alternatifs². Un tel modèle institue, selon les termes de Jean Clément, une « énonciation piétonnière » propre à l'hypertexte : « à chaque carrefour, c'est le piéton qui décide de la direction à prendre, du détour ou du raccourci [...] Le parcours de l'hypertexte [en] est une dérive³ ». Chaque paragraphe ou étape du récit apparaît comme un carrefour d'où repartent plusieurs chemins, que Roubaud entend tous parcourir :

À partir du moment où je me suis rendu compte du fait qu'il ne s'agissait pas d'un faux carrefour (je voulais que les deux voies soient, en fin de compte, parcourues ; j'avais à dire les deux), [...] dès que j'ai accepté de considérer comme vain l'effort d'une représentation topologique linéaire (ou seulement semi-linéaire : balayage de signes sur une surface, des morceaux de surface plane, les pages) par quelques astuces d'encre de couleurs, de signes, de corps, de graphes..., j'ai décidé que toutes ces branches, routes, rivières, sentiers d'os, nervures du récit, je les parcourrais, mais à mon pas de prose narrative accompagnant le marcheur⁴.

Le dispositif textuel apparaît comme la trace visible d'une opération de déchiffrement. Il pose la possibilité d'embranchements, de sauts et de changements soudains de directions de lecture, dans un espace topologique pouvant être parcouru dans plusieurs directions. Bush utilisait en effet la métaphore du « réseau de pistes » (*web of trails*) pour figurer la mémoire associative. L'utilisateur du *Memex* devait ainsi créer des liens pour frayer de nouvelles pistes : « C'est exactement comme si les éléments physiques avaient été rassemblés pour former un nouveau livre. C'est plus que cela car tout élément peut être rattaché à de nombreuses pistes⁵ ». Bush convoquait les notions de « piste principale » (*main trail*), « piste latérale » (*side trail*) et labyrinthe (*maze*) – ce qui n'est pas sans évoquer le récit avec *incises* et *bifurcation*, empruntant à l'occasion un titre programmatique de Calvino : *Forêt – Racine – Labyrinthe*. Un tel faisceau métaphorique a implicitement trait au modèle de l'hypertexte, à ceci près qu'il revient au narrateur de frayer des pistes en proposant au lecteur divers liens déjà conçus entre les éléments du texte. L'utilisateur du *Memex*, tout comme le narrateur de la prose de mémoire, se déplace en « suivant une piste pendant un temps, bifurquant sur une autre, empruntant de fausses pistes

¹ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 294.

² Quant au lien entre le motif de la forêt et la possibilité de parcours de mémoire, voir *infra*, chapitre 7.

³ J. CLEMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *op. cit.*, p. 273.

⁴ J. ROUBAUD, « *le grand incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 37-38.

⁵ « *it is exactly as though the physical items had been gathered together to form a new book. It is more than this, for any item can be joined into numerous trails* », V. BUSH, « As we may think », *op. cit.*, p. 104 ; J. ANIS, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *op. cit.*, p. 3.

et revenant aussitôt sur ses pas, reliant ensemble sur la trajectoire qu'il décrit dans le labyrinthe toute une nouvelle association d'idées qui est devenue importante pour lui¹ ». Il emprunte un itinéraire mimétique des sauts et des associations d'idées dans le processus de mémoire

Concevant mentalement la topographie du récit sur « l'étoffe murale de papier écrit » qui augure le modèle conceptuel de la « Grande Feuille Mentale », le narrateur figure « le déplacement presque continu du présent de la composition » selon des « petits sauts », évoquant la discontinuité dans la consultation d'un hypertexte, que le livre imprimé ne saurait rendre :

Pourtant, ces bonds continuels dans mon livre que représentent virtuellement les *bifurcations*, les *incises*, toutes les espèces du genre insertion, sont l'équivalent d'un des privilèges absolus de la lecture : pouvoir, en ouvrant un livre, être aussitôt n'importe où... (privilège qui, dans la pratique, est surtout utilisé par le lecteur de poésie, beaucoup moins par le lecteur de romans)².

Ces « bonds » dans la lecture sont caractéristiques du récit non-linéaire tel qu'Espen Aarseth le définit³. Roubaud n'exclut cependant pas le choix opposé dans le cas où l'on ignorerait les digressions. Il invite dès lors à penser son entreprise selon un modèle multilinéaire, où « la lecture ne fait surgir qu'une des potentialités de parcours, elle ne trace qu'un chemin parmi d'autres possibles⁴ », sans qu'il s'agisse pour autant d'une prolifération échappant au contrôle de l'auteur.

La tripartition adoptée dans les deux premières branches apparaît ainsi comme une tentative de négociation entre l'arborescence du récit et la linéarité du livre imprimé :

La solution ainsi choisie et que j'ai maintenue dans les deux premières branches, tentait de concilier les exigences de l'impression et de la lisibilité linéaire avec celles du récit, nécessairement arborescent. On trouve dans les livres tels qu'ils ont été publiés une partie « récit » et une seconde partie, intitulée « insertions », elle-même subdivisée en deux : les « incises » et les « bifurcations ». Les « incises » sont des insertions locales qui se terminent en impasse (on ne va pas plus loin). Les « bifurcations » représentent des rameaux alternatifs de narration⁵.

En se fondant sur cette description des deux premières branches, *'le grand incendie de*

¹ « following one train for a time, branching off to another, taking false trails and promptly backing up, tying together on the path he traces through the maze a whole new association of ideas which has become of importance to him », Memex II (non publié), J. M. NYCE et P. KAHN (dir.), From Memex to hypertext. Vannevar Bush and the mind's machine, Boston ; London ; Sydney, Academic Press, 1991, p. 175 ; Cité et traduit par J. ANIS, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *op. cit.*, p. 4.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 48.

³ E. J. AARSETH, « Nonlinearity and Literary Theory », *op. cit.*, p. 80.

⁴ J. CLEMENT, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *op. cit.*, p. 266.

⁵ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 296.

londres semble s'apparenter davantage au récit en arborescence¹ qu'à l'hypertexte. Jean Clément distingue ces deux modèles dont le point commun réside dans la « notion d'unités narratives fragmentées² ». Alors que dans le récit arborescent, « les branches candidates à la succession narrative soient autant de suites possibles » et que « le parcours de l'arborescence » découle d'un « début commun » et comporte des fins situées sur les terminaisons de l'arbre », Jean Clément souligne que « les notions de causalité de temps et d'espace sont beaucoup plus profondément déconstruites³ » dans l'hypertexte. Il montre que la continuité du récit arborescent est finalement assurée malgré sa non-linéarité. C'est dans une certaine mesure le cas des premières branches du '*grand incendie de londres*' qui avec les incisives et les bifurcations proposent des fins *bis* qui constituent autant de suites possibles à un même début.

Le recours à des procédés hypertextuels s'est toutefois précisé et imposé à mesure de la rédaction des branches⁴. À partir de la deuxième, Roubaud a délaissé l'écriture manuscrite au profit de « l'écriture direct sur écran (sur Macintosh, sous Word 5)⁵ ». La « machine » devient nécessaire pour les « entre-deux-branches », nouveau type d'insertion, justifiant le recours à deux types simples de contraintes : celles de nature rythmique et celles de parcours. Les « contraintes de nature rythmique » s'appuient sur les travaux de Pierre Lusson⁶. Des « points focaux du texte » (mots, groupes de mots, expressions) sont sélectionnés pour organiser une « lecture » comme un « acte de parcours dans l'hypertexte⁷ ». À partir de ces « points nodaux » ou « nœuds », il est possible d'introduire des « contraintes proprement rythmiques de la "lecture" organisatrice d'une section d'hypertexte⁸ ».

¹ « Arborescent, ente adj. Est emprunté (1549) au dérivé latin *arborescens*, de *arborescere*, verbe dérivé de *arbor* (→ arbre). De "en forme d'arbre", sens du latin, le mot français a retenu la subdivision des branches ; l'adjectif équivaut à « ramifié ». Comme son dérivé arborescence, n.f. (1838), l'adjectif a pris des valeurs figurées, "développement (développé) par subdivisions", "formation (formé) de subdivisions, de bifurcations", en parlant d'un schéma (cf. arbre) », A. Rey (dir.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, 2000.

² J. CLEMENT, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », *op. cit.*, p. 67.

³ J. CLEMENT, « Fiction interactive et modernité », *op. cit.*, p. 32.

⁴ Ce recours à la machine pour les entre-deux-branches est également évoqué bien plus tard dans *Poétique. Remarques* : « 298. La machine : bien sûr l'hypertexte, déjà annoncé et prévu entre les entre-deux-branches », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 30. ; « 590. La lecture est au livre ce que la marche est au chemin et le lecteur est à la lecture ce que le marcheur est à la marche » ; « 591. On peut guider de la remarque précédente les interventions rythmiques dans un "hypertexte" (par exemple les ENTRE-DEUX-BRANCHES du GRIL) », *Ibid.* p. 56.

⁵ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 296.

⁶ P. LUSSON, « Contraintes rythmiques dans les hypertextes », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 285-291.

⁷ *Ibid.* p. 290.

⁸ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 297.

Le recours à un graphe permet également de figurer les correspondances entre les différents « chemins de prose » :

Chaque fois qu'une insertion est annoncée dans la prose, un fil de couleur partirait, qui rejoindrait [...] le point de texte appelé par l'insertion. Il y aurait des fils de couleurs différentes indiquant une certaine classification des insertions, leur répartition en espèces, selon leur nature, leur tonalité affective, narrative, formelle¹.

Celui-ci apparaît dans un premier temps comme un outil de visualisation des liens dynamiques établis entre les « différentes unités du texte » (y compris appartenant à des branches différentes, pensées comme des « noyaux² » ou nœuds. Il est tributaire de la Grande Feuille Mentale qui organise la représentation spatiale des différents fils de récit³.

Les parenthésages binaires – liés au modèle mathématiques – constituent aux dires de Roubaud un des modèles mentaux permettant de penser l'arborescence de la prose de mémoire. Ils sont évoqués dans une des incises du chapitre 1 de *Mathématique* ::

Si on interprète alors la géométrie des arborescences, en la projetant sur la feuille, comme une cartographie, l'écriture en alphas et en points apparaît donc comme une écriture strictement linéaire, strictement orientée, une traduction sans retours, sans mémoire, d'une figure en arbres. Elle entretient donc un rapport analogique avec la manière de noter linéairement que j'emploie dans ce livre, qui soumet aux exigences de l'objet imprimé et de sa lecture la cartographie en partie arborescente du récit⁴.

On peut ainsi distinguer la non-linéarité de la structure mentale présidant à l'écriture de la prose de mémoire, qui est celle du récit en arborescence, à la linéarité de la notation définie par le choix de la forme matérielle du livre imprimé⁵.

« Un axiome d'inachèvement prolongé⁶ »

Une des caractéristiques de l'hypertexte que Roubaud reprend à son compte est le refus de la clôture du texte. Balpe soulignait à cet égard :

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 42.

² J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 297.

³ Voir *infra*, chapitre 7.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 920.

⁵ « Dans l'état actuel du livre, les choses ne peuvent en effet s'écrire qu'à la suite. Des possibilités nouvelles vont sans doute apparaître : on aura des textes sur écran dans lesquels on pourra se déplacer de manière tout à fait différente. J'y aurai certainement recours si je continue. La solution que j'ai adoptée me semblait le moyen le plus simple pour permettre la présence de ces bifurcations et de ces incises à l'intérieur d'une narration linéaire » (Entretien avec Aliette Armel, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 882).

⁶ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 197. Rem. 2037.

Ce qui m'intéresse dans la génération automatique, ce n'est pas le texte qui s'affiche. Ce texte-là est un moment comme un autre, on s'en fout [...] Ce qui m'intéresse, c'est cette capacité à produire comme ça à l'infini et à générer un univers que je ne suis pas capable de faire¹

Dans l'œuvre roubaldienne, ce principe d'inachèvement s'appuie sur le modèle du roman médiéval et des entrelacements du *Lancelot en prose* :

Il résout le problème de l'achèvement en n'offrant jamais que des fins provisoires. [...] Elles sont intérieures à chaque « branche » du roman [...] mais aussi extérieures, parce qu'il y a, d'une manière potentiellement indéfinie, des « suites »².

Il offre le modèle de l'œuvre qui croît et se complexifie de l'intérieur où « la fin de chaque branche marque une fin provisoire, ou une fin possible de l'ensemble ordonné des branches. Ainsi, la fin du présent volume peut être envisagée de ces deux manières : provisoire ou possible³ ». L'entrelacement des branches permettrait de repousser les frontières du livre pour les inscrire dans l'espace de l'œuvre. Selon le modèle rhizomatique décrit par Deleuze et Guattari, le livre serait à penser en termes de connexions, de multiplicité, de métamorphoses : « on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne⁴ ». Nous avons souligné plus haut combien chaque livre de poésie est volontairement laissé inachevé. Ce choix est à mettre en relation avec la mouvance, envisagée cette fois pour penser l'œuvre en mouvement : les gestes de prélèvement et de remploi font de chacun un ensemble ouvert, réagençable, inséré le réseau d'une œuvre où il pourra faire l'objet de remises en jeu et de prolongements potentiels. Roubaud articule ce principe à l'entreprise de mémoire qui guide sa conception de la poésie :

La poursuite de la mémoire est également une entreprise inachevable [...] s'agissant de sa propre mémoire, par chacun. La mémoire, et la poésie entendue comme mémoire, sont marquées toutes deux du signe d'un inachèvement perpétuel⁵.

Il s'agit d'écrire le récit d'un Projet qui n'a pas été écrit pour creuser son inachèvement, principe esthétique d'une œuvre-vie conçue comme une forme organique, placée sous le signe de la mémoire et de ses survivances.

¹ J.-P. BALPE, « A./ LITTÉRATURE », *Les Cahiers du CIRCAV*, 1994, p. 36.

² J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 245.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit, 1976, p. 10-11.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1828.

6.3.2. *Quelle lecture ?*

Des repères de tabularité fonctionnelle

Un véritable appareil paratextuel (numérotation des paragraphes, tables, index, typographie indiquant les renvois) escorte la lecture de la prose de mémoire. Il s'agit de baliser les parcours de lecture en utilisant des repères de « tabularité fonctionnelle », définis par Christian Vandendorpe comme l'ensemble des « moyens d'ordre organisationnel qui facilitent l'accès au contenu du texte et à sa lecture¹ ». Les incises et les bifurcations sont marquées par des flèches pour signaler typographiquement les parcours alternatifs. Ces repères typographiques sont l'équivalent d'une cartographie destinée au lecteur. Ceux-ci fonctionneraient comme des liens dans l'hypertexte, comportant des points d'appel ou d'ancrage, constitué par un mot, un signe typographique. Ils établissent ainsi des liens logiques ou sémantiques entre des morceaux de texte. Dans les incises de *La Boucle* (51 §1) il est question d'ajouter des notes, qui ne seraient pas placées « hors-texte » mais auraient le statut d'insertions². L'auteur y renonce pour éviter davantage de complexité dans la composition du livre.

Les paragraphes ont pour titre leur première phrase ou leur premier membre de phrase, selon une relation métonymique. Ils sont désignés comme des « fragments unitaires numérotés³ ». Les particularités typographiques de la prose de mémoire sont empruntées à la *Topologie* de Bourbaki, dont « la plus significative distance, avant même tout contenu, avec la totalité des livres que j'avais jusque-là tenus dans les mains était de nature typographique », si bien que Roubaud finira par le lire comme de la poésie⁴. Elles font en retour de la prose « l'écho fantomatique de la poésie détruite⁵ ». La numérotation des paragraphes répond à une visée pragmatique. Elle renverrait aux exercices proposés aux lecteurs du *Traité*, car charge est laissée au lecteur de « tracer la ligne directrice d'un récit potentiellement atomisable à tout moment⁶ ». Comme le folio ou la pagination, elle permet un repérage spatial tabulaire. On retrouve ces phrases-titres dans les tables des matières : elles sont considérées comme des espaces textuels à part entière, dans lesquels le lecteur peut circuler.

À partir de *La Boucle*, et dans les volumes ultérieurs, Roubaud utilise les possibilités du

¹ C. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, op. cit., p. 63.

² J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 570.

³ *Ibid.* p. 133.

⁴ « La ponctuation numérique (numérologique) obsessionnelle du 'gril' (très liée aux suites de Queneau) est aussi une imitation formelle de la poésie », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 36. Rem. 358.

⁵ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, op. cit., p. 136.

⁶ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, op. cit., p. 319.

traitement de texte de son Macintosh pour remplacer l'écriture manuscrite évoquée dans la première branche. Il différencie plusieurs niveaux typographiques pour distinguer des éléments textuels : le romain, le gras, le soulignement, l'italique et les différenciations des corps typographiques. Le traitement de texte permet l'exploration de ces différents effets pour isoler typographiquement les images-souvenirs. Peter Consenstein souligne que « le traitement de texte offre à l'auteur une nouvelle façon de produire sa narration » et d'en faire « un lieu pour y déposer ses souvenirs¹ ». Ainsi, « les fragments singularisés dans l'écriture macintoshienne **“en gras”** sont des descriptions d'**images pures**, ou de courtes séquences d'images² », qui sont dotées d'une visibilité particulière, liée à la luminosité de l'écran. S'engage toutefois une réflexion sur le support et la crainte de la disparition du fichier et de l'évanescence de l'écrit d'écran. Ce dernier suscite un imaginaire dysphorique de l'écrit privé d'une trace pérenne :

Le mot est devenu image sur écran. Cette image risque de disparaître et se biffe facilement. J'avais écrit, puis récrit, puis de nouveau biffé « parcours allégorique ». J'hésitais. (J'ai écrit « écrit », j'ai écrit « biffé », mais en réalité je n'ai fait que rendre momentanément visibles, sur un écran, en lettres immatérielles, les mots. Et ils disparaissent à la commande, sans traces, laissant mon chemin de prose lisse, égal, justifié à droite, en « New York 10 points », propre, sans les sutures qui signalaient antérieurement, dans le cahier, une hésitation à l'instant d'une incise, ou, plus lourdement, d'une bifurcation³.

L'auteur met en scène l'activité d'écriture informatique et ses repentirs, qui contrevient aux règles fixées dans la première branche. Il manifeste une nostalgie de la matérialité d'un écrit en profondeur, manifestant différentes strates et interventions manuelles pour marquer les points d'accroche des insertions. Cet imaginaire mélancolique de l'écrit d'écran sera sans cesse réactivé dans les autres branches et dans *Éros mélancolique*.

La deuxième branche comporte en outre un « index des termes figurant dans la Table descriptive ». Dans son entretien avec Aliette Armel, Roubaud raconte que la table et l'index ont été élaborés en remplacement d'un système visant à mettre en relation des morceaux de texte, à la manière d'une navigation hypertextuelle :

¹ P. CONSENSTEIN, « Roubaud écranique », C. REGGIANI et A. SCHAFFNER (dir.), *Oulipo, mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 353.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 462.

³ *Ibid.* p. 626.

J'avais ponctué la version tapée sur mon Macintosh de signes numériques. Mon éditeur, Denis Roche, a pensé que cette ponctuation n'était pas d'une utilité foudroyante. Je l'ai donc gommée. Mais elle correspondait à l'établissement de liens entre des morceaux du texte – en particulier pour les incises et les bifurcations. Je l'ai donc remplacée par la table et l'index¹.

On voit aussi combien les repères de tabularité sont tributaires de l'énonciation éditoriale, intervenant aussi sur l'architecturation du texte et le repérage de son organisation. Ils invitent ainsi à lire le texte de manière réticulaire en tissant des parcours de lecture articulés par des mots-clefs qui renvoient à des images-mémoires disposées dans un ordre défini, comme « effecteurs de mémoire pour le lecteur² ». La « Table descriptive » de *Mathématique* : pose ainsi ses propres repères de textualité et est présentée comme une véritable table d'orientation :

Chaque chapitre, chaque ensemble d'incises, chaque bifurcation est découpée en moments numérotés, dont le contenu est évoqué dans la *table descriptive* qui suit, permettant au lecteur de s'orienter. (Il ne serait peut-être pas inutile de commencer là la lecture.)³

La lecture procéderait ainsi à rebours de la lecture traditionnelle : au lieu d'avancer vers le dénouement du récit, elle peut être régressive ou rétroactive. Chaque étape est désignée comme un « point » dans un parcours, terme renvoyant tant à une topologie mathématique qu'à des stations dans une recollection mémorielle.

Les tables des matières fonctionnent comme des banques de données (citations, liste de mots, index de termes utilisés) tirées du récit et ayant présidé à sa composition : « grâce à elles, le texte cesse d'être un fil linéaire que l'on dévide – en en suivant du doigt le tracé sur la page –, mais une *surface* dont on appréhende le contenu par des approches croisées⁴ ». À la manière d'une « bibliothèque portable personnelle » ou d'une base de données, elles proposent un système de renvois internes créant un réseau hypertextuel où les liaisons marquées par indexation. Reportée en fin de volume dans l'édition monumentale de 2009⁵, elle est associée à un début de quatrième branche annoncée. Le report des tables en fin de volume accentue l'invitation à une circulation dans le volume, pensé comme un seul hyperespace mémoriel « bouclé » sur lui-même grâce à l'enchevêtrement des fils et des parcours.

Cependant, force est de constater avec Christelle Reggiani que ces repères sont bien plus à rapprocher de l'hypertexte médiéval que de l'électronique. Le vocabulaire employé a autant trait à la topologie mathématique qu'à celle mémorielle. Ces repères paratextuels visent, à

¹ *Ibid.*, p. 882.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 36. Rem. 345.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 2033.

⁴ C. VANDENDORPE, « De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre », *op. cit.*

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 2033-2048.

l'instar de l'ornementation du livre médiéval par la rubrication et les *tituli* associés à une « image vivante », à « impressionner la mémoire ». Ce système de titre servait autant de récapitulation que de division textuelle. Ils présentaient « les mots “principaux (au sens étymologique : ceux qui « lancent » la procédure) », lesquels servaient « d'amorces mnésiques¹ ». Ils visaient donc à marquer les scansion d'un parcours de mémoire. La deuxième nuance à apporter à l'identification du '*grand incendie de Londres*' à l'hypertexte repose sur les prérogatives limitées accordées au lecteur.

Interventions limitées pour le lecteur

Afin d'examiner les implications de l'hypertexte pour les études littéraires, George P. Landow pose deux distinctions principales entre différents types d'hypertexte. La première est établie entre les systèmes autonomes de ceux qui sont connectés à un réseau. La seconde oppose les hypertextes où les interventions du lecteur sont limitées au choix d'un parcours de lecture, à ceux dans lesquels les lecteurs peuvent ajouter du texte ou des liens². En s'appuyant sur cette typologie, force est de constater que Roubaud ne fait pas jouer à plein les potentialités de l'hypertexte : il n'offre au lecteur que des interventions relativement limitées, d'autant plus qu'elles sont réduites aux dimensions du livre traditionnel. En écrivant la troisième branche du *Grand incendie de Londres, Mathématique* :, Roubaud avait imaginé la possibilité de « ménager des espaces de commentaires au lecteur, posant des questions au texte, faisant des remarques, et amenant en retour des réponses³ ». Cependant, Christelle Reggiani estime que '*le grand incendie de Londres*' « s'accommode tout à fait d'une lecture linéaire » et « n'assume pas la radicalité du projet hypertextuel⁴ », précisément parce qu'il reste un « hypertexte de papier », un « hypertexte analogique⁵ ». Si Roubaud a un temps songé à remplacer le livre du '*grand incendie de Londres*' par une version électronique⁶, il a abandonné l'idée d'utiliser *Hypercard*, une programmation développée par Macintosh qui propose un système de développement graphique par « piles » inspiré du modèle de l'hypertexte, ou encore *Storyspace* – utilisé comme outil de préparation pour composer un récit hypertextuel. Il reconnaît même « quelque réticence [...] à considérer une telle interactivité, une intervention du lecteur dans l'ouvrage⁷ ». Il concède

¹ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 351.

² G. P. LANDOW, « *What's a Critic to Do ? : Critical Theory in the Age of Hypertext* », op. cit., p. 9.

³ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : Le Grand Incendie de Londres », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 300.

⁴ C. REGGIANI, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », op. cit., p. 261.

⁵ P. MARTIN SANCHEZ, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », op. cit., p. 345.

⁶ P. MOURIER-CASILE et D. MONCOND'HUY, « Entretien avec Jacques Roubaud », op. cit., p. 163.

⁷ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », op. cit., p. 299.

cependant la possibilité d'offrir des « parcours de type énigmatique » à résoudre par le lecteur, « pour lui permettre d'atteindre à certaines parties 'cachées' du texte ». Lusson aurait ainsi la possibilité d'intervenir et de corriger les passages où il est cité. Les interventions du lecteur sont limitées à des parcours fléchés proposant une « progression semi-réglée¹ », qu'il reprecise dans *Poétique. Remarques* :

Je n'envisage pas l'hypertexte comme prolifération incontrôlée des « lectures possibles » au hasard, c'est-à-dire les versions informes de cette technique machinique : plutôt comme une multiplication réglée de parcours offerts de lecture, certains entièrement dirigés, certains semi-dirigés (les mots soulignés dans le texte des branches), d'autres enfin, bien sûr, libres².

Roubaud oppose ainsi la prolifération hasardeuse à la notion de parcours qui suppose l'idée d'un itinéraire défini selon des étapes à suivre. Pour Christophe Reig, « c'est la multiplicité des lectures – davantage que leur mobilité – qui intéresse Roubaud au premier chef³ ». On peut y lire une volonté de se réappropriier le contrôle des parcours de lecture menacés par les procédés hypermédiatiques. C'est ce qu'il affirme dans un pied de nez au lecteur :

Ce que je lui donne à lire, les mots de mon texte, est composé, proposé par moi, et les modes de lecture le sont aussi. Je fais mien l'esprit du poème de Ted Berrigan qui dit :

« Gens de l'avenir
Quand vous lirez mes poèmes
Souvenez-vous
C'est moi qui les ai écrits
Pas vous »⁴.

Deux idées importantes⁵ peuvent être tirées de cette boutade. D'une part, Roubaud pense l'écriture hypertextuelle du '*grand incendie de Londres*' en poète, garant d'un projet formel ordonné par un projet de mémoire. L'établissement de parcours de lecture répond à une ambition formelle empruntant sur le mode dégradé des « substituts de la forme poétique, car la prose n'a pas de forme [...] à la différence de la poésie⁶ ». Ainsi, son utilisation des styles

¹ J. CLEMENT, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », *op. cit.*, p. 66.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 35. Rem. 331.

³ C. REIG, « L'imagination informatique de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 436.

⁴ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 299.

⁵ Nous reprenons pour les prolonger les hypothèses formulées par Christelle Reggiani dans « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », *op. cit.*

⁶ J. ROUBAUD, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », *op. cit.*, p. 299.

japonais empruntés à Kamo no Chomei ou son recours à des contraintes rythmiques proposées par Mathieu Lusson sont utilisés comme « guides pour l'esthétique de la prose » et associés à des contraintes formelles apparentées à des « contraintes de parcours hypertextuelles¹ ». D'autre part, Roubaud semble conscient que l'hypertexte « a également transformé le statut d'auteur et désacralisé la notion de texte : chaque utilisateur est désormais un auteur potentiel et tout texte devient matière manipulable par n'importe qui² ». Il construirait au contraire « une fiction d'auteur capable d'échapper à la dissolution des contours de la figure du locuteur rendue possible par la virtualité électronique³ ». Enfin, il s'agirait de garder la « part de secret » propre selon Souchier, « l'acteur de l'écrit traditionnel n'est pas médiatisé, il garde sa part de secret ou, plus modestement, sa part essentielle d'intimité⁴ ». Dès lors, écarter les logiciels d'écriture hypertextuelle électronique au profit du livre imprimé traduit une manière de conserver la clef de l'énigme du « grand incendie de Londres »⁵, en témoignent la ligne de points « le grand incendie de Londres, c'est... » ou les passages blanchis dans *La Dissolution*.

Balpe avait bien souligné que l'enjeu

se déplace de l'auteur à celui de lecteur [...] qu'il y ait un auteur d'un programme de génération n'a, en dernière analyse, plus beaucoup d'importance : ce qui profondément importe, c'est l'instauration d'un rapport radicalement nouveau à la lecture [...] toute littérature informatique, quel que soit l'angle sous lequel on l'examine, affirme la vacuité de l'auteur⁶

Il s'agirait donc, à la différence de « certains praticiens de l'hypertexte électronique », de « rester un auteur⁷ », au sens où le définit Michel Foucault dans sa conférence inaugurale au collège de France :

L'auteur, non pas entendu [...] comme l'individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais l'auteur comme principe du groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations de leur cohérence⁸.

Foucault conçoit la fonction d'auteur comme une instance de sélection, d'agencement et d'organisation d'unités de discours qui façonnent la cohérence de l'œuvre. Une telle

¹ *Ibid.*

² E. SOUCHIER, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *op. cit.*, p. 116.

³ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, *op. cit.*, p. 86.

⁴ E. SOUCHIER, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *op. cit.*, p. 118.

⁵ « 352. J'y disposerai quelques mystères », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ J.-P. BALPE, « Pour une littérature informatique : un manifeste », A. VUILLEMIN et M. LENOBLE (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 23.

⁷ C. REGGIANI, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », *op. cit.*, p. 263.

⁸ M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours (leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970)*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

définition relativise l'hiatus entre le texte et les avant-textes¹. Le principe de mouvance à l'œuvre dans le corpus roubaldien tend précisément à proposer un modèle de textualité fluide, où chaque énoncé est mis en circulation dans l'espace de l'œuvre. Envisagé à l'aune de l'hypertexte, la conception d'un « texte fluide disponible à tous moments sur le réseau » est pensé sur le mode de la perte. Il « autoriserait une pluralité de lectures échappant pour la plupart à la volonté du ou des auteurs² ». Du reste, cet imaginaire de la perte est réactivé par Bernard Cerquiglini lorsqu'il articule l'écrit électronique à la variance :

Le traitement de texte rend l'écriture mécanique des plus malléables ; la lecture sur écran convoque, rapproche, dispose des segments d'écrit puisés dans les réserves immenses, obscures et impensables de la mémoire électronique. Ce que l'écran donne à lire est la saisie toujours momentanée, la visualisation éphémère d'espaces textuels différents et mobiles, de textes qui ne sont plus ce réel palpable de l'encre déposée, mais seulement l'immatérialité de quelques impulsions électriques. La stabilité bidimensionnelle du texte, attribuée à un sujet qui l'origine et le maîtrise, ne paraît plus au fondement de cette nouvelle technologie de l'écrit³.

Nous l'avons vu, le recours au « macscrit » a infléchi de manière décisive la variation graphique en permettant la combinaison de différents traits typographiques tels que les décrochements verticaux, les alinéas et le recours aux couleurs. L'espace de la page servirait davantage d'amorce ou d'effecteur d'un parcours de mémoire, engageant un rapport direct à la matérialité du support. C'est ce qui permet de comprendre en quoi l'espace graphique, dans sa dimension matérielle, constitue une dimension essentielle de la poétique roubaldienne.

6.3.3. Un imaginaire mélancolique de l'écrit numérique

Comme nous l'avons vu en observant le passage au « Macscrit » dans *La Boucle*, un imaginaire mélancolique et inquiet du rapport à l'informatique affleure au tournant des années 2000. Un interlude d'*Impératif catégorique* met en scène le Macintosh appelé « Barnabé ». À cause de ses redémarrages imprévisibles, l'ordinateur est personnifié comme un « nouveau Jekyll, menacé par un nouveau Mr Hyde, qui peu à peu allait prendre les commandes de son esprit, c'est-à-dire du 'système', des 'logiciels' et de l'écran ». Un *bug* laisse ainsi l'auteur « en proie aux prédictions les plus catastrophiques sur le futur de Barnabé, sur le [sien] et sur l'état

¹ « Il serait absurde, bien sûr, de nier l'existence de l'individu écrivant et inventant. Mais je pense que – depuis une certaine époque au moins – l'individu qui se met à écrire un texte à l'horizon duquel rôde une œuvre possible reprend à son compte la fonction de l'auteur : ce qu'il écrit et ce qu'il n'écrit pas, ce qu'il dessine, même à titre de brouillon provisoire, comme esquisse de l'œuvre, et ce qu'il laisse va tomber comme propos quotidiens, tout ce jeu de différences est prescrit par la fonction auteur, tel qu'il la reçoit de son époque, ou telle qu'à son tour il la modifie », *Ibid.* p. 30-31.

² J.-G. GANASCIA et J.-L. LEBRAVE, « Introduction. Pourquoi des éclairages rétrospectifs ? », *Diogène*, n° 196, 2001, vol. 4, p. 4.

³ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, *op. cit.*, p. 115.

du monde¹ », révélant un rapport méfiant et pessimiste aux aléas de la technologie.

Les travaux d'Estelle Mouton-Rovira ont permis de mettre en relief combien l'écriture numérique construit, notamment chez Roubaud, un imaginaire mélancolique, « autour de l'idée d'une origine obscure de l'écriture et d'une confrontation accrue au risque de la perte, de l'effacement et de l'oubli² ». Loin des rêveries cybernétiques de la première génération oulipienne et des expérimentations des débuts de l'ALAMO, l'univers numérique est placé « sous le signe d'un rapport fragilisé à la mémoire³ ». Source d'inquiétude, le recours au programme informatique est « marqué par le risque de la perte ou de la conservation dégradée⁴ ». Il « renvoie la mémoire humaine à sa propre fragilité, à son caractère aléatoire et subjectif⁵ » dont les blancs sont la manifestation visuelle directe.

Cet imaginaire mélancolique a partie liée avec la réflexion sur les supports de l'écrit, qui est au centre de notre étude. Il manifeste une véritable hantise de la dématérialisation et de la virtualisation des processus d'écriture et de lecture, « suggérant que les livres se volatilisent et que la mémoire qui les accueille n'a pas de lieu, n'occupe aucun espace et ne peut être physiquement vérifiée⁶ ». Le support numérique constitue un lieu ambivalent de mémoire et de creusement de ses lacunes, une « mémoire paradoxale qui rend toute trace inconsistante au lieu de la conserver⁷ ». Si les débuts de l'informatique ont pu laisser espérer non seulement un accès mais aussi un stockage de tous les savoirs du monde, cet optimisme a pour envers une « forme de hantise » qui réactive un imaginaire spectral que l'on voyait déjà affleurer dans les réflexions d'Ivan Illich. Il interroge « le rapport du lecteur contemporain à la mémoire⁸ » et ses supports.

Lorsqu'Espen J. Arseth propose le concept de littérature « ergodique », il critique avec véhémence ce fantasme d'interactivité promu par les théoriciens de l'hypertexte qui reviendrait à mettre la création humaine et machinique sur le même plan. Cette critique est fortement présente dans la pensée roubaldienne et mise en fiction dans *Éros mélancolique*. Dès lors, « non seulement la prolifération de l'interactivité numérique est un fantasme critique, mais elle témoigne aussi d'un désir de fiction, révélé par le changement de support⁹ ». Le récit co-écrit avec Anne Garréta illustrerait le versant dysphorique du recours à la machine. La fiction du

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1137-1138.

² E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op. cit.*, p. 272.

³ *Ibid.* p. 212.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 273.

⁶ *Ibid.* p. 275.

⁷ *Ibid.* p. 284.

⁸ *Ibid.* p. 285.

⁹ *Ibid.* p. 205.

manuscrit trouvé, permet de montrer à quel point il est « menacé et fragilisé par sa migration de support en support ». Les pages blanchies reproduites dans le livre constitueraient la manifestation graphique de cette lacune de la migration électronique du texte. Elles permettraient de mettre en scène une « mémoire paradoxale des supports numériques¹ ». Le modèle hypertextuel, dans ses échecs et ses apories, serait donc plutôt celui d'un hyperespace offrant une topologie mémorielle aux parcours multidimensionnels.

6.4. DE L'HYPERTEXTE AU THEATRE DE MEMOIRE

Si le développement de l'informatique et de l'Internet a pu susciter un certain engouement quant à ses possibles conséquences sur l'organisation de la pensée, la construction matérielle des savoirs et la création littéraire, il n'en demeure pas moins que Roubaud l'a finalement écartée. Dans ses écrits plus récents, on voit affleurer un imaginaire mélancolique de l'écrit électronique quant à son caractère immatériel, évanescent, et la perte des prérogatives dévolues à l'auteur.

Au tournant des années 2000, plusieurs travaux ont proposé une interrogation épistémologique sur l'hypertexte et l'écrit d'écran, pour mettre au jour un impensé théorique des études antérieures. Il s'agit de penser les modes de construction de la « mémoire sociale des savoirs. L'hypertexte serait à envisager comme un « nouveau théâtre de mémoire ». C'est à partir de cette hypothèse que nous souhaitons expliquer l'attrait qu'a pu exercer que ce modèle à une certaine période pour un poète ayant placé son œuvre sous le signe de la mémoire. Il nous permet de penser cette œuvre selon le modèle d'une topologie mémorielle, davantage comparables aux arts de mémoire hérités de l'Antiquité et du Moyen Âge.

En 1994, Jean-Louis Lebrave circonscrit le rapport entre pratiques hypertextuelles et mémoire pour montrer la « fécondité » d'une telle approche des textes². S'appuyant sur des travaux de génétique textuelle, il montre que des auteurs comme Pascal ou Stendhal intégraient à leur processus d'écriture pour transcender les limites de l'écrit imprimé caractérisé par sa linéarité, sa fixité et son achèvement. L'hypertexte réactiverait des pratiques de la mémoire artificielle et redonnerait un nouveau souffle « à des technologies que l'imprimé semblait avoir reléguées au second plan, qu'il s'agisse des données mnémotechniques inséparables de la poésie orale, des techniques de mémorisation transmises par les arts de la mémoire, ou de l'ensemble des processus à l'œuvre dans la production de texte³ ». Pour pallier les lacunes de sa mémoire,

¹ *Ibid.* p. 202.

² J.-L. LEBRAVE, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.* p. 13.

Stendhal annotait les marges des livres, leur conférant une fonction mnémonique. La marge devient, à l'exemple des copistes du Moyen-Âge, un « espace de glose et de commentaire », faisant de la page le « lieu physique d'un dialogue¹ ». Les annotations marginales sont aisément repérables visuellement pour servir à une remémoration ultérieure². D'autre part, jouant des limites de l'objet-livre, il reliait ensemble plusieurs ouvrages ou des exemplaires de ses œuvres avec des pages vierges pour offrir un espace d'interaction avec les lecteurs. Ainsi, « l'écriture est ici bien plus qu'un simple support de stockage jouant le rôle d'extension externe de la mémoire, elle est à la fois trace sur un support et processus produisant cette trace »³.

Dans un numéro de la revue *Diogène* intitulé « Retour vers le futur » (n° 196, 2001), Jean-Gabriel Ganascia et Jean-Louis Lebrave ont confronté les « supports anciens et modernes de la connaissance ». La numérisation et la diffusion sur Internet est permise par de nouveaux procédés d'accumulation des connaissances « qui vont progressivement compléter, voire, peut-être supplanter les anciens supports de nos mémoires⁴ ». Il s'agit donc d'interroger les modes d'inscription matérielle de la pensée et les conséquences des transformations actuelles sur les processus d'écriture et de lecture. Cette recherche avait donc pour objectif de « confronter des modes et des supports de mémorisation ancien (art de la mémoire, typographie, bibliothèque) avec des techniques contemporaines (hypertextes, multimédia) pour apprécier l'évolution concomitante des activités de scribe, d'auteur, d'éditeur et de lecteur⁵ ». Si les spécialistes de l'hypertexte ont fait des néo-structuralistes français les « précurseurs de bouleversements à venir », il fallait revenir sur trois lieux communs que nous avons mentionné, à savoir l'éclatement du texte (Barthes), la mort de l'auteur (Foucault) et l'abandon de la linéarité (Derrida). En effet, en les examinant à la lumière de données historiques : on voit « resurgir des proximités avec des pratiques, des procédés et des interrogations bien antérieurs⁶ ». Ce questionnement sur les supports de savoir et de mémoire revêt un caractère central pour notre propos. Si Roubaud a véritablement cherché un modèle de textualité fluide conçu sur le mode du réseau, nous pouvons mieux comprendre les raisons pour lesquelles il a finalement abandonné le projet d'une conception hypertextuelle du '*grand incendie de Londres*' pour faire de la lecture un parcours semi-guidé.

¹ *Ibid.* p. 20.

² M. CARRUTHERS, « Liens entre l'organisation de la page et les arts de la mémoire », *Diogène*, n° 4, 2001, vol. 196, p. 25-39.

³ J.-L. LEBRAVE, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *op. cit.*, p. 23.

⁴ J.-G. GANASCIA et J.-L. LEBRAVE, « Introduction », *op. cit.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 4.

Dans le numéro 131 de *Communication et langages* de 2002 consacré aux « Nouveaux théâtres de mémoire », Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret ont souhaité à leur tour revenir sur les « propriétés de l'écrit d'écran et de réseau ». Ils partent de la question – souvent rebattue mais réductrice – de l'affranchissement des « servitudes gutenbergiennes » et constatent que l'opinion commune a souvent vu dans le support numérique globalisé un moyen d'accéder librement à tous les savoirs du monde. Le changement de support induirait en effet une profonde transformation des « topologies documentaires ». Si l'Internet est comparable à l'espace d'une bibliothèque ou à l'idéal encyclopédique, il faudrait cependant examiner « l'histoire des constructions matérielles et intellectuelles pour y confronter les évolutions actuelles¹ ». En d'autres termes, quelle organisation signifiante permet désormais d'appréhender les savoirs ? Cette publication engage une « triple interrogation épistémologique, historique et sémiotique » sur les constructions de la mémoire, faite de savoirs, de tradition et de signes. Ils proposent ainsi de voir les hypertextes comme des « “théâtres de mémoire” contemporains », réactivant les modèles. C'est dans cette attention portée aux supports matériels de la mémoire qu'il faut inscrire notre réflexion sur le recours à l'hypertexte et les limites perçues pour penser l'œuvre roubaldienne. Ce dernier a manifesté plusieurs fois la volonté de publier la suite du '*grand incendie de Londres*' sur un site Internet pour offrir une plus grande interactivité à ses lecteurs. Cette hypothèse est clairement exprimée à l'occasion de réflexions sur le devenir de la cinquième branche : s'il a été envisagé de confier la version 'très longue' au site de l'Oulipo, Roubaud craint néanmoins qu'elle ne soit « absente des librairies [...] [et] de l'écran des ordinateurs² ». Comme le rappelle Christelle Reggiani – c'est davantage le modèle médiéval du texte variant et mouvant qui a retenu son attention, au sens où il « rend lisible l'hypertexte » autant qu'il « l'accommode à la forme reçue du livre³ ». Il prête précisément à la page et au livre une fonction mnésique centrale, s'appuyant sur les préceptes antiques et médiévaux des arts de mémoire.

Dans cette perspective, Dominique Ducard a interrogé les pratiques de lecture et l'avenir du livre à l'ère du numérique et l'écart entre les deux modèles d'organisation du savoir. Il examine leurs modes de transmission et la structuration des connaissances dans leur rapport à la mémoire. Partant du désarroi d'Ivan Illich quant au devenir du livre à l'ère électronique⁴, il

¹ E. SOUCHIER et Y. JEANNERET, « Nouveaux théâtres de la mémoire : Introduction. », *Communication & Langages*, n° 131, 2002, p. 51-52, En ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2002_num_131_1_3124.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1240.

³ C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, *op. cit.*, p. 96.

⁴ Voir « Du livre au texte », dans I. ILLICH, *Du lisible au visible*, *op. cit.*, p. 137-147.

met en relief une continuité entre les méthodes mnémoniques de l'ancienne rhétorique et la mise en réseau des documents. Dans son étude sur les mutations de l'écrit intitulé *Du lisible au visible*, ce dernier décrit le texte comme « une sorte de vaisseau, qui transporte les signes à travers l'espace séparant la copie de l'original ; il jette l'ancre ici ou là. Pourtant, en dépit de cette dissociation du texte et de la page, le port du texte demeure le livre. Ce dernier, à son tour, est métaphoriquement le port où le texte décharge son sens et révèle ses trésors¹ ». Filant la métaphore de la navigation, il voit la numérisation du texte : « comme les signaux d'un vaisseau fantôme, les chaînes numériques forment sur l'écran des caractères arbitraires, fantômes, qui apparaissent puis s'évanouissent² ». Ivan Illich propose une perception dysphorique de la dématérialisation du texte ; la métaphore du « vaisseau fantôme » utilisée pour la désigner évoque l'imaginaire mélancolique et spectral que déploie Roubaud lorsqu'il évoque l'écrit électronique. Ducard propose davantage d'y voir « l'émergence d'une nouvelle forme d'abstraction de l'écrit en tant que forme d'intellection distincte de son empreinte physique³ ».

Cette réflexion s'appuie sur une connaissance certaine du '*grand incendie de Londres*' et des références mobilisées dans *l'Invention du fils de Leoprepes*, telles que le mythe de Simonide et les expérimentations du psychologue soviétique A. R. Luria⁴. Pointant les sauts et la « suite d'interruptions selon les liens invoqués », Dominique Ducard établit une analogie avec la « narration par "branches", avec "incises" et "bifurcations", au gré du processus de mémoire » qui serait véritablement celui d'une « mémoire de l'apprentissage et de l'organisation des savoirs⁵ ». Le lecteur pourrait s'appuyer sur les éléments visuels d'un site « *loci* pour y placer les *imagines agentes* selon l'ancienne mnémotechnique. Il se construirait ainsi une carte mentale localisant les différents constituants de la connaissance à retenir, restituables par la seule représentation des parcours suivis⁶ ». Si la navigation hypertextuelle a souvent été pensée sur le mode de la discontinuité, de la perte et de la disparition du texte en raison de l'« enfilade » de liens, le lecteur pourrait également s'en servir pour développer un nouvel art de la mémoire, virtuel. L'hypertexte se rapproche de la pratique des Arts de mémoire : chaque nœud (fragment) constituerait le lieu où sont arrimées des images mémorielles. Les hyperliens permettant de passer de l'un à l'autre seraient analogue aux parcours permettant la réversibilité des appels mémoriels.

¹ *Ibid.* p. 140.

² *Ibid.* p. 141.

³ D. DUCARD, « De mémoire d'hypertexte », *op. cit.*, p. 82.

⁴ Voir *infra*, chapitre 7.

⁵ D. DUCARD, « De mémoire d'hypertexte », *op. cit.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*

Réactivant le modèle du « théâtre de mémoire¹ » de Giulio Camillo, l'hypertexte inviterait donc à penser, selon Bertrand Schefer, une « nouvelle rhétorique » :

Le théâtre de la mémoire s'est érigé sur de nouvelles bases qui constituent aujourd'hui le fondement de la pratique et du vocabulaire de la nouvelle rhétorique encyclopédique : sites, icônes, fenêtres, portails, liens et hypertextes².

Comme la mémoire artificielle qui conçoit des points de passage dans un parcours organisé de recollection mémorielle, l'hypertexte comporte des « nœuds » permettant de réactiver un itinéraire, des liens. Ainsi, on pourrait voir dans les anciennes méthodes mnémotechniques, traitant la page comme un support mnésique, « une anticipation ou une préfiguration de nos écrans électroniques³ ».

Ivan Illich rapporte que Hugues de Saint Victor demandait à ses étudiants de « passer aisément d'un point numéroté à un autre sur la même route mentale, et de sauter d'une "station" sur une route à n'importe quelle station sur une autre, créant ainsi des interconnexions⁴ ». Cet exemple, qui convoque les techniques bien connues des arts de mémoire, montre qu'à la manière de l'hypertexte qu'elle préfigure, la mnémotechnique « permet de constituer un réseau dynamique associant entre eux des « documents » et de mettre en place un véritable système de *navigation* à l'intérieur d'une collection de blocs d'information⁵ ». Penser l'hypertexte comme un art de mémoire implique toutefois de définir un ordre de parcours des nœuds interreliés, perspective absente du modèle moderne, dispersé. Le lecteur serait ainsi guidé entre ces points de passage ordonnés. Selon cette perspective d'une topologie mémorielle, il suffirait de « réagencer les lieux et les images qu'ils contiennent pour produire un autre discours⁶ ». Cette notion de parcours ou de scénario ordonné par des images constitue le point commun entre hypertexte, méditation et mnémotechnique, qui guidera désormais notre observation de l'œuvre comme lieu d'une topologie mémorielle.

La mise en ordre de fragments isolés visuellement produirait une nouvelle forme de lisibilité. Cette perspective est perceptible dans l'entreprise de prose mémorielle de Roubaud, qui isole typographiquement les paragraphes comme s'il s'agissait de poèmes :

¹ Pour une description de ce projet utopique, voir *infra*, chapitre 7.

² G. CAMILLO, *Le théâtre de la mémoire. [Précédé de] Les lieux de l'image*, Paris, Allia, 2007, p. 8.

³ D. DUCARD, « De mémoire d'hypertexte », *op. cit.*, p. 85.

⁴ I. ILLICH, *Du lisible au visible*, *op. cit.*, p. 53.

⁵ J.-L. LEBRAVE, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *op. cit.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*

Les fragments qui sont des images-mémoire, dans leur isolement typographique, sont des morceaux de prose qui pourraient être extraits en poème, en poème en prose (ou même en « vers » d'ailleurs) (c'était une suggestion de P truc L)¹.

Selon les prescriptions des arts de mémoire, les images doivent être isolées visuellement. Il invite à penser l'œuvre comme une navigation à l'intérieur d'une collection d'images disposées dans des lieux, qu'il suffirait de réagencer pour les requalifier génériquement en prose ou en poème. La distribution spatiale des rapports entre ces images est figurée par le modèle spatial de la Grande Feuille Mentale², à l'intérieur de laquelle l'auteur se figure en « scribe-ermite ». Le modèle de l'hypertexte produit un déplacement de première importance par rapport aux Arts de mémoire traditionnels : sa spécificité est de placer le lecteur/utilisateur à l'intérieur même de cet espace où il doit activer les parcours. Selon J. D. Bolter, le lecteur se déplace « à l'intérieur d'un espace de paragraphes³ ». Comme le soulignait Landow dans « *What's a critic to do* », « l'importante capacité de l'hypertexte de permettre la réutilisation de l'information crée inévitablement de telles structures en réseau⁴ ». Cette idée offre un éclairage pour l'ensemble du corpus poétique. L'œuvre en mouvance est comparable à un vaste hypertexte tissé de réseaux souterrains. Sa constitution s'appuie sur les gestes de prélèvement et de remploi, y compris de la poésie à la prose, qui *créent* la structure en réseau. Elle est à penser comme un « système de relations entre blocs contigus de discours⁵ », une trame de connexions. Chaque poème est, selon l'expression de Foucault, un « nœud d'un réseau⁶ ». La stratégie formelle de l'entrelacement est utilisée pour la composition de la poésie comme pour les parcours de la prose de mémoire. Elle fait réapparaître des « fils » à des « milliers de pages de distance » et répondrait à un impératif de « mémoire absolue⁷ ». Le projet de mise en relation et en réseau des savoirs porté par Roubaud à travers sa pratique anthologique serait à rapprocher d'un idéal encyclopédique. L'espace de l'œuvre – ainsi tissé et entrelacé, livre après livre, dans une architecture mentale complexe et mouvante – serait à rapprocher d'un « nouveau théâtre de mémoire », fondé sur une navigation au sein d'un réseau d'images-mémoire.

CONCLUSION : L'HYPERTEXTE COMME HYPERMETAPHORE DE L'ŒUVRE

Cette réflexion sur l'hypertexte, le rôle de l'informatique dans la création et le rapport à

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 27. Rem. 303.

² Voir *infra* chapitre 7.

³ J. D. BOLTER, *Writing Space computers, hypertext, and the remediation of print, op. cit.*, p. 15 VERIF 2E ED.

⁴ « *the important capacity of hypertext to permit the reuse of information inevitably creates such networked structures* », G. P. LANDOW, « *What's a Critic to Do ? : Critical Theory in the Age of Hypertext* », *op. cit.*, p. 23.

⁵ P. DELANY, « L'ordinateur et la critique littéraire », *Littérature*, n° 96, 1994, p. 9 Paul Delany relie cette pensée du système de relations à l'intertextualité.

⁶ M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir, op. cit.*, p. 34.

⁷ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 34-35. Rem. 340.

l'écrit d'écran, nous a permis de réfléchir à nouveaux frais à la question de l'évolution des supports, des processus d'écriture et de lecture, déjà soulevée lors de l'étude des dispositifs en strates colorées. Nous avons souligné l'imaginaire ambivalent lié au modèle hypertextuel et à l'écrit électronique, qui stimule la recherche scientifique et littéraire autant qu'elle ne suscite un imaginaire spectral lié au risque de déperdition de textes privés de supports. Roubaud va se servir du livre imprimé pour rejouer certaines caractéristiques de l'hypertexte tout en dénonçant l'illusion d'interactivité et la perte des prérogatives d'auteur. Si ce modèle offre la possibilité de faire de l'œuvre en mouvance un espace toujours ouvert, Jean-Louis Lebrave a bien montré que la genèse d'une œuvre est en un certain sens la construction d'une base de données, à partir de laquelle mettre en place un système de navigation et établit « un réseau de relations entre des fragments¹ ». En ce sens, en appliquant cette étude génétique à l'œuvre roubaldienne où la migration de modules textuels relativise la distinction entre textes et avant-textes, l'ensemble des sources mobilisées, emprunts ou auto-emprunts, constitue le matériau d'un vaste hypertexte permettant de circuler dans l'espace mental d'une œuvre en progrès.

L'hypertexte réactive de nombreuses métaphores spatiales de la « piste » au « chemin », nécessitant une orientation du lecteur en son sein. Il dépasse les limites du livre comme *volume* pour proposer une logique immersive. Comme le souligne Samuel Archibald, « notre cheminement à travers celle-ci [la totalité médiatique de l'hypertexte] se fait à l'intérieur d'un espace, non au-dessus de lui. Cela a pour effet de transformer notre *absorption* du récit en un parcours² ». Le scribe-ermite (narrateur) ou le lecteur se trouvent plongés dans une totalité à la fois constituée (ou pensée comme telle) et toujours *in progress*. En définitive, il apparaît que l'hypertexte a davantage servi, selon le terme de Jacques Anis, d'« hypermétaphore³ » que de véritable horizon de création. Il offre le modèle d'un « hyperespace » dont les dimensions excèdent celles de l'espace physique. Il est donc à mettre en relation avec les modèles spatiaux décrits par Roubaud pour figurer les parcours de mémoire qu'ils souhaitent organiser dans l'espace de son œuvre. L'hypertexte est donc une métaphore du fonctionnement de la mémoire⁴, principe matriciel de la poétique roubaldienne. Les métaphores topologiques, liées aux mathématiques et à la conception spatiale de l'écriture, assurent le lien entre hypertexte et

¹ J.-L. LEBRAVE, « L'hypertexte et l'avant-texte », J. ANIS et J.-L. LEBRAVE (dir.), *Texte et ordinateur : les mutations du lire-écrire*, Nanterre, Centre de Recherches Linguistiques de Paris X Nanterre, 1991, p. 110.

² S. ARCHIBALD, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », *op. cit.*, p. 117.

³ J. ANIS, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *op. cit.*

⁴ Selon Laufer et Scavetta, l'hypertexte aurait en propre de mimer « le fonctionnement associatif de la mémoire biologique », R. LAUFER et D. SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, *op. cit.*, p. 48.

espace de mémoire. L'hyperespace rejoint les caractéristiques du « champ mnémonique », lieu d'une topologie mémorielle transposée dans l'espace de l'œuvre.

Chapitre 7 : l'espace de l'œuvre comme lieu d'une topologie mémorielle

La mémoire constitue une composante essentielle de la poétique roubaldienne. *La Fenêtre veuve*¹, sur Giordano Bruno, est le premier ouvrage portant sur les arts de mémoire (1982). Le texte, qualifié de « prose orale » adopte la même typographique que « Dire la poésie », où les unités typographiques sont fortement blanchies et seulement ponctuées de points. Il s'ouvre sur la narration du mythe présentant le poète présocratique Simonide de Céos. Roubaud y affirme avoir pris pour point de départ l'*Art de la mémoire* de Frances Yates, lu sur la recommandation de Raymond Queneau, à qui est dédié ce livre. La traduction française a été publiée chez Gallimard en février 1975 et Queneau décède en octobre 1976. Élisabeth Lavault fait donc l'hypothèse qu'« il s'agit de l'un des derniers grands ouvrages théoriques lus par Queneau encyclopédiste, et [que] recommandé par lui, il a pu devenir pour Roubaud un testament moral² ». Du reste, Roubaud avait ce livre à l'esprit quand, dans la *Description du projet*, il annonçait un ouvrage que nous avons déjà cité, intitulé « mémoire de la langue ». Cette hypothèse sur la poésie devait être étayée par une « fiction théorique » sur ce « mythe de la mémoire³ ».

Dès les premiers travaux théoriques émanant du cercle Polivanov ou du collectif *Change*, Roubaud établit un lien étroit entre la mémoire et le langage poétique : « toute littérature est mémoire, et code d'une langue et du langage⁴ ». Cet axiome, dont l'intuition est retracée avec humour dans *La Bibliothèque de Warburg*⁵, sera ensuite formulé en ces termes : « la poésie est mémoire de la langue⁶ » et décliné avec les inflexions suivantes : « la poésie est mémoire » ; « La poésie est mémoire par la langue », « La poésie est mémoire de la langue⁷ ». La section VI de la *Description du projet* décrit le plan d'un « traité de poétique, organisé autour de deux notions principales (mémoire et rythme)⁸ ». La présentation du premier chapitre permet de saisir les enjeux qu'il soulève.

¹ J. ROUBAUD, *La Fenêtre veuve. Prose orale*, Courbevoie, Théâtre typographique, 1996.

² É. LAVAULT, *Jacques Roubaud. Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, p. 56.

³ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 130-131. Voir aussi S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 370.

⁴ J. ROUBAUD, « Quelques thèses sur la poétique (I) », *op. cit.*, p. 34.

⁵ Voir chapitre 3, « La baignoire » dans J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1823 sq.

⁶ J. ROUBAUD, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *op. cit.*, p. 110.

⁷ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 141.

⁸ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 86.

Cette hypothèse engage tout d'abord une réflexion sur le devenir des formes en diachronie. La mémoire est envisagée au sein d'une « théorie du changement, de *l'objet qui change* », « mémoire et changement étant “duaux”¹ ». La mémoire est évoquée dans *La Fleur inverse* pour proposer le concept de forme-mémoire². En effet, comme le souligne Véronique Montémont, « la forme est l'une des manières que la poésie a de se déposer dans la mémoire³ ». Il s'agit de répondre à la question : « comment se fait-il que la langue se suscite une mémoire ». Un état de poésie serait ainsi mémoire d'un « état de langue » : « elle dit quelque chose de l'histoire de la langue, de sa construction, de son histoire, de son vocabulaire, de sa syntaxe, de ses changements⁴ ».

Cette réflexion sur la mémoire portée par la poésie interroge la « position du poète » : Roubaud défend une conception artisanale, celle du « *fabbro* » qui mémorise la mise en mémoire », mû par « l'amour de la langue »⁵. Elle s'inscrit dans le cadre de celle sur l'état actuel de la poésie « en des temps d'oubli⁶ ». L'*élucidation* du rapport entre poésie et mémoire de la langue nécessite donc de tirer les conséquences de la *Crise de vers* et du *Coup de dés* de Mallarmé. La réflexion sur la poésie comme mémoire de la langue et art de mémoire personnel et collectif participe de la prise de position singulière du poète dans le champ contemporain : face à l'annonce de la disparition de la poésie et à la stratégie de « table-rase » des avant-gardes, la revendication de la poésie comme art de mémoire permet à Roubaud, en bon oulipien, d'affirmer son goût pour le temps long de l'histoire des formes et de prêter attention à leurs survivances.

C'est aussi prêter attention aux images de la mémoire personnelle que la réception intérieure du poème met en mouvement. L'obsession pour les lieux de l'enfance et les images les plus anciennes de la mémoire personnelle témoignent du fantasme d'un retour à une origine perdue et de la hantise de l'effacement, de la destruction. La mémoire engage le rapport du sujet

¹ *Ibid.* p. 86-87.

² Le §118 est intitulé « Formes mémoire » et propose de voir dans la *canzone*, la sextine et le sonnet des formes-mémoires de la *canzo*. J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 341-344. « La poésie, si elle est un art formel de la langue, une mémoire de la langue, ne peut complètement oublier le *trobar* », *Ibid.* p. 345. Sur cet aspect de la relation entre poésie et mémoire, nous renvoyons au chapitre 1 de cette étude.

³ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 278.

⁴ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 142.

⁵ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 87. Cette expression fait référence à J.-C. MILNER, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978. Roubaud en trouve l'incarnation absolue dans la poésie des troubadours à travers la *canzo* : « l'Amour, inséparable du Chant, qui est leur idée et désignation de la poésie, est plus que l'Amour seul et plus que le chant seul. Il est le **nom propre de la poésie**, de ce qui lie les êtres qui partagent une langue, par cette langue, par l'**amour de la langue**, par la **mémoire de la langue** », J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 148.

⁶ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 87.

au temps, dans sa dimension personnelle, formelle et collective, culturelle.

Qu'entend-on par la notion de mémoire ? D'une part, le terme désigne un contenu, ce qui est à mémoriser. Il suppose également un contenant, un lieu, justifiant le recours à des modèles spatiaux. D'autre part, la mémoire est une faculté, engendrant un acte propre. Elle peut être volontaire, auquel cas Roubaud parle avec Aristote d'anamnèse ou encore de seconde mémoire. Faire de la poésie un acte de mémoire engage un rapport à l'histoire personnelle autant qu'à la tradition : il s'agit de « rendre présentes les voix du passé, non pour enterrer le passé ou le présent mais pour leur donner vie, une vie commune en un seul et même lieu de mémoire¹ ». Or la tradition ne vit qu'en tant qu'elle est transmise : elle touche donc autant à l'acte de mémoire qu'à son contenu. Elle requiert des supports qui permettent sa transmission.

Le traité de poétique annoncé dans la *Description du projet* devait également inclure des réflexions sur « les techniques ; les arts de mémoire² » dont les travaux de Frances Yates. Cinq leçons portant la mnémotechnique à la Villa Gillet en 1993, ensuite publiées dans *L'Invention du fils de Leoprepes*, décrivent ces techniques mnémoniques héritées de l'Antiquité et leur rapport avec la poésie. De plus, Roubaud a coécrit avec le scientifique Maurice Bernard *Quel avenir pour la mémoire ?* dans la collection « Découvertes » de Gallimard. Il y synthétise une nouvelle fois les modèles spatiaux de la mémoire qu'il convoquera à l'appui des différentes branches de la prose de mémoire du '*grand incendie de Londres*'.

Face aux aléas de la mémoire naturelle, la remémoration est aussi une reconstruction qui passe par l'emprunt de techniques aux arts de mémoire. La mémoire artificielle suppose la disposition d'un matériau mnésique pour le solliciter et le remobiliser ultérieurement. Elle articule étroitement image, lieu et principe d'agencement. Elle permet donc de regarder l'espace du poème, dans sa composante visuelle, comme un support de mémoire autant que comme la trace d'un acte de mémoire. Plus largement, elle offre de saisir l'architecture de l'œuvre comme un vaste palais de mémoire, un ensemble ouvert et réagençable – lieu de mouvance des images de la mémoire et de passation de la tradition par les formes. Nous souhaitons articuler, autour des arts de mémoire, la pensée du lieu, la fabrique des images et leur ordonnancement. Ce chapitre a pour objectif d'observer les modèles spatiaux et la manière dont ils organisent des parcours dans l'œuvre conçue comme le lieu d'une topologie mémorielle. Pour ce faire, ils s'appuient au niveau local, sur l'image graphique du poème comme support et effecteur de

¹ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 8.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, op. cit., p. 86.

mémoire.

7.1. LA POESIE COMME ART DE MEMOIRE

Une profuse tradition critique, de Paolo Rossi à Frances Yates Mary Carruthers et Lina Bolzoni, a permis de redécouvrir les arts de mémoire et d'établir leur rôle dans la culture européenne. Le Moyen Âge transmet les techniques rhétoriques utilisées par les orateurs dans l'Antiquité pour fortifier leur mémoire et retenir des discours. Celles-ci s'appuient sur trois éléments fondamentaux : « les lieux (*loci*), l'ordre, les images (*imagines agentes*)¹ ». Profondément influencé par les modèles des arts de mémoire jusqu'à la Renaissance, Roubaud a décidé de traiter le slogan « la poésie est (la) mémoire de la langue » comme un axiome, ayant pour conséquence que « le **Projet de Poésie** serait placé sous l'autorité énorme de la mémoire² ». Il nous faut donc décrire les principes généraux des arts de mémoire ainsi que les modèles retenus pour comprendre en quoi le poète fait de la poésie une « troisième mémoire », dans sa dimension personnelle et collective – et pensée comme un « art de la vue ».

7.1.1. Principes généraux des arts de mémoire

Dans *L'Art de la mémoire*, Yates retrace son origine légendaire et la manière dont ses représentations ont été conceptualisées à travers le temps : « cet art vise à permettre la mémorisation grâce à une technique de “lieux” et “d'images” impressionnant la mémoire. On le considère d'habitude comme une “mnémotechnique”³ », dont :

Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux [...]. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de *loci*, de lieux. Le type le plus commun sinon le seul était de type architectural. [...] Les images qui doivent rappeler le discours [...] sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment.

Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour [...]. La méthode garantit qu'on se rappelle les différents points dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la succession des lieux dans le bâtiment⁴.

À la mémoire naturelle en est substituée une artificielle, produite par cette méthode : il s'agit d'agencer mentalement un parcours de lieux dans lesquels sont disposées des images qui, par les phénomènes associatifs de la mémoire, vont permettre de relier les choses à retenir.

¹ L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2005, p. 13.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1825.

³ F. YATES, *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, pp. 14-15.

Mary Carruthers met au centre le rôle des émotions dans la fabrique des « impressions mnésiques ». C'est aussi « le désir qui meut l'intellect, dans la mesure où tout apprentissage est fondé sur la mémoire¹ ». Il permet de mettre en mouvement les images associées aux lieux pour restituer la chaîne de souvenirs.

Le principe, on le sait, en est fort simple : associer à chaque station, un lieu, d'un chemin familier (promenade dans un jardin, trajet dans sa propre maison, de la cave au grenier), des fragments des choses à retenir (des textes, des raisonnements, des narrations, sous forme d'images visuelles), qui se trouvent ainsi comme posées sur des portemanteaux à souvenirs. Il suffit alors, quand on en a besoin, de refaire le chemin et de prendre (par la pensée) sur leurs patères ces manteaux d'idées, ces parapluies-vers, ces écharpes-cartes géographiques, ces chapeaux-listes d'empereurs romains ou des petits-os-de-la-main, qui attendent sagement, là, le marcheur en son esprit. (Il n'est, bien entendu, au moins en principe, si on a monté l'escalier avec « Booz endormi », pas beaucoup plus difficile de le redescendre en le récitant, cette fois, à l'envers.)

Cette description mentionne la possibilité d'un parcours dans les deux sens. Dans *l'Invention du fils de Leoprepes*, Roubaud reprend les différents modèles décrits par Frances Yates. Il aborde la question des arts de mémoire depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance et en examine différents exemples pour en déduire des hypothèses plus personnelles sur l'articulation entre poésie et mémoire. Les principes généraux de l'art mnémotechnique sont tout d'abord énoncés à travers un résumé de la *Plutosofia* de Frère Gesualdo (1592). Yates ne lui consacre que quelques lignes : « Il aurait composé, selon elle, un Art de mémoire très ordinaire, déjà un peu tardif, se situant, sans innover, presque au bout d'une tradition proliférante pendant tout le XVI^e siècle² ». Roubaud s'appuie sur ce traité pour proposer une première définition des arts de mémoire et poser le lien étroit entre lieu et image. L'art de mémoire repose en effet sur deux principes fondamentaux : d'une part, le *lieu* est défini comme le « support matériel, stable, distinct, proportionné, qui sert de base aux images » ; d'autre part, Gesualdo nomme « images » ou « idées » les images mobiles qui habitent la mémoire. Les lieux stabilisés vont leur servir de « réceptacle », c'est-à-dire de contenant : « qui vivacement y représentent les choses en paroles de quelque nature qu'elles soient dont nous voulons nous souvenir³ ». Reprenant la métaphore augustinienne du « palais de mémoire » Roubaud insiste sur le fait que cette méthode est « une pure construction interne, le bâtiment ou palais de notre mémoire⁴ ». La première étape de l'art de mémoire réside dans la constitution de lieux, qui peuvent être de trois sortes : « imaginaires,

¹ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 7.

² J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 13.

³ *Ibid.* p. 15.

⁴ *Ibid.*

naturels, artificiels¹ ». Gesualdo énumère dix-sept préceptes touchant à la formation des lieux. Le mnémotiste doit s'appuyer sur des lieux où il se sent le mieux², qu'il aura vus et touchés. L'édifice doit « être stable, avoir de solides fondations³ », simple et comporter des signes distinctifs qui pourront être « fixés et revisités sans cesse par la mémoire agissante⁴ ». Ces lieux seront d'un nombre limité (environ une centaine) et d'une variété suffisante pour éviter l'uniformité. Il leur faut être suffisamment éclairés, et « de la dimension d'un cadre où s'inscrirait un homme debout, les bras écartés⁵ ». L'intervalle entre deux lieux doit être également d'une distance raisonnable pour limiter la discontinuité du parcours. Gesualdo revient également sur l'ordre, dont nous avons souligné l'importance dans ce qu'il nomme la « lecture des lieux » : il propose une approche multidimensionnelle de leur parcours, non pas seulement dans le sens de lecture de gauche à droite, mais aussi de manière palindromique, de droite à gauche. La solitude s'avèrerait propice à leur contemplation ; ce principe nous permettra d'établir un lien entre le parcours des lieux de mémoire et la pratique de la méditation.

7.1.2. De l'invention de la mémoire à la poésie comme « troisième mémoire »

La conception de la mnémotechnique remonte à l'Antiquité, à travers Cicéron, Quintilien et l'auteur anonyme de l'*Ad Herennium*. L'invention des arts de mémoire est attribuée à Simonide de Céos (VI^e siècle avant notre ère). Ce dernier est considéré par Roubaud comme une figure tutélaire convoquée notamment dans *L'Invention du fils de Leoprepes*. L'origine de ces arts s'enracine dans un mythe, que Cicéron relate dans *De l'orateur*. Frances Yates ouvre son livre sur le récit de ce mythe :

¹ *Ibid.*

² On peut comprendre en ce sens la convocation fréquente des lieux de l'enfance, en prose comme dans les tridents.

³ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 16.

⁴ *Ibid.* p. 17.

⁵ *Ibid.* p. 18.

On raconte que, soupant un jour à Crannon, en Thessalie, chez Scopas, homme riche et noble, Simonide chanta une ode en l'honneur de son hôte, où, pour embellir sa matière à la façon des poètes, il s'était beaucoup étendu sur Castor et Pollux. Scopas, poussé par une basse avarice, dit à Simonide qu'il ne lui donnerait pour ses vers que la moitié du prix convenu et que le reste, l'auteur pouvait aller le réclamer, si bon lui semblait, à ses amis les Tyndarides qui avaient eu la moitié de l'éloge. Quelques instants après, on vint prier Simonide de sortir : deux jeunes gens se tenaient à la porte qui demandaient avec insistance à lui parler. Il se leva, sortit et ne trouva personne. Mais dans le même moment, la salle où Scopas était à table s'écroula, et cette ruine l'écrasa, lui et ses proches. Comme les parents des victimes, qui désiraient ensevelir leurs morts, ne pouvaient reconnaître les cadavres affreusement broyés, Simonide, en se rappelant la place que les convives avaient tous occupée sur les lits, permit aux familles de retrouver et d'inhumer les restes de chacun d'eux. Instruit par cet événement, il s'aperçut que l'ordre est ce qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire¹.

Ce récit montre l'importance d'une mémoire ordonnée, opposée symboliquement à la mort. Cette technique repose sur la constitution d'images (*imagines*) qu'il faudra arrimer à des lieux (*loci*) : « l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace² ».

Yates trouve un intérêt majeur à *l'Ad Herennium*, qui invite à distinguer deux types de mémoire, l'une naturelle et l'autre artificielle : « la mémoire naturelle est celle qui est gravée dans notre esprit, née en même temps que la pensée. La mémoire artificielle est une mémoire renforcée ou consolidée par l'exercice³ ». Les techniques mnémoniques sont au service de la mémoire naturelle : la mémoire artificielle ordonne les paroles à mémoriser (*memoria verborum*) en utilisant les choses visibles (*memoria rerum*) qui deviennent un support de mémoire. Il existe une circulation entre ces deux modes de la mémoire artificielle puisqu'elle s'appuie sur une architecture extérieure jusqu'à construire des lieux mentaux pour en agencer les images. Elle devient donc une mnémotechnique réglée, qui intériorise les lieux offrant un emplacement à des images-souvenirs stabilisés.

La poésie comme troisième mémoire

Dans *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Marcel Detienne présente Simonide comme un « tournant dans la tradition poétique⁴ », dans ses innovations et dans la conception qu'il a de son art. Selon l'auteur, il s'agit en effet du premier poète « à faire de la

¹ CICERON, *De l'orateur*, traduit par Edmond COURBAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 153-154.

² *Ibid.*

³ F. YATES, *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ M. DETIENNE, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, F. Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1967, p. 106.

poésie un métier : il compose des poèmes pour une somme d'argent¹ ». D'autre part, il serait celui qui « découvre le caractère *artificiel* de la parole poétique² ». Le terme « artificiel » est à entendre ici au sens d'une création humaine : cette conception s'opposerait à l'idée platonicienne du poète inspiré et serait à rapprocher d'un imaginaire artisanal. L'invention des arts de mémoire aurait également une « fonction polémique contre l'ancienne conception du poète » : on peut voir ici un lien avec la manière dont Roubaud met au centre la notion de mémoire pour s'inscrire de manière critique dans le champ poétique et rejeter la dialectique propre aux avant-gardes. Le poète reprend les conclusions de Detienne pour leur donner une « ambition beaucoup plus étendue³ ». Selon lui, la conception de Simonide poserait en des termes nouveaux une spécificité idiosyncrasique de la poésie : celle-ci est une « troisième mémoire [...] Elle dit ce qu'elle dit, ce qu'elle nous dit, en agissant sur la mémoire, aussi bien d'ailleurs la première que la seconde mémoire⁴. Elle est un effecteur privilégié de la mémoire⁵ ». S'il en existe d'autres tels que la musique, la poésie est la seule à le faire par la langue. Or, selon le poète, les effets de mémoire de la poésie seraient produits « dans la langue par le rythme et le nombre⁶ ». Le « conte » de Leoprepes aurait ainsi servi « de fondation à une exploration de l'idée de poésie-mémoire et de poésie-rythme⁷ ». Ces deux composantes participent du « sens formel » de la poésie fréquemment évoqué par Roubaud.

Cette perspective est approfondie dans *Poésie etcetera, ménage* puis plus tard dans *Poétique. Remarques* où de l'hypothèse de la poésie comme « troisième mémoire » est déduite celle de la poésie comme art de mémoire. Elle se situerait « entre la mémoire-logico-mathématique, du langage, de la manipulation des outils, “skills”, et la mémoire des images-souvenirs, celle qui peut-être laisse des traces localisables strictement⁸ ». Il y aurait une corrélation entre la découverte de la poésie (au sens simonidien) et celle de la mémoire. Dans un contexte de disparition des arts de mémoire, la poésie en serait « le dernier refuge » mais de manière « intérieure, personnelle ». Il distingue « arts de mémoire » au pluriel, « ébauche⁹ » de celui au singulier, qui « généralise à partir du cas de la poésie, qui est le mémorisable par

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 108.

³ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 134.

⁴ La première et la seconde mémoire sont décrites dans la troisième leçon : « il y a la mémoire des souvenirs dans leur immédiateté, la mémoire de l'appréhension incessante du monde [...] ; et la mémoire du contrôle des souvenirs, de leur mise en rapport, de leur mise en sens », *Ibid.* p. 82. La seconde mémoire est rapprochée au début de la quatrième leçon des notions platoniciennes d'anamnèse et de réminiscence. *Ibid.* p. 97.

⁵ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 141.

⁶ *Ibid.* p. 142.

⁷ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 321. Rem. 3491.

⁸ *Ibid.* p. 7. Rem. 9.

⁹ *Ibid.* p. 124. Rem. 1321.

excellence dans la langue¹ ». Pour Roubaud, « la poésie est le seul art de mémoire personnel (votre mémoire) et interpersonnel (toutes mémoires)² ». Interpersonnel parce qu'elle passe par la langue et, par la lecture orale ou écrite, peut devenir une mémoire collective. Personnel, en ce que la poésie « dans votre langue est mémoire de votre langue en vous. [...] Par ce qu'elle suscite en vous, en votre mémoire³ ». Les effets de mémoire qu'elle suscite ne sont pas paraphrasables⁴. En cela, « l'effet de mémoire de la poésie est entièrement privé. Il s'agit de votre mémoire, et de nulle autre⁵ ». Il y aurait « une distance énorme entre les effets de mémoire de la poésie, d'une mémoire interne à une autre⁶ ».

Ce phénomène de mémoire idiosyncrasique est évoqué dans un sonnet intitulé « Les épissures » :

Poésie : *entremesclar* de souvenirs
épissure de torons d'images qui
constituent les cordages de la mémoire
ses câbles, ses fils électriques (transferts

rapidissimes des réseaux neuronaux)
filer la métaphore des flux, pourquoi
pas puisqu'il s'agit de l'entrelacement
de fils d'images mentales suscitant

les séquences homomorphes des syllabes
lettres, mots, vers, formes et tutti quanti
vitesse est l'Idée (Hermogène) centrale

pour l'établissement de correspondances
entre le chaos intérieur du passé
et cette « émotion appelée poésie »⁷

Une épissure est une jointure obtenue par tressage de deux câbles. Ici, il s'agit de l'entrelacement (*entremesclar*) des images mentales aux images de la langue. Le poème mentionne la vitesse chaotique, hermogénienne, des images-souvenirs de la mémoire personnelle. L'effet de la poésie sur celle-ci est comparé à une « explosion⁸ ». Ainsi, l'entrée du poème dans la mémoire vient mettre en mouvement le temps personnel de celle-ci, ce « chaos du passé », en engageant un rapport avec la mémoire de poésie, puisque l'expression

¹ *Ibid.* p. 59. Rem. 632.

² J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 106.

³ *Ibid.* p. 103.

⁴⁴ D'où les axiomes selon lesquels la poésie « n'est pas paraphrasable » et « dit ce qu'elle dit en le disant ». Voir notamment *Ibid.* p. 76.

⁵ *Ibid.* p. 103.

⁶ *Ibid.* p. 109.

⁷ J. ROUBAUD, *Churchill 40*, op. cit., p. 56.

⁸ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 106.

finale mise entre guillemets est empruntée à Reverdy.

Comme nous l'avions vu en décrivant la circulation du poème au sein du quatuor de formes, et l'importance que Roubaud accorde aux formes internes, cette conception singulière de la poésie comme mémoire engage la question de la réception du poème par le lecteur-auditeur tout en concédant que, pris dans un phénomène de mouvance, la part essentielle échappe paradoxalement à son créateur, « le poème devenant mémoire de cette mémoire qui est en vous et la poésie deviennent infiniment privés¹ ». Ces phénomènes sont infiniment privés² puisque la mémoire repose sur la mise en mouvement des images intérieures et non pas sur « un contenu linguistique que l'on puisse généraliser³ ».

Cette réflexion suscite une autre hypothèse de la poésie : « la poésie est mémoire externe et mémoire interne⁴ ». Cette double orientation de la mémoire de poésie rejoint la réflexion sur le quatuor de formes : le poème est irréductible à la partition des formes externes. Ces dernières permettraient en revanche une installation par « l'Art de Mémoire poésie » : « il y dispose ses lieux, ses images⁵ ». Ce rapport à l'installation artistique que nous avons décrit précédemment⁶ nous ramène au rôle du sens de la vue dans la mise en mémoire.

7.1.3. *L'art de la vue : rôle de la page comme support mnésique*

La vue est donc au fondement même de l'art de mémoire, qui travaille sur les lieux comme support de traces mémorielles converties en images. L'auteur anonyme de l'*Ad Herennium* a insisté sur le rôle mnésique des images :

¹ J. ROUBAUD, *Dors*, op. cit., p. 23.

² Cette insistance sur « l'infiniment privé » des formes internes est à rapprocher de l'argument wittgensteinien du « langage privé » développé dans les *Investigations philosophiques*, §243-315 : « Que serait un langage privé ? « (Mais) ne pourrions pas (également) imaginer un langage dans lequel une personne pourrait écrire ou exprimer verbalement ses expériences intérieures – ses sentiments, mouvements d'humeur, et le reste – pour son usage privé ? Mais, ne faisons-nous pas ainsi dans notre langage ordinaire ? Ce n'est pas là ce que je veux dire. Les mots de ce langage doivent se rapporter à ce qui ne peut être connu que de la personne qui parle ; à ses sensations immédiates. Ainsi, aucune autre personne ne saurait comprendre ce langage », L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, op. cit., p. 53. Le langage privé serait une langue que le sujet privé constituerait pour soi pour dire ses sensations, ses expériences intérieures. Ainsi, ou bien le sujet va inventer ses propres signes, ou bien il va piocher ses signes dans la langue, empruntant ceux qui sont censés désigner des sensations. Il va recourir à la langue commune pour dire l'infiniment privé. Selon Roubaud, la poésie échappe à la critique wittgensteinienne du langage privé précisément parce qu'elle s'appuie sur la langue orale-écrite pour se donner en partage.

³ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie*. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud, op. cit., p. 376.

⁴ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 108.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 313. Rem. 3414.

⁶ Voir *supra*, chapitre 3.

Nous devons donc créer des images capables de rester le plus longtemps possible dans la mémoire. Et nous y réussissons si nous établissons des ressemblances aussi frappantes que possible ; si nous créons des images qui ne soient ni nombreuses ni vagues mais actives (*imagines agentes*) ; si nous leur attribuons une beauté exceptionnelle ou une laideur particulière ; si nous en orons quelques-unes avec des couronnes par exemple ou des manteaux de pourpre, de façon à rendre la ressemblance plus évidente¹ [...]

Il s'agirait donc de créer des images sortant de l'ordinaire et suscitant une émotion qui frappera l'imagination, afin qu'elles s'impriment durablement. Cette conception d'une mémoire en images est à mettre en relation avec la conception aristotélicienne : « l'âme pensante ne pense jamais sans une image mentale² ». F. Yates parle à cet égard de « vision intérieure » nécessaire à la mémoire. Elle y ajoute une dimension temporelle en soulignant que les images mentales de la mémoire « ont en plus un élément temporel, car [elles] ne dérivent pas de la perception des choses présentes, mais passées³ ».

Dans *Le Livre de la mémoire*, M. Carruthers revient sur l'importance des images dans la mnémotechnique médiévale, liée à leur rôle cognitif. La stabilisation des images mentales, intérieures va être renforcée par l'écrit. Le livre, en tant qu'objet de pensée matériel, peut devenir un support mnémotechnique à travers la mise en page. Elle rappelle qu'au commencement du XII^e siècle, Hugues de Saint-Victor insistait sur « l'utilité mnémonique de la disposition et de l'ornementation de la page manuscrite » et la nécessité de « toujours mémoriser à partir de la même source écrite », pour éviter le brouillage et la déperdition d'images « causé par la vue de plusieurs présentations différentes ». Parmi les ornements graphiques, « la couleur et la forme, la place et la position des lettres⁴ » dans la page devaient servir à affermir la mémoire. Elle a ensuite rappelé que « les auteurs de l'Antiquité ou du Moyen Âge ne faisaient aucune distinction entre [...] mémoire "verbale" et mémoire "visuelle"⁵ ». Elle a exploré l'organisation des images censées « frapper l'œil mental [...] ouvrir et ponctuer le parcours d'un lecteur dans un texte, tout comme certaines images (ou fragments d'images) structurent le parcours de l'œil dans un tableau ». La fabrication des images mnésiques constituerait « un processus d'"ornementation" mentale⁶ ».

Les recherches de Lina Bolzoni ont mis en relief un paradoxe : si les arts de mémoire

¹ *Ad Herennium*, III, XXII. Cité par F. YATES, *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 22.

² ARISTOTE, *De l'âme*, traduit par Jules TRICOT, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1982. Livre III, 432a17.

³ F. MARSAL, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 119.

⁴ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 19.

⁵ M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, *op. cit.*, p. 160.

⁶ *Ibid.* p. 161.

sont nés et se sont développés dans une civilisation essentiellement orale, ils connaîtront un regain d'intérêt à l'ère de l'imprimerie. Rappelant « le lien étroit entre mots et images que la mémoire contribue à créer¹ », elle montre le rôle décisif du développement de l'écrit imprimé². Celui-ci aurait « des retombées sur le sujet qui l'utilise³ », notamment sur la mémoire : « l'expérience de l'écriture influence aussi la façon de percevoir de l'esprit : ce dernier est senti comme quelque chose qui a une dimension spatiale et les processus intellectuels sont décrits en termes de mouvements⁴ ». Il permettrait d'élaborer « un espace divisé en “lieux”, dans lesquels se déposent des images sensibles, qui peuvent être conservées ou disparaître⁵ ». L'imprimerie va instaurer une correspondance « entre les “lieux” intérieurs et les “lieux” du texte⁶ ». Les schémas et autres dispositifs graphiques participeraient des arts de mémoire en rendant visibles « la matière réorganisée et replacée d'une manière claire, efficace, facile à se rappeler ». Les techniques de visualisation mnémoniques sont donc manifestées par les possibilités du livre, « par l'espace organisé et reproductible de la page imprimée⁷ ». Si l'art de mémoire a été présenté comme une technique, il engage un lien avec le corps : il « peut traduire le texte en un théâtre intérieur, car les techniques de mémoire reproduisent dans l'intériorité ce théâtre des passions que les figures de rhétorique créent à la surface du texte⁸ ».

Dans *L'Invention du fils de Leoprepes*, Roubaud montre que la mémoire fonctionne en images devant s'arrimer à des lieux. L'espace de la bibliothèque ou des marges d'un livre agit comme un véritable opérateur de la pensée qui permet d'ancrer spatialement les souvenirs pour les remobiliser ultérieurement. Les images-souvenirs que l'on souhaite se rappeler sont disposées dans des espaces familiers, pour pouvoir les parcourir de nouveau et les raviver.

Le principe de la constitution des images est une traduction réglée et systématique, de la totalité des objets et des événements du monde en visions. Car l'Art de la Mémoire est avant tout un art de la vue. [...] Il faut réduire chaque élément mémorable en éléments, accrocher ces éléments à des images-support en des lieux appropriés. Il s'agit de deux temps distincts, chacun d'eux indispensable⁹.

L'idée d'art de la vue suggère une conversion en images mentales des impressions

¹ L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, op. cit., p. 10.

² M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, op. cit. ; W. J. Ong, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, op. cit.

³ L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, op. cit., p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 16.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* p. 17.

⁸ *Ibid.* p. 21.

⁹ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 20.

mnésiques¹. Mais celles-ci peuvent s'arrimer au support matériel de l'écrit. La nécessité d'une *traduction visuelle* est articulée à l'invention de l'alphabet grec archaïque, qui aurait permis la mise en mémoire de la langue², et particulièrement des poèmes homériques :

Pourquoi ne pas faire un pas de plus ? la notation écrite, confiée à un support matériel durable, donne un avantage aux poèmes des poètes qui l'utilisent [...] elle assure la préservation identique ou quasi-identique, contraire à la tradition orale qui ne se transmet jamais qu'en transmutant, d'inventeur en exécutant, de génération en génération³.

Une telle hypothèse peut sembler paradoxale pour un poète revendiquant l'idée que la poésie est destinée à un « œil-oreille ». Cette contradiction est sans doute à mettre en relation avec celle mis en relief par Bolzoni : les arts de mémoire ont été forgés pour entraîner la mémoire des rhéteurs et servir les discours oraux. Cependant, le développement du manuscrit orné au Moyen Âge puis de l'écrit imprimé à la Renaissance ont durablement infléchi les processus mentaux et les techniques de la mémoire. Si l'on voit affleurer ici une tension quant à la fonction dévolue à l'écrit, il n'en demeure pas moins que Roubaud voit dans le poème écrit « un moyen d'assurer une visibilité extérieure durable à la langue⁴ ». La poésie, assurant la traduction visuelle des images de mémoire à travers la mise en espace, constituerait donc un « art de la vue », par son inscription graphique. On touche *in fine* à la part spécifique de la forme écrite au sein du quatuor de formes : c'est celle qui détient une forte prégnance mnésique et, donnée en partage au lecteur, peut affecter sa mémoire où le poème se déploiera selon des formes internes irréductiblement singulières.

La cinquième et dernière leçon se termine sur une hypothèse forte permettant de lever ce paradoxe apparent. Elle contribue à éclairer la conception singulière de la poésie que défend Roubaud et sa réponse à la crise de la poésie. Il inscrit plus largement ce constat dans un contexte de « décomposition accélérée, désorganisation de la mémoire interne, de la mémoire individuelle⁵ ». L'anachronisme revendiqué dans sa lecture de l'invention de la mémoire est une posture méthodologique. Elle permet, sous couvert de « l'irresponsabilité du conte », d'éclairer la situation contemporaine et le jeu de langage autonome qu'est la poésie : « la distinction principale n'est pas alors celle qui oppose l'oral à l'écrit, mais celle qui fait jouer,

¹ « l'art de la mémoire construit ses images dans les espaces de l'intériorité ; elles sont unies par un réseau serré de liens tant avec les images créées par les mots, évoqués par les écrivains et par les poètes, qu'avec les images sensibles, notamment avec celles qui sont dues aux arts figuratifs », L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, op. cit., p. 280.

² J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 129.

³ *Ibid.* p. 131.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 124. Rem. 1325 bis.

⁵ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 152.

sans les confondre, **une mémoire externe à la mémoire interne où la poésie doit se trouver pour vivre¹** ». L'enjeu est donc bien de trouver les conditions de survie de la poésie en faisant ressortir son rôle mnésique et la place spécifique de la langue écrite.

La poétique roubaldienne se fonde sur une pratique constante de la mémoire qui en tant que technique, constitue un mode de résistance à l'effacement et à l'oubli. Le poème écrit constitue un support de mémoire externe et le lieu textuel à partir duquel réactiver les images-mémoires qui lui sont attachées : « dans la mémoire intérieure elle [la poésie] vit comme effecteur d'images qui sont autant visuelles qu'auditives² ». Assurant la circulation entre l'espace du texte et l'espace intérieur où sont ordonnées les images, il permet de « traduire les mots en images et les images en mots³ ». Les dispositifs graphiques que nous avons décrits, des variantes graphiques au recours à la couleur serviraient donc non seulement d'aide-mémoire mais aussi d'effecteur de mémoire. Là où Hugues de Saint Victor invitait à s'appuyer sur une seule et même présentation, Roubaud privilégie au contraire le principe de mouvance qui se manifeste par des variations d'inscription dans l'espace graphique. Il insiste par-là sur la prédominance de la réception intérieure de l'objet-poème, essentiellement idiosyncrasique : « les arts de mémoire (c'est la supposition du conte) ont été inventés pour permettre l'intériorisation visuelle de la poésie⁴ ». Autrement dit, défendre l'axiome de la poésie comme art de mémoire permet de penser la place de l'écrit comme support d'intériorisation du poème, vecteur de passation mémorielle. Il est garant de la mouvance du poème non seulement entre les quatre états du quatuor de formes, mais aussi dans sa capacité à demeurer dans la mémoire du lecteur.

D'une manière plus générale, cette articulation entre image, lieu et ordre informe la conception spatiale du Projet. Tout comme l'espace graphique, l'œuvre de mémoire doit pouvoir être parcourue de manière multidimensionnelle : la pluralité des itinéraires de lecture, qu'il a recherchée au niveau local, doit pouvoir être transposée à l'échelle des modèles spatiaux qui régissent la mise en ordre de la mémoire. Cette réflexion sur le principe de circulation à l'intérieur d'un espace conduit Roubaud à poser l'hypothèse d'une extension du champ mnémonique – espace mental comportant jusqu'à huit dimensions.

¹ *Ibid.* p. 145.

² *Ibid.*

³ L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, op. cit., p. 21.

⁴ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit.

7.2. LES MODELES SPATIAUX DE LA MEMOIRE

Dès l'Antiquité, les arts de mémoire se sont appuyés sur la méthode des lieux (*loci*) pour placer les images-mémoire. Cette réflexion, prenant des accents néoplatoniciens, se retrouvera chez Augustin d'Hippone, pour qui la mémoire est une faculté de l'âme, apte à rendre présents les images et le souvenir du passé. Elle est une capacité de sauvegarde d'un « trésor innombrable d'images » (le *thesaurus*) contre les forces de dispersion et la marche du temps. Les souvenirs, disponibles pour une sollicitation ultérieure, sont déposés dans « les vastes palais de la mémoire¹ ». Cette dernière est donc un réservoir d'images, mais suppose aussi un acte par lequel le sujet accumule dans un espace intérieur le matériau mnésique à ordonner et sauver de l'oubli et du chaos. La force de la mémoire, comme principe de mouvement, s'appuie sur des lieux déterminés. Il s'agit de traduire une réalité psychique et cognitive en termes spatiaux. La mémoire permettrait de tourner l'âme vers Dieu. L'exploration du palais de mémoire conduit donc à la méditation spirituelle. Transposé à la mémoire de poésie, nous verrons que l'espace que celle-ci organise constitue également un espace méditatif.

Dans *Le Livre de la mémoire*, M. Carruthers a énuméré différentes métaphores pour désigner le contenant de la mémoire naturelle, le support ou le produit de la mémoire artificielle : la cire, la tablette, le livre², les bâtiments. Roubaud a repris ces modèles pour identifier trois grandes métaphores de la mémoire : la cire (selon laquelle « la faculté de mémoire imprime la ressemblance de l'image-souvenir avec l'objet mémorisé », faisant de la mémoire une trace), le grenier ou bibliothèque, le colombier ou pigeonnier³.

Le '*grand incendie de Londres*' abonde en métaphores spatiales et organiques permettant de penser le Projet et l'organisation spatiale de l'œuvre. On peut distinguer trois types de

¹ « J'arrive aux plaines, aux vastes palais de la mémoire, là où se trouvent les trésors des images innombrables véhiculées par les perceptions de toutes sortes. Là sont gardées toutes les pensées que nous formons, en augmentant, en diminuant, en modifiant d'une manière quelconque les acquisitions de nos sens, et tout ce que nous avons pu y mettre en dépôt et en réserve, si l'oubli ne l'a pas encore dévoré et enseveli [...] C'est là que se conservent rangées distinctement par espèces, les sensations qui y ont pénétré chacune par son accès propre [...] La mémoire les recueille toutes dans ses vastes retraites, dans ses secrets et ineffables replis pour les rappeler et les reprendre au besoin. Elles y entrent toutes, chacune par sa porte particulière et s'y disposent. Au reste, ce ne sont pas les choses elles-mêmes qui entrent dans la mémoire, mais les images des choses sensibles, pour s'y mettre aux ordres de la pensée qui les évoque », SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, 2015, p. 210-211.

² La formule du « livre de la mémoire » apparaît dans l'incipit de la *Vita Nova* de Dante, cité par M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 29. Roubaud insiste sur l'importance de cette formule : « il me semble possible d'interpréter quasiment à la lettre la première phrase de la *Vita Nova* de Dante [...] (Dans cette partie du livre de ma mémoire, avant laquelle il y a peu à lire, se trouve une rubrique, laquelle dit : INCIPIT VITA NOVA) : Tout souvenir, toute sensation mémorisée, tout mot, toute idée est naturellement perçue dans l'esprit comme une image », J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 46. L'expression suggère que la mémoire existe en amont du livre, comme lieu de conversion en images des impressions mnésiques.

³ J. ROUBAUD et M. BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, op. cit., 1997, p. 16-17.

métaphores : celles naturelles (l'arbre, la forêt, le fleuve), celles architecturales (le pigeonnier, la ville), les métaphores géométriques (la spirale, la sphère, le cube). Les représentations spatiales de la mémoire ont bien été décrites par Florence Marsal qui identifie notamment, pour la prose de mémoire : la chaîne, la spirale, le palindrome, l'arbre ou la forêt¹. Nous nous attacherons plus précisément à deux modèles complémentaires à savoir l'arbre (et autres modèles arborescents) et la sphère (spirale ou cylindre) que Roubaud désigne comme « deux modes topologiques de la mémoire² ». Dans ses travaux sur les arts de mémoire, il cherche à concilier ces deux approches et pallier les défauts du premier, du fait que le modèle arborescent reconduirait une forme de séquentialité.

7.2.1. *Le modèle topologique en réseau*

Roubaud signale des similitudes entre le fonctionnement de la mémoire naturelle, par associations et sauts, et la mémoire artificielle. Il emploie pour ce faire des modèles réticulaires ou arborescents : la forêt, la ville... Dans *l'Invention du fils de Leoprepes*, il souligne que la topologie de la mémoire naturelle « est celui d'une arborescence, d'un réseau, réseau routier ou ferroviaire avec des stations bien différenciées ; et les modes de parcours choisis pour la restitution ont leur analogue dans le récit que nous faisons ou nous nous faisons à nous-mêmes de nos souvenirs³ ».

Les termes employés sont proches de ceux qui désignent la configuration multilinéaire de la prose de mémoire du '*grand incendie de Londres*' :

[...] je me suis représenté 'le grand incendie de Londres' comme le récit d'un parcours dans le système des branches de l'arbre du *Projet*, comme la lecture de la carte routière d'un pays où avait lieu le *Projet*, du réseau hydrographique des rivières au cœur du continent géologique, du squelette dans le corps, des nervures dans la feuille verte [...]⁴.

Ce modèle, réticulaire arborescent convoque également un imaginaire de la cartographie rendant l'organisation du récit comparable à une table d'orientation en forêt. Le récit reprend l'image d'un « chemin de prose⁵ » en forêt. Si la forêt (*silva*) désigne – par opposition à la chaîne (*catena*) – « une masse de matériaux sans rapport et sans ordre », une mémoire entraînée peut trouver son orientation dans sa « “forêt” mémorielle⁶ ». L'arbre, figure renvoyant autant

¹ *Ibid.*

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 43.

³ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 48.

⁴ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 37.

⁵ *Ibid.* p. 626.

⁶ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 99.

aux mathématiques qu'aux récits arthuriens « constitue aussi un archétype de totalité ». Figurant « le récit dans son entier », il « fournit une figure pour le livre¹ ».

L'image de la fleur inverse de gel qui ouvre *la Boucle* s'inscrit également dans ce réseau métaphorique :

Un lacs de dessins translucides, ayant de l'épaisseur, une petite épaisseur de gel, variable et parce que d'épaisseur variable dessinant sur la vitre, par ces variations minuscules, comme un réseau végétal tout en nervures, une végétation de surface, une poignée de fougères plates².

Cette image-mémoire inaugure et clôt le livre pour le relancer³, manifestant « le parcours récursif de la mémoire⁴ » accompli dans cette branche de la prose de mémoire au titre programmatique. Cette image-souvenir de l'enfance est déjà présente dans ϵ : « Quand nous éprouvions qu'il n'est que quelques neiges capables d'un creux dans la mémoire capables d'éblouissantes fougères fraîches sur une vitre qu'une bouche à l'aube couvre de buée⁵ ». Françoise Sammarcelli a souligné sa dimension métatextuelle : « elle ouvre une série de perspectives ou fenêtres hypertextuelles et performe les ramifications (métaphoriquement végétales) qu'elle décrit⁶ ». Cependant, Roubaud souligne une différence entre les modèles arborescents mathématiques et celui métadiscursif de la boucle : « aucune branche de l'arbre ne revient à son point de départ, pour s'autogreffer ; il n'y a pas de 'boucle'⁷ ». Les deux modèles (arbre et boucle) se complètent pour figurer la topologie de la prose de mémoire en lien avec le projet de poésie dont elle offre une version dégradée. Ils indiquent la possibilité d'un enchevêtrement de souvenirs à convertir « en entrelacement de pictions stables et définies » par un « jeu de mémoire⁸ ».

Le modèle de la forêt arthurienne va être relayé par la suite par celui de l'architecture

¹ T. SAMOYAU, « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* : », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 108, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=116>.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 327.

³ « Dans ce même recueil, Roubaud formule un programme de composition, en écrivant qu'«une boucle, dans ces premières pages, s'ouvre, pleine de silence imparable». La boucle est un algorithme ; elle est aussi la figure de la circularité, définie comme un circuit complet, avec retour à l'état initial. Le terme sert de titre et de programme à la deuxième branche du projet, qui illustre le processus par une magistrale épanadiplose : l'œuvre se termine par la projection d'une image, celle du poète qui ouvre le dossier "La BOUCLE", y prend le premier feuillet du premier chapitre et commence à voix haute la lecture des premières lignes, que le lecteur a rencontrées cinq cent trente-cinq pages plus tôt », V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, *op. cit.*, p. 276.

⁴ É. LAVAL, *Jacques Roubaud. Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 23.

⁶ F. SAMMARCELLI, « Virtualité et complexité : à propos de *La Boucle* de Jacques Roubaud », *Théorie, Littérature, Enseignement*, n° 14, 1996, p. 60.

⁷ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 920.

⁸ *Ibid.* p. 923.

urbaine. La ville s'avère un support de mémoire privilégié, notamment pour la composition de *La Forme d'une ville* :

La surface de Paris était le support de mon art de mémoire poétique par commodité seulement, par nécessité. [...] Paris n'a donc été pour moi qu'un lieu de mémoire [...] au sens des Arts de mémoire de la Renaissance, un réservoir de fenêtres, maisons, recoins, creux, encoignures, plans d'arrondissement, plans de métros, [...] une grande surface où disposer des **images-mémoire**, venant de ou dirigées vers la constitution d'un espace de poésie. En chacun de ces lieux un vers, un quatrain, tout un poème.

Comme le recommande le père Gesualdo en sa *Plutosofia*, au chapitre de la formation, constitution des lieux (c'est le premier de ses dix-sept points) : « Le Formateur choisira les lieux de mémoire d'abord dans la ville même où il habite, où il se sent le mieux être [...] »¹.

Le travail des « images-mémoire » va permettre de « voir le texte littéraire sous la forme d'un édifice, à percevoir les poésies comme des palais ou des galeries² ». Les parcours de la mémoire y sont comparables à « une métaphore employée par Wittgenstein dans les *Investigations philosophiques* (§18) ». Le langage y est décrit comme :

un labyrinthe de petites rues et de places, de maisons anciennes et de nouvelles, de bâtiments dont les parties appartiennent à des architectures de différentes périodes ; et tout cela entouré ou pénétré d'une multitude d'avenues nouvelles, de faubourgs aux rues droites et aux maisons uniformes³.

La ville devient la métaphore d'un dispositif textuel à explorer et dans lequel le lecteur-explorateur trace son itinéraire dans un réseau mimétique de celui des transports, soit de manière aléatoire, soit selon un parcours organisé. Elle constitue un « espace multidirectionnel à directions multiples⁴ » qui illustre le fonctionnement de l'hypertexte autant que celui de l'espace mémoriel de l'œuvre. Les réseaux de transport, dont nous avons déjà noté le caractère réflexif, sont également convoqués comme modèle de la mémoire. Il s'agit de faire des lieux traversés une métaphore de la mémoire autant que de l'espace du poème.

Ces descriptions articulent le lieu de composition, l'espace de mémoire et la possibilité d'y établir des parcours. Cependant, ceux prévus par les arts traditionnels (Gesualdo par exemple) requièrent le respect d'un « ordre » et imposent une « séquentialité enfermée dans une durée sentie comme telle⁵ ». Il faut donc convoquer un autre modèle spatial permettant de

¹ *Ibid.*, p. 1393.

² L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, *op. cit.*, p. 22.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 991.

⁴ S. ARCHIBALD, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », *op. cit.*, p. 120.

⁵ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 48.

répondre à ces lacunes.

7.2.2. De la sphère au théâtre de mémoire

Les mnémonistes de la Renaissance ont convoqué un autre « modèle géométrique de la mémoire », permettant de pallier les « défauts » de celui décrit précédemment. Ces défauts sont de trois ordres : vraisemblance, communicabilité, « connexion entre les parcours¹ ». Roubaud cherche un « modèle capable de concilier les deux représentations proposées par les techniques de la mémoire artificielle, la représentation 'gésualdienne' en arborescences, en réseaux linéairement ordonnés, et la représentation Lullienne circulaire² » et le trouve dans la sphère que Robert Hooke décrivait dans *An hypothetical explication of Memory* (circa 1680). Ce grand scientifique du XVII^e siècle, notamment astronome et architecte, proposait de concevoir la mémoire comme un « réservoir » d'images, qui constitue « le lieu où elles sont mises en dépôt une fois formées et où elles sont disposées selon un ordre régulier³ ». Elles forment alors une « chaîne continue d'Idées enroulées⁴ », une chaîne de mémoire spiralaire dont le centre serait le moment présent. Évocateur des motifs métascripturaires de Roubaud, ce nouveau modèle permet de penser l'espace de la mémoire selon une forme sphérique, une « Sphère de la mémoire » qui donnera son titre à un autre ouvrage portant sur ce thème, dans laquelle l'on pourra effectuer des parcours de recollection. Celle-ci est décrite dans la deuxième leçon de *L'Invention du fils de Leoprepes*, à travers les métaphores architecturales du pigeonnier et du théâtre.

Le pigeonnier

Dans *La Destruction*, Roubaud relate son installation dans un pigeonnier dans le Minervois, proche du lieu où Alix aurait pris le cliché *Quinze minutes au rythme de la respiration*. Reprenant le débat du *Théétète*⁵, Roubaud fait de ce lieu une métaphore de la mémoire et du souvenir voire une « allégorie du projet narratif⁶ » de la prose de mémoire.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 54.

³ *Ibid.* p. 55.

⁴ *Ibid.*

⁵ Socrate propose à Théétète de voir l'âme comme un colombier : « créons à son tour dans chaque âme une volière d'oiseaux de toutes sortes », où chaque oiseau correspondrait à une science dont la définition, par essence, échappe. (PLATON, *Théétète*, traduit par Michel NARCY, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, p. 266.) Roubaud déplace cette métaphore de l'âme par rapport à la science pour en faire celle de la mémoire. Il affirme en effet que Platon « assimile les souvenirs à des oiseaux de toutes espèces et de toutes couleurs enfermés dans une sorte de colombier de l'âme. Dans cette troisième métaphore [de la mémoire], les souvenirs ne sont pas immobiles. Ils sont comme des êtres vivants, capables donc de mouvements. La mémoire est ici conçue comme une activité », J. ROUBAUD et M. BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, op. cit., p. 17.

⁶ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie*. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud, op. cit., p. 776.

Quand j'ai décidé de m'emparer du pigeonnier, montant avec précautions d'étage en étage pour vérifier la fiabilité de mon installation (les planchers étaient en bon état, le toit ne fuyait pas, les marches ne cédaient pas sous mon poids, les murs avaient besoin de crépi mais étaient sains, larges, sans crevasses [...], j'ai découvert que l'endroit était habité¹.

La buse qui y était installée s'enfuira pour finalement ne plus revenir. Cet épisode offre une allégorie de la perte des souvenirs mouvants, nécessitant la construction d'un bâtiment de mémoire artificiel. L'installation du poète dans le pigeonnier serait donc une « "installation" dans sa propre mémoire, dans un édifice qui semble propice à la construction d'un art de mémoire, d'une bibliothèque privée² ». Cette image personnelle est reprise dans *L'Invention du fils de Leoprepes*, où les auditeurs sont invités à composer « un paysage intérieur imaginaire, un faux souvenir ». Le pigeonnier constitue « une des métaphores les plus anciennes de la mémoire ; de la mémoire comme contenant et contenu, comme trésor, gagné dans le château fortifié de l'esprit, dans sa tour de guet, d'où l'œil du sage regarde, contemple, médite³ ».

Le théâtre de mémoire

En 1550, dans un opuscule intitulé *Idea del Theatro*, l'humaniste italien Giulio Camillo présentait le projet ambitieux d'un théâtre de mémoire. Ce dernier devait confronter l'art de mémoire, des influences occultes ou cabalistiques, la philosophie spéculative et la rhétorique classique dans la construction d'un « amphithéâtre de bois rempli d'images⁴ », conçu pour un seul spectateur⁵. Il s'inspire du modèle circulaire de Ramon Lull⁶ qui dans son *Grand Art*, proposait « des modèles d'organisation systématiques des savoirs humains, suivant des cercles concentriques, ou des dispositions en arbres⁷ ». Dans ce théâtre utopique, qui ne vit jamais le

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 370.

² S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 776.

³ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 53-54.

⁴ B. SCHEFER, « Les lieux de l'image », dans G. CAMILLO, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2007, p. 11.

⁵ L'amphithéâtre était composé de sept couloirs verticaux le divisant en quartiers de gauche à droite : la lune sous la figure de Diane, Mercure, Vénus, Le Soleil, Mars, Jupiter, Saturne. Il comportait également sept rangées de gradins de bas en haut : les planètes et les principes de l'univers, le banquet des dieux, la caverne et les éléments, les gorgones soit l'âme et l'homme intérieur, Pasiphaé soit l'âme incarnée, l'homme extérieur et sa relation au cosmos, les Talonnières de Mercure soit les actions de l'homme dans le monde, Prométhée, les arts et les œuvres dans le monde. On en trouve une description dans *Ibid.* p. 20-21. Un schéma sous forme de dépliant est placé en prière d'insérer de la même édition.

⁶ Ramon Lull (1232-1315) constitue une des figures centrales de l'art de mémoire à la Renaissance. Il propose une définition mystique selon laquelle la mémoire correspondrait à des formes géométriques comportant une double symbolique religieuse et cosmique : le carré est lié aux éléments naturels, le cercle représente les cieux, le triangle la divinité. Les modèles arborescents ont une importance prépondérante : l'« arbre de la science » un système de lieux. Frances Yates y voit la première théorie appréhendant la mémoire artificielle comme une méthode scientifique, reléguant l'importance des « images "frappantes" » au profit d'une articulation nouvelle de la mémoire à l'intellect et à la volonté. Voir aussi F. YATES, « *The Art of Ramon Lull: An Approach to It through Lull's Theory of the Elements* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 1/2, 1954, vol. 17, p. 115-173.

⁷ J. ROUBAUD et M. BERNARD, *Quel avenir pour la mémoire ?*, *op. cit.*, p. 26.

jour, « devait être mis à la fois en dépôt et en spectacle une mémoire de toutes choses connaissables [...] disposée suivant les gradins et allées d'un théâtre circulaire, à la scénographie commandée par une population d'images¹ ». Il s'agissait de trouver « comment transformer la pensée en image et l'image en mémoire ; comment réduire le monde à un ensemble fini de représentations et muer toute connaissance en spectacle² ». Son projet visait à pallier les défauts de la mémoire naturelle et ceux « de la conception traditionnelle de la mémoire artificielle³ ».

Roubaud retient une caractéristique centrale de ce projet à la fois ambitieux et « charlatanesque » : Camillo entendait « rendre concret et extérieur, visible à tous, un art de mémoire total et universel, valable comme idéal pour toute mémoire et tout homme⁴ ». Il postulait une correspondance entre microcosme et macrocosme, qui inspirera la volonté roubaudienne de concilier la mémoire personnelle et celle dans son rapport au monde au sein de son projet⁵. L'unique spectateur, se tenant au centre du théâtre de Camillo, était alors supposé devenir « contemplateur du trésor de sa mémoire » à travers « un nombre fini de combinaison d'images » représentant « la totalité du monde connaissable⁶ ». Nul doute que ces modèles sphériques comme métaphores de « contenant et contenu » de la mémoire auront inspiré celui de la Grande Feuille Mentale inscrite dans un donjon de mémoire et qui figure l'agencement spatial de l'organisation de prose. Il fournit l'archétype d'une totalité des images du monde organisées en parcours.

La sphère constitue un espace mémoriel qui permet la formation d'images en chaîne. Ce modèle rejoint l'interrogation sur la constitution d'un espace de mémoire intérieur, selon une géométrie spécifique qui ne reproduirait pas strictement celle du monde extérieur : elle comporte des dimensions multiples et une temporalité spécifique.

7.2.3. Hypothèse d'une extension du champ mnémonique

Dans la troisième leçon, Roubaud pose l'hypothèse d'une extension du « champ mnémonique ». Selon une logique multidimensionnelle, il proposerait des parcours de mémoire

¹ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 49.

² B. SCHEFER, « Les lieux de l'image », *op. cit.*, p. 7.

³ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ *Ibid.* p. 51.

⁵ Bertrand Schefer établit un parallèle avec « le grand projet iconologique inachevé de Warburg, *Mnémosyne* », autour du rapport paradoxal entre projet de mémoire en images et oubli : « la création et la manipulation des images engendre une culture et un monde dont les représentations et la visibilité ne sont finalement destinées qu'à s'effacer progressivement pour entrer dans la mémoire – avant de s'y perdre définitivement », « Les lieux de l'image », *op. cit.*, p. 30.

⁶ *Ibid.* p. 21.

organisés et réversibles, des « parcours “transversaux”, permettant la simultanéité des appels mémoriels¹ ». Celui-ci permettrait d'unifier « toutes les possibilités apparues jusqu'ici », des représentations arborescentes de Ramon Lull aux modèles circulaires ou sphériques.

Pour penser les dimensions du champ mnémonique, Roubaud s'appuie sur les principes d'un mnémoniste italien du XV^e siècle, Ludivico de Pirano, qui a proposé une méthode de multiplication des lieux de mémoire selon une « représentation ‘géométrique’ », celle d'un « carré divisé en 8 sections par des droites verticales horizontales et diagonales² ». Contrairement à la géométrie ordinaire, notre espace mental comporterait six dimensions³ : avant, arrière (le souvenir), au-dessus, au-dessous, droite, gauche⁴. Roubaud en ajoute deux sonores et temporelles (plus tôt, plus tard⁵). Par conséquent, l'espace mémoriel intérieur – et celui du poème conçu dans la mémoire – comporte en tout huit dimensions. Cette « géométrie complexe » élaborée par Roubaud à travers Pirano et Calvino manifeste la « tentative de constituer un espace temps de la mémoire dans lequel on pourra demeurer, qui deviendra finalement, par une intense pratique, forme de vie⁶ ».

Le champ mnémonique « approche ce qui constitue la mémoire personnelle réelle dans son fonctionnement spontané⁷ ». Il repose sur « un travail de conversion interne du monde selon une stratégie de traduction des données extérieures ». Cependant, « les image-souvenirs spontanées sont tout sauf stables ». Les lieux de mémoire ont donc pour fonction « d'effectuer une stabilisation, de permettre le mouvement des images mais dans un système géométriquement repéré où ils se situeront comme ‘micro-événements’ adressables⁸ ». La notion d'événement évoque la théorie du rythme abstrait : celui-ci travaillerait à une « discrétisation séquentielle », une distinction nette des différentes étapes de la séquence, qui permet d'agencer les stations d'un parcours méditatif et mémoriel. Le rythme graphique participe donc de l'organisation de ce « champ mnémonique » en permettant l'isolement

¹ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 72-73.

² *Ibid.* p. 66.

³ « Si l'on m'avait...demandé combien de dimensions a l'espace, si l'on demandait à ce moi qui continue à ne pas savoir les choses que l'on apprend afin d'avoir un code de conventions en commun avec les autres, et en premier parmi celles-ci la convention selon laquelle chacun de nous se trouve au croisement de trois dimensions infinies, transpercé par une dimension qui lui entre dans la poitrine et ressort dans le dos, par une autre qui passe d'une épaule à l'autre, et pas une troisième qui perce le crâne et sort par les pieds [...]ces dimensions qui, à force de se trouver au milieu d'elles, deviennent six, avant arrière dessus dessous droite gauche », Italo Calvino, *De l'opaque*, cité dans *Ibid.* p. 67-68.

⁴ *Ibid.* p. 68.

⁵ *Ibid.* p. 70.

⁶ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 131.

⁷ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 74.

⁸ *Ibid.* p. 76.

graphique des images-mémoire : il constitue un espace « construit, ponctué, rythmisé¹ ». Ces propos transposables à la poésie montrent que la mise en espace de la mémoire est une opération rythmique qui met en ordre les images-souvenirs émanant de celle personnelle et spontanée de l'individu.

Roubaud souligne bien le caractère utopique d'un tel dispositif. Néanmoins, il permet de saisir en quoi la poésie comme mémoire suppose l'élaboration d'un espace intérieur multidimensionnel : « j'en déduirai une double hypothèse de la mémoire comme créant un champ dans un espace, le champ mnémonique² ». Dans le pentalogue de *Sphère de la mémoire*, les différents points de cette réflexion sont prêtés aux différents personnages. Les personnages tâchent notamment de se représenter ce que serait l'espace d'une « sphère de la mémoire³ ». « H », personnage derrière lequel on peut identifier Robert Hooke, évoque sa mémoire comme une « hyper-sphère à six dimensions ». Cette conception multidimensionnelle peut également être reliée à la théorie hinostrozienne des vecteurs de lecture⁴. Elle guide l'appréhension visuelle et spatiale du poème⁵ : la « poésie dans la page » est donc saisie selon ces six dimensions⁶. Roubaud repasse donc tout à la fois par la circulation entre l'oral et le visuel et par la théorie d'Hinostroza pour penser cette inscription du poème dans l'espace intérieur du champ mnémonique : « c'est en étant œil-oreille que la poésie peut le mieux occuper toutes les dimensions (8 au moins) du champ mnémonique⁷ ». Cette hypothèse permet de comprendre l'insistance de Roubaud sur l'importance des formes internes à la mémoire : c'est la réception qui permet le déploiement du poème, dans des dimensions irréductibles à une simple homologie avec ses dimensions extérieures.

Un poème proposé par la voix, tout autant qu'un poème proposé par la page, n'est qu'une ligne, qu'une surface (au mieux un objet en trois dimensions). Ce n'est qu'en entrant dans la mémoire intérieure de qui le reçoit et fait sien qu'il accède à un nombre de dimensions respectable, qu'il devient vraiment un poème, et plus une partition, une simple exécution d'une partition⁸.

Autrement dit, la multidimensionnalité que nous avons pointée concernant la disposition

¹ *Ibid.* p. 75.

² *Ibid.* p. 74.

³ J. ROUBAUD, « Sphères de la mémoire », dans M. SGALAMBRO et J. ROUBAUD, *Deux dialogues philosophiques*, traduit par Carole WALTER, Saulxures, Circé, coll. « Théâtre », 1993, p. 47.

⁴ Voir *supra*, chapitre 2.

⁵ « Il y a six dimensions visuelles (d'où spatiales) [...]. L'espace ordinaire n'est qu'une projection réduction, simplification et rétraction. Il y a deux dimensions sonores (d'où temporelles). En tout 8 dimensions », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 14. Rem. 104.

⁶ *Ibid.* p. 15. Rem. 112.

⁷ *Ibid.* p. 210. Rem. 2195.

⁸ *Ibid.* p. 280. Rem. 3031.

du poème dans l'espace graphique et dans l'élaboration de l'architecture du livre¹ participerait de la constitution de ce champ où organiser des parcours de mémoire.

On trouve également un écho de cette hypothèse dans *Poésie* :, où Roubaud figure sa propre appréhension du temps (celui des saisons) sur le modèle d'un hypercylindre² qu'il transpose à la réception du poème par la mémoire :

le progrès dans l'appréhension d'un poème s'effectue en effet selon une spirale temporelle analogue à celle que j'ai imaginée pour le temps réel, inscrite sur un (hyper)cylindre, qui comporte une durée de déroulement (image du temps réel, hors pensée, et inscrite dans une durée réelle également) mais aussi des projections sur d'autres bases, fixes, intemporelles, incomparables les unes aux autres : la syllabe (ou le 'pied'), le vers, la strophe, etc.

Le poète établit une correspondance entre l'idée du temps et celle de poème où « la lecture [se déroule] en spirale sur le cylindre d'une page aurale ». L'idée d'une « page aurale » semble pour le moins paradoxale : la page renverrait davantage à la forme éQrite. Cette expression montre que la projection du poème dans un modèle spatial en volume³ (spirale ou cylindre) est étroitement reliée à la durée du déploiement de sa profération aurale : ces modèles spatiaux de la mémoire contribueraient à créer une « chambre d'écho » où faire résonner le matériau mnésique sollicité par l'acte de mémoire.

Le champ mnémonique ne serait autre que l'« espace-temps-forme⁴ » dont il est question dans *Trente et un au cube* dont la « macroscopie circulaire » retrace l'écoulement d'une année : la reconfiguration du temps serait accomplie dans le « lieu compact » de la « boîte à N dimensions », « champ des possibles » où « tout prend place, précipite », où « le temps coloré révélera ses nervures ». Le poème abonde en métaphores spatiales dont nous avons décrit le lien avec l'organisation de protocoles mémoriels : le cube, la « branche verbale du temps ». Le motif de la boucle – motif temporel autant qu'évocation du repli sur le lieu de l'intimité – qui clôt le poème confirme cette articulation entre espace, temps et mémoire dans la forme multidimensionnelle du poème. On comprend ainsi pourquoi le poète relie étroitement l'appréhension visuo-spatiale du poème à son « entrée dans la mémoire », qui « favorise la maîtrise de l'idée de temps⁵ ».

C'est aussi à partir de cette hypothèse d'une extension du champ mnémonique que l'on peut comprendre l'affirmation pour le moins paradoxale selon laquelle « chaque sonnet est

¹ « L'idée de "livre" pour atteindre aux huit dimensions totales », *Ibid.* p. 15. Rem. 116.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1350.

³ Voir *supra*, chapitre 5.

⁴ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 69.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1353.

semblable à une sphère mathématique¹ ». Cette métaphore peut sembler surprenante si l'on s'en tient à sa forme externe et matérielle. Le sonnet est tout sauf une forme circulaire, et l'on pourrait jouer du motif de la flèche pour décrire la tension vers sa pointe finale. Une telle conception aboutit certes à une forme de circularité mais au prix peut-être, d'un enjeu spécifique à la forme même du sonnet. Ici, il ne serait plus pensé dans sa verticalité, mais comme un « quasi-cristal » – espace à plusieurs dimensions conçu à l'aune de sa forme interne et de son déploiement dans l'espace mnémonique intérieur.

Nous avons donc pu mesurer combien cette hypothèse du champ mnémonique informe l'appréhension de la poésie, dans sa circulation au sein du quatuor de formes, ainsi que les modèles spatiaux convoqués pour penser les formes poétiques. Elle invite à penser l'œuvre entière comme un champ mnémonique, un espace ouvert où s'élabore une topographie mémorielle permettant des parcours réversibles.

7.3. L'ŒUVRE COMME TOPOLOGIE MEMORIELLE

Aristote insistait sur l'importance d'un principe d'agencement et d'un ordre pour favoriser la restitution mémorielle : « tout ce qui offre un certain ordre, comme les mathématiques, est facile à retenir, tandis que ce qui est mal agencé est difficile à retenir² ». Prêtant aux *topoi* une fonction rhétorique autant qu'épistémologique, il supposait l'idée d'un espace mental comme réservoir de lieux ordonnés. Chez Aristote, la mémoire intellectuelle est un moyen de corriger ou de compléter celle immédiate. Penser la poésie comme « troisième mémoire » ou « art de mémoire » suppose que la matière mnésique va être organisée selon des parcours de lieux où sont rangés les images.

Lorsqu'il pense l'espace de l'œuvre dans sa relation avec la mémoire, Roubaud convoque fréquemment la topologie. Ce terme emprunté aux mathématiques. Il s'agit d'une branche de la géométrie qui étudie les caractéristiques spatiales, les relations de position et la « structure où ces propriétés interviennent dans un ensemble ». Il peut aussi être entendu au sens rhétorique comme « l'étude des topiques ou lieux communs, des sources où peut puiser un prédicateur » (Définitions Tlfi). Ces deux sens sont également convoqués chez Roubaud qui fait de l'espace de l'œuvre le lieu de parcours de mémoire multidimensionnels.

¹ *Ibid.* p. 1672.

² ARISTOTE, *Petits traités d'Histoire Naturelle*, traduit par René MUGNIER, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 59.

7.3.1. *L'architecture du Projet : un double traité de mémoire*

Quant au rapport des arts de mémoire à l'agencement d'images, une autre figure occupe un rôle central dans la pensée de Roubaud. Le projet *Mnemosyne* d'Aby Warburg constitue un modèle du Projet dans la cinquième branche de la prose de mémoire, précisément intitulée *La Bibliothèque de Warburg*. Roubaud y relate l'anecdote d'une demande en bibliothèque, celle du Mémoire d'Ernst Gombrich qui a écrit une biographie intellectuelle d'Aby Warburg¹ : « J'espérais trouver dans ce livre des lueurs sur le mystérieux 'dernier projet' de Warburg, le projet dit Mnemosyne. Cette œuvre, appris-je avec émotion, devait avoir la forme d'un 'atlas photographique'² ». Inachevée en raison de la mort prématurée de son auteur, elle consistait en la réutilisation de planches de photographies contrecollées sur des cartons noirs préalablement assemblées pour des études antérieures ou exposées dans sa bibliothèque³ : ils étaient « disposés les uns à côté des autres, bord à bord sur tout l'espace – elliptique – qu'occupait, à Hambourg, la salle de lecture de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*⁴ ». Il s'agit d'un travail de synthèse et de mise en mémoire. Roubaud transpose ce projet au prisme de son propre Projet, alors en « phase préparatoire finale » :

Je vis, en une vision intérieure très géométrisée, le projet de 'Mnemosyne' comme un art de mémoire à double entrée : la mise en représentation spatiale de tout le mouvement de la mémoire propre de l'homme Warburg et, dans le même moment, de la mémoire de l'art comme étant (l'art) mémoire de soi-même dans ses rapports au monde⁵.

Un parallèle explicite est posé entre le modèle de l'art de mémoire dans le projet *Mnemosyne*, sorte de récapitulation autant que de programme pour l'avenir des thèmes de travail de Warburg, et le Projet roubaudien : il s'agit dans les deux cas d'agencer une mémoire intime et collective dans un espace géométrisé. À cet égard, on peut supposer que l'espace elliptique de la bibliothèque aura informé le modèle sphérique de la Grande Feuille mentale, lieu d'un « langage privé » et d'un « autoportrait éclaté⁶ » au sein d'un système

¹ E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, traduit par Lucien D'AZAY, Paris, Klincksieck, 2015.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1787.

³ « Ses éléments de base consistaient en une série de panneaux d'exposition destinés à illustrer les deux principaux versants de l'intérêt scientifique de Warburg : les vicissitudes des dieux de l'Olympe dans la tradition astrologique et le rôle des antiques formules de pathos dans l'art et la culture postmédiévaux. Ces deux thèmes étroitement liés devaient constituer le mouvement principal d'une vaste symphonie d'images à laquelle viendraient s'ajouter d'autres thèmes qui auraient pu prendre la forme d'un scherzo et d'un finale triomphant. », E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, *op. cit.*, p. 261.

⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 453.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1787.

⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 461.

mnémotechnique à usage privé¹ ». Il s'accompagne d'une recherche théorique sur la fonction mémorative du poème dans son rapport aux images qui habitent la mémoire.

La composante spatiale et topique des arts de mémoire est donc centrale dans la lecture que propose Roubaud.

Et c'est pourquoi il y aurait dans mon **Projet deux traités de mémoire**, composant un **double**, celui de ma mémoire de poésie, et celui de la poésie comme mémoire. Et c'est pourquoi il y aurait, aussi, une représentation spatiale en images du **Projet**, de son architecture de poésie en poèmes, le **Projet de Poésie** ; les poèmes étant organisés combinatoirement, selon les modes résultant de mon **Projet de Mathématique**².

La quête commune à Warburg et Roubaud est celle d'un « dispositif³ », d'un principe d'agencement. Comme le Projet roubaldien, Mnémosyne aura existé à l'état d'« *œuvre hypothétique*, irrémédiablement provisoire⁴ », donc oulipien sans le savoir.

Les arts de mémoire font ressortir un lien entre l'image et l'agencement spatial⁵. La forme devait refléter une « pensée par images », pas seulement « aide-mémoire » mais une *mémoire au travail*. Le poète s'approprie, intériorise cet espace : il organise un parcours au sein même de cette architecture mentale, dans laquelle les images sont agencées par *montage*. L'atlas de mémoire permettait en effet le « montage d'images hétérogènes qui s'ajustent pourtant et se complètent comme les pièces d'un puzzle, et peuvent être redistribuées⁶ ». Celui-ci permet de penser l'espace créé comme une architecture combinatoire⁷ qui confère une valeur nouvelle à l'image insérée : selon Georges Didi-Huberman, l'atlas warburgien « fait “tableau” dans le sens *combinatoire* – une “série de séries” [...] puisqu'il crée des ensembles d'images qu'il place, ensuite, en relation les uns avec les autres⁸ ». La représentation spatiale du Projet roubaldien consiste en un agencement d'images selon une architecture combinatoire. De même, l'atlas warburgien présente « un jeu de résonances constituées en réseau » permettant de saisir dans le même temps « les parts manquantes, les lacunes, les “trous de mémoire”, en un mot :

¹ G. AGAMBEN, « Aby Warburg et la science sans nom », *Image et mémoire*, Paris, Hoëbke, 1998, p. 27.

² *Ibid.*

³ E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 453.

⁵ Georges Didi-Huberman rappelle que « la *disposition visuelle de l'atlas* [...] correspond exactement à la *disposition textuelle* des nombreux manuscrits rédigés en même temps que s'élaborait la collection d'images », *Ibid.* p. 464.

⁶ E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, *op. cit.*, p. 13.

⁷ « Quand Saxl suggéra à Warburg de se servir des panneaux pour agencer ses photographies, il devait pressentir que ce dispositif était particulièrement adapté à ses exigences. La méthode qui consistait à fixer les photographies sur une toile permettait sans difficulté de trier les documents et de les redistribuer selon des combinaisons toujours nouvelles, comme il avait eu l'habitude de le faire avec ses fiches et ses livres chaque fois qu'un nouveau thème avait prédominé dans son esprit », *Ibid.* p. 262.

⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 44.

les fantômes¹ ». Le modèle du poème de poèmes décrit précédemment montre combien les poèmes existent les uns par rapport aux autres, au prix d'effets de contretemps et de « rythme des après-coups » entre des objets disparates. Le montage ne cherche pas à retisser faussement une continuité temporelle entre les « "plans" discontinus agencés en séquences ». Au contraire, il permet de « déplier visuellement les discontinuités du temps à l'œuvre dans toute séquence de l'histoire² » comme dans toute mémoire individuelle. « Dispositif complexe », il entrelace des fils temporels pour offrir « les jalons visuels d'une mémoire impensée de l'histoire³ » qui se manifeste sous forme de survivances (*Nachleben*).

Mnémosyne sera restée, comme les nuances du Projet roubaldien, un « programme ouvert », « affaire de plasticité, de mobilité, de métamorphose⁴ ». Warburg a constamment cherché à réagencer et permuter les images de planche en planche. Pourtant, « la photographie permettait à la fois de se remémorer chaque version et de ne pas s'y arrêter définitivement⁵ ». Les modèles spatiaux de la mémoire montrent combien Roubaud n'a pas cherché à produire une unité close mais un principe d'agencement ouvert, où chaque version produit des « déplacements combinatoires⁶ » au sein des parcours de mémoire, laissant entiers le jeu des images-mémoires et la mobilité des poèmes.

Georges Didi-Huberman relate que dès 1925, Warburg prononça une conférence sur Rembrandt⁷ où les images étaient « présentées ensemble ». L'orateur déambulait de l'une à l'autre « comme s'il se plaçait à l'intérieur même de son espace argumentatif⁸ ». De même, là où la conférence forçait à retisser une linéarité, « *Mnémosyne* permettait d'exposer l'archive entière : de déplier la profondeur stratifiée⁹ ». Les différents modèles spatiaux de la mémoire élaborés par Roubaud, notamment la sphère du champ mnémonique retravaillée pour décrire la Grande Feuille mentale, viseraient à offrir à l'intrication des images-souvenirs un « milieu visuel déplié¹⁰ », constituant une sorte de double paroi entourant le narrateur, à l'instar du lecteur de la bibliothèque hambourgeoise. Comme Warburg, Roubaud aura cherché à produire des images en séquences, en séquences de poèmes de poèmes et à les projeter sur une paroi comparable à un écran ou une photothèque où arrimer à des lieux les images de sa propre

¹ E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 13.

² G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, op. cit., p. 474.

³ *Ibid.* p. 476.

⁴ *Ibid.* p. 460.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, op. cit., p. 229-238.

⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, op. cit., p. 457.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

mémoire, pour penser leur transmission dans le temps. Dans les deux cas, il s'agit d'un montage mémoriel, à la fois mémoire de soi-même spatialisée et architecture portant une mémoire formelle. La mémoire des images et mémoire des poèmes peut encore être comprise à travers le phénomène de *nachleben*, traduit par Didi-Huberman comme « survivance », ce « “vivre” passé auquel il donne une existence différée, différente¹ ».

Le choix de ce projet comme modèle a donc un rapport avec la conception de la poésie pour Roubaud, celle d'une « mémoire de la langue par la langue », qui soit en même temps « mémoire d'elle-même ». Roubaud situe en effet cette découverte à la même époque que le fameux épisode de la découverte de son hypothèse centrale : « la poésie est mémoire de la langue² ». L'originalité de Roubaud vis-à-vis de ce modèle se marque au niveau du « Projet de Mathématique » : le nombre et le rythme³ constituent – nous l'avons vu – les deux opérateurs de la mise en mémoire. Les deux volets du Projet révèlent donc la volonté de créer par la poésie un espace mémoriel, construit et ordonné par le nombre.

Roubaud affirme avoir pensé l'articulation entre la mémoire personnelle et celle de son rapport au monde comme les deux versants d'un double traité de mémoire. Cette représentation spatiale invite à penser l'œuvre comme une topologie mémorielle se déployant en réseau dans un hyperespace. Avec la chute du Projet, seule une partie de nous est livrée, partiellement privée du système de navigation permettant de les lire et de les ordonner. Si celui-ci supposait un rapport optimiste aux possibilités de la mémoire, le récit de son abandon et de sa destruction dans *'le grand incendie de Londres'* est placé sous le sceau du scepticisme :

¹ *Ibid.* p. 504.

² Voir J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, pp. 1823 et *sq.*

³ La question rythmique, dans son rapport à la mémoire, est une donnée fondamentale du projet Mnemosyne tel qu'il est présenté par Warburg : « L'artiste qui oscille de la sorte entre une conception religieuse et une conception mathématique du monde est par conséquent assisté d'une manière particulière aussi bien par la mémoire collective que par la mémoire individuelle. [...] On fait appel à l'héritage indestructible de la mémoire, mais non pas, en premier lieu, pour y chercher une protection [...]. D'autre part, la science qui enregistre l'expérience conserve et transmet les structures rythmiques où les *monstra* de l'imagination deviennent les indices décisifs d'un avenir », Aby WARBURG, *Mnemosyne*. Introduction p. 1. Cité par E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, *op. cit.*, p. 266-267.

J'abordai alors '**le grand incendie de Londres**' bien décidé à détruire, à saper les fondements même de cette idée, à en faire apparaître les illusions pernicieuses, parce que je pensais, avec ressentiment vis-à-vis de mes convictions anciennes, qu'il y avait là un ressort insidieux (qui m'était resté trop longtemps caché) de mon échec. Pour cela, je devrais écrire un nouveau traité de mémoire, mais sans rigueur, théoriquement irresponsable, lui. Je lui donnerais comme matériaux ma mémoire [...]. Et je traiterais le tout à partir d'une position constante : celle d'un sceptique du souvenir¹.

Selon Nathalie Barberger, « le livre que nous lisons n'est que l'échec d'une œuvre tout autre qui aurait été rêvée, son ombre ou sa ruine, les "morceaux effondrés" d'un texte absent, qui, à l'illusoire volupté du rêve [...] vient substituer le labeur, l'acharnement du "guetteur mélancolique"² ».

Succédant à la destruction du premier Projet, le projet « biipsiste », articulant le *dire* de la poésie et le *montrer* de la photographie est également traversé par la relation aux arts de mémoire. Dans son *Journal*, Alix Cléo Roubaud mentionne l'étude de Frances Yates sur les arts de mémoire : « (lu *Frances Yates, the art of memory*)³ ». Elle écrit plus loin, en écho à cette lecture : « il n'y a pas de lieu de la mémoire comme autrefois / Il y a la photographie comme mémoire artificielle⁴ ». En intervenant sur les épreuves, la photographe fait du tirage un « acte de remémoration⁵ » visant à faire de la photographie « l'image active » évoquée dans l'*Ad Herennium*. La photographe souhaitait « construire le théâtre de la mémoire en photo⁶ », notamment en composant des séquences d'enfance qui demeureront inachevées. Nous avons souligné combien Roubaud travaillait, par la migration de certains modules textuels de la prose à la poésie⁷, à faire de véritables images et non de simples pictions – à l'instar de l'art photographique d'Alix. Cette intention serait à mettre en relation avec le modèle des arts de mémoire : il s'agirait donc, en photographie comme par l'écriture, de « créer des images actives pour les placer dans une architecture de mémoire⁸ ». L'art de mémoire local mis en place dans le projet de chaque livre forme un substitut au Théâtre de mémoire de grande ampleur qu'aurait pu constituer le Projet, puis le dispositif photo-littéraire du « biipsisme ».

Si '*le grand incendie de Londres*' raconte la destruction du Projet (et notamment du Projet de poésie), il dit quelque chose de son organisation topologique et des modèles spatiaux

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, pp. 1794-1795.

² N. BARBERGER, « *La Boucle* : du côté de Zazetski », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 95.

³ A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983, op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid.* p. 68.

⁵ H. GIANNACCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre, op. cit.*, p. 341.

⁶ A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983, op. cit.*, p. 67.

⁷ Voir *supra*, chapitre 1.

⁸ H. GIANNACCHINI, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre, op. cit.*, p. 341.

qu'il convoque. Autrement dit, il est nécessaire de repasser par le '*grand incendie de Londres*' (désigné comme « non-poésie ») pour percevoir *en négatif* (selon le modèle de la double négation fréquemment convoqué par Roubaud) l'œuvre poétique comme hyperespace mémoriel, y compris en tant que ruine et destruction de celui du Projet.

La bibliothèque comme modèle architectural de la mémoire

La bibliothèque de Warburg a également fasciné Roubaud, quand bien même il n'y a jamais mis les pieds et assume « l'irresponsabilité » de la transposition du modèle warburgien à l'architecture de son projet. Lieu du montage et de l'agencement d'éléments hétérogènes, la bibliothèque « creuse des failles dans le continu de l'histoire [...] pour créer, entre tout cela, des circulations¹ ». Elle a également trait à la pratique anthologique et rejoue l'imaginaire d'un « Livre des livres », archétype de la totalité des savoirs rassemblés en une seule œuvre de mémoire. Cette ambition totalisante était notamment « réfractée dans l'évocation de la bibliothèque de François Le Lionnais », « sorte de réservoir et monument [...] dans plusieurs directions du savoir, disparate, entrelacée² ». L'œuvre polygraphique du Président fondateur de l'Oulipo a constitué un modèle pour Roubaud, comme lieu de rassemblement d'un « certain disparate³ » :

Elle reflétait son théâtre de mémoire, ses rêves de faire tenir tout le savoir du monde, du macrocosme dans le microcosme d'une seule tête (armée de ses antennes de livres), de mener à son terme un projet encyclopédique individuel, qui pourrait servir à d'autres têtes, n'importe quelle tête, toutes (il ne s'agissait pas de le garder secret)⁴.

La bibliothèque est d'emblée présentée comme la transposition physique d'un théâtre de mémoire existant dans « une seule tête ». Elle réalise la correspondance entre le microcosme d'un projet encyclopédique personnel et le rêve d'une matérialisation de la mémoire collective, recherché par le double traité de mémoire du Projet. Ainsi, elle « modélise un système du monde dont le savoir passe par le rassemblement de tous les livres⁵ ». Dans l'espace de mémoire comme dans les modèles topologiques mathématiques, le voisinage produit « potentiellement des résonances », de l'ordre de la potentialité, entre les objets de savoir consignés. Dans sa relation avec la collection, son espace peut être considéré comme un lieu de mémoire : « aidée et renforcée par l'art, [elle] devient la pièce du trésor, le lieu où est placée une collection

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, op. cit., p. 500.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 1000.

³ F. LE LIONNAIS, *Un certain disparate (fragments)*, Paris, OULIPO, coll. « La Bibliothèque oulipienne », 1997.

⁴ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 1001.

⁵ T. SAMOYAUULT, « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* : », op. cit., p. 105-106.

unique¹ ».

Dans le §7 du '*grand incendie de Londres*', la bibliothèque apparaît comme l'archétype de l'organisation de la mémoire et de l'idéal d'une totalisation des savoirs. Elle y est décrite comme un « petit trésor accumulé », un « ensemble de livres » entretenant des relations fondées sur la contiguïté et le voisinage :

Il m'arrivait autrefois d'en vérifier mentalement le contenu [...] et l'ordre, la disposition des volumes sur les rayons, les relations entre eux établies par la contiguïté, la familiarité des voisinages jouant un grand rôle dans la signification intime de leur présence, dans leur accessibilité : pour les relire, les réfléchir, les faire servir à cette branche de mon *Projet*, la seule à avoir survécu jusqu'à aujourd'hui, comme une branche coupée de son arbre, et que j'essaierai peut-être un jour ou l'autre d'achever, avant d'avoir tout oublié (et particulièrement le sens même de cette proximité, de cette intimité des livres) : une étude sur la *forme sonnet*.

Les troubadours (du moins ceux que je possède dans les livres) sont placés à ma gauche, contre les radiateurs toujours fermés, le plus près possible de la tête du lit².

La bibliothèque est décrite en des termes évoquant une topologie mémorielle, dont l'agencement rappelle la technique des lieux. L'œuvre deviendrait une sorte de « bibliothèque portable³ », l'espace « d'une mémoire d'apprentissage et de l'organisation des savoirs⁴ ».

Ce modèle réalise un pont entre les modèles hypertextuels présentés précédemment et ceux des arts de mémoire. La bibliothèque constitue un « lieu de mémoire où sont stockés des fragments de savoir collectif », permettant la « circulation » et la « permutation des énoncés ». Christian Jacob proposait en effet « une analogie avec la notion contemporaine d'hypertexte, où le lecteur établit des liens entre les énoncés, indépendamment de leur proximité physique dans un lieu réel ». L'hypertexte, tout comme la pratique anthologique que nous avons décrite, permet une « redistribution » du savoir « selon des fils conducteurs qui sont tracés par le lecteur lui-même, au fil de la réflexion et de ses questions, mais surtout de sa mémoire⁵ ». La bibliothèque roubaldienne est elle-même présentée comme une topographie, entendue ici au sens géographique, où chaque livre constitue une architecture mémorielle :

¹ L. BOLZONI, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, op. cit., p. 23.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 31-32.

³ A. BLAIR, « Bibliothèques portables : les recueils de lieux communs dans la Renaissance tardive », M. BARATIN et C. JACOB (dir.), *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 84-106.

⁴ D. DUCARD, « De mémoire d'hypertexte », op. cit., p. 84.

⁵ C. JACOB, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », M. BARATIN et C. JACOB (dir.), *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 66.

Si une bibliothèque est un territoire, ce sont les cotes et leurs emplacements qui dessinent pour nous la carte. Dans cette bibliothèque-là comme dans beaucoup d'autres, les contrées, villes et villages y sont nommés par des lettres et groupes de lettres, des formats, des nombres [...]. Si chaque livre est une demeure, une maison, un palais ou une chaumière (les in-douze sont de petites bicoques, les in-folio des châteaux forts), les matériaux de leurs architectures ne sont pas moins variables [...]. Avec les années, j'ai acquis une vision géographique de plus en plus précise et variée de ce pays [...]. Le paysage change sans cesse, en temps ordinaire lentement mais sûrement, parce que les rayons se remplissent, parce que la place manque pour une cote, une collection. Il faut étendre, déplacer, réaménager [...]. Mais il se produit parfois de beaucoup plus grands bouleversements, quand une saturation absolue est atteinte, et il me faut alors réviser mon image mentale de cette mémoire annexe qu'est cette bibliothèque pour moi. Dans cette mémoire interviennent les trajets que j'ai accomplis pour atteindre les livres, les escaliers incommodes que je grimpe jusqu'à eux, l'obscurité qui me les cache, le souvenir tactile de l'instant où je les débusque dans leur cachette et les extrais pour les emporter¹.

La bibliothèque apparaît comme un modèle pour penser l'espace de la mémoire correspondant à une « image mentale » malléable. Elle est la métaphore d'une navigation dans l'espace des textes dont elle offre la réalisation matérielle à travers des métaphores architecturales. Elle constitue un fonds « d'où extraire des formes [...] à redistribuer² ». Chaque livre est décrit comme un objet de mémoire à saisir pour le soustraire à la poussière de l'oubli. Il est aussi un matériau pouvant être extrait et déplacé. En cela, la bibliothèque roubaldienne peut être mise en relation à la fois avec le fantasme d'un Livre des livres décrit dans notre chapitre sur la pratique anthologique. Ce « livre total » a pour ambition « d'être la somme de tous les autres livres : il a alors une fonction de rassemblement », de la multiplicité des « lieux de savoirs » selon des « rapports d'inclusion multiples³ ». Il apparaît dès lors comme la métonymie de l'œuvre à la géométrie variable, lieu de la mouvance.

Nous avons donc décrit la manière dont le Projet était prévu comme un double traité de mémoire. Ce projet ayant été abandonné, il nous faut repasser par certains exemples de mémoire détruite et reconstruite dans *L'Invention du fils de Leoprepes*. Nous pourrions ainsi mieux saisir en quoi les modèles spatiaux de la salle aux images, retravaillés à travers la description de la « Grande Feuille Mentale », permettent de maintenir l'ambition d'une mise en ordre, pour faire de l'espace de l'œuvre un ensemble ouvert.

7.3.2. L'œuvre de mémoire après la destruction du Projet : du côté de Zazetski

Dans *L'Invention du fils de Leoprepes*, deux cas cliniques, étudiés par le neurologue

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1042-1043.

² D. DUCARD, « De mémoire d'hypertexte », *op. cit.*, p. 89.

³ T. SAMOYAUULT, « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* : », *op. cit.*

soviétique A. R. Luria dans *The Mind of a mnemonist*, sont évoqués. Il s'agit d'une part de Cherechevski, qui aurait hérité spontanément des techniques mnémoniques et serait doté d'une mémoire sans « limite discernable à son pouvoir de conservation identique des souvenirs¹ ». Ce dernier convertissait spontanément les « séquences de mots [...] en une séquence correspondante d'images » et les distribuait « le long d'une rue qu'il se représentait visuellement dans son esprit² », ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont Roubaud compose mentalement des poèmes en marchant. Ce qui fascine le poète est le fait qu'il s'agit « d'un art de mémoire spontané, construit par un autodidacte de la mémoire en possession d'un don de mémorisation et de rétention des images-souvenirs tout à fait exceptionnel³ ». En outre, la mise en mémoire de Cherechevski s'appuie sur le « principe de réversibilité » des parcours de mémoire, soit la possibilité d'un parcours en sens inverse « palindromiquement » de la chaîne de mémoire. Ce principe figure le caractère spatial de la « fixation mémorielle » : le « parcours organisé linéairement » offre la possibilité de « retourner sur ses pas », d'opérer des permutations, des sauts.

On peut noter des affinités entre le projet de mémoire de Roubaud les techniques mnémoniques appliquées par Cherechevski. Ce dernier incarne le fantasme de la totalisation d'une mémoire personnelle et collective, « une folie de la compilation et de l'achèvement⁴ ». Il montre également la possibilité recherchée par Roubaud d'une saisie multidimensionnelle des parcours de mémoire. Enfin, cet art de mémoire personnel met au centre le sens de la vue, qui permet de convertir en signes visuels les impressions sensorielles⁵. Conformément à la recommandation de Gesualdo, il permet la fabrication d'« images auxiliaires⁶ » et s'appuie sur des « lieux de mémoire bien distincts les uns des autres, bien éclairés mais sans éblouissement⁷ ». Cherechevski réalise une jonction entre mémoire individuelle et « mémoire de tout le monde ».

L'envers de cette mémoire totale est le cas de Zazetski, blessé d'une balle dans la tête en 1943. Les éléments de sa mémoire, réduits à des fragments instables, sont déconnectés les uns des autres :

¹ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.* p. 40.

³ *Ibid.* p. 41.

⁴ N. BARBERGER, « *La Boucle* : du côté de Zazetski », op. cit., p. 94.

⁵ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 40.

⁶ *Ibid.* p. 43.

⁷ *Ibid.* p. 43-44.

Il ne percevait pour ainsi dire plus rien d'organisé. Le monde s'était désintégré en fragments déconnectés et ces fragments ne constituaient plus des objets ni des images stables. La partie droite de ce qu'il regardait ne lui présentait, elle, qu'un vague vide gris¹.

Louria aurait mis en avant l'existence de deux mémoires : « la mémoire des souvenirs dans leur immédiateté, la mémoire de l'appréhension incessante du monde, que Cherechevski possède à merveille, à l'excès même, alors que Zazetski l'a presque perdue ; et la mémoire du contrôle des souvenirs, de leur mise en rapport, de leur mise en sens ». La guérison imparfaite de Zazetski requiert l'élaboration d'une seconde mémoire : elle s'appuie sur le caractère lacunaire du processus et sur une nécessaire reconstruction ordonnée passant par la « mise en rapport » et la « mise en sens » par lesquels parvenir à « réinvestir des fragments de souvenirs² ».

Cherechevski et Zazetski incarnent les deux polarités de l'entreprise mémorielle roubaldienne : la totalisation et l'oubli (ou démemoire), la destruction des images qui habitent la mémoire. Nathalie Barberger a proposé l'hypothèse stimulante que « la mémoire qu'explore *La Boucle* est à sa façon “une mémoire fracassée”, une mémoire à trous qui ne seront jamais comblés³ ». Roubaud offre à voir dans la prose, ombre portée du Projet de poésie abandonné, la cartographie d'un parcours de mémoire en partie détruit. Il y réécrit des pans de ce Projet demeuré à l'état latent, pour creuser son inachèvement et ses lacunes autant que sa totalité rêvée. À l'instar de Zazetski, la prose de mémoire découlant de la double chute du Projet se présente comme un ensemble lacunaire, mettant au centre le fantasme d'une mémoire totale autant que son caractère irrémédiablement lacunaire, puisque l'écriture même contribue à dégrader les images-mémoire mouvantes en pictions. Conformément au motif de la fleur inverse du premier vers de la *canço* de Raimbaut d'Orange, l'entreprise est intimement liée à son néant, sa dissolution.

Pourtant, Roubaud n'a de cesse de proposer des solutions, certes utopiques, au risque de déconnexion des images mémorielles. Le principe de mouvance et de migration des textes que nous avons décrit dans le premier chapitre vise précisément à établir des parcours dans l'œuvre pour en faire un ensemble ouvert et en perpétuelle recomposition, luttant contre la dégradation des images de mémoire par une « redistribution ». Le poète trouve alors dans les modèles spatiaux et visuels l'idéal d'un réseau de souvenirs à agencer et à stabiliser sur une

¹ *Ibid.* p. 79-80.

² *Ibid.* p. 82.

³ N. BARBERGER, « *La Boucle* : du côté de Zazetski », *op. cit.*, p. 97.

surface pour y organiser des parcours de recollection.

7.3.3. De la salle aux images à la Grande Feuille mentale : un déplacement du modèle des arts de mémoire

La salle aux images comme motif autoréflexif

La prescription de disposer les images de mémoire dans des lieux situés sur un site architectural comme le mur d'un bâtiment trouve un écho dans la reprise du motif de la salle aux images, « espace privilégié d'auto-réflexivité¹ », au sein du corpus en prose. Dans *Graal Théâtre*, Merlin diagnostique à Lancelot une « maladie de la mémoire causée par la drogue que Morgane lui a administrée² ». Du corpus tristanien au cycle de Lancelot-Graal, la chambre aux images est le lieu « où le héros décide de combler par les artifices de l'art l'absence de la dame dont il se voit ponctuellement éloigné³ ». Elle est alors un « motif déclencheur de l'écriture⁴ », lié à la mémoire du récit et à ses nuances, mais aussi un espace où rejouer sa propre existence. Dans le *Lancelot en prose*, Morgane y enferme Lancelot contre son gré. Sortant de son sommeil, le chevalier aperçoit par les barreaux de sa prison un homme en train de peindre la fuite d'Énée. Lancelot prend à son tour le pinceau pour garder vivant le souvenir de Guenièvre. Indice autoréflexif, où le récit se met en scène pour opérer un retour sur soi, ce passage met en abyme l'« entreprise de translation [...], une écriture qui fait du devoir de transmission ou de remembrance son moteur⁵ ».

Recyclant ce motif, Roubaud et Delay ajoutent à la matière médiévale la perte de mémoire de Lancelot. Le héros frappé d'amnésie reprend les mots de Zazetski :

Oh Viviane tout s'est désorganisé dans ma tête comme si le monde s'était cassé en mille morceaux et qu'il n'y avait plus une seule image stable. [...] Dans la moitié droite de mon champ de vision il n'y a qu'un vide gris⁶.

La Dame du Lac lui conseille de diviser ses souvenirs en « scènes », de les disposer mentalement dans un espace plan et bien éclairé, « un grand rectangle à peu près de la même taille que [lui] », et d'y visualiser les images-souvenirs. Elle réactive donc les principes décrits par Gesualdo. Viviane vient le soigner et lui propose de retraverser le parcours ainsi organisé :

¹ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, op. cit., p. 321.

² F. DELAY et J. ROUBAUD, *Graal théâtre*, Paris, Gallimard, 2005, p. 480.

³ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, op. cit., p. 317.

⁴ *Ibid.* p. 319.

⁵ *Ibid.* p. 320.

⁶ F. DELAY et J. ROUBAUD, *Graal théâtre*, op. cit., p. 480.

Je te rends la mémoire. Elle est dans ta main. Elle guide ton pinceau. Avance lentement de moment en moment d'image en image jusqu'à ce que tu aies rempli le premier rectangle à peindre. Ensuite continue de la même manière. Évite les fenêtres les fissures. Sépare bien les scènes de la largeur de tes bras écartés. Pense à chaque scène longuement plusieurs fois. Revois-en tous les détails¹.

Le personnage de Blaise rapporte alors que « les murs de la chambre où Lancelot est prisonnier vont se remplissant d'images peintes immenses qui représentent les plus importants de sa vie ». Selon Nathalie Koble, la « seconde mémoire », celle-ci volontaire, est incarnée par Lancelot. Elle revient à concevoir « la remémoration davantage comme un processus de reconstruction (par nature variable et imparfait) que comme un processus de restitution² ». Celui-ci s'appuie sur un mur ou une surface visuelle pour disposer le matériau mnésique. Comme le modèle de la Grande Feuille mentale, dont nous allons étudier les enjeux, la salle aux images constitue un espace privilégié permettant au sujet de se ressaisir de sa propre histoire en la traduisant en images disposées dans des lieux. Elle permettrait *in fine*, comme Lancelot, d'y ressaisir sa mémoire pour se libérer, puisque dans *Graal Théâtre*, c'est littéralement celle retrouvée qui permet la libération du personnage de cette prison.

La reprise du motif de la chambre aux images permet de mettre en abyme l'œuvre de mémoire s'appuyant sur un espace visuel. Dans les romans d'*Hortense*, Roubaud investit le motif médiéval de la chambre aux images, déplacé du roman arthurien au roman policier, pour lui prêter également une portée métapoétique. La chambre de Carlotta est décrite à travers l'évolution de la composition de la fresque murale des posters qui y sont accrochés :

L'ensemble était en flux, mutation et variation perpétuelle, les aménagements dispositions et variations représentant les mouvements éthiques et esthétiques de Carlotta au cours du temps. Il en résultait une œuvre tridimensionnelle (hauteur, largeur et temps), une fresque murale dont la recomposition incessante marquait son progrès le long de la flèche temporelle³.

Baptiste Franceschini a souligné que la composition de ce mur aux images est « de façon latente un appel à la bibliothèque roubaldienne⁴ ». Dès lors, il met en abyme l'une œuvre placée sous le signe de la mouvance. En son sein, le « travail de variation et d'actualisation [...] ne peut s'apprécier qu'en comparant les anciens états de la chambre, et qui renvoie au traitement même dont la salle aux images est l'objet⁵ ». Les différents éléments entretiendraient des rapports combinatoires en fonction de leur agencement dans le dispositif et de leur projection

¹ *Ibid.* p. 481.

² N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, op. cit., p. 14.

³ J. ROUBAUD, *L'Enlèvement d'Hortense*, op. cit., p. 53-54.

⁴ B. FRANCESCHINI, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, op. cit., p. 333.

⁵ *Ibid.* p. 335.

sur l'axe du temps. La chambre aux images fournit le modèle d'une reconfiguration de la mémoire personnelle dans l'espace de l'œuvre.

La Grande Feuille Mentale

On peut l'identifier au modèle circulaire qui est convoqué dans la description de l'espace mental où s'écrit '*le grand incendie de Londres*' :

Dans le remplissage de la grande feuille mentale que j'ai toujours devant moi en composant mon livre, je procède de la manière suivante : la feuille imaginaire est sur le mur d'une grande pièce circulaire. Chaque moment occupe une portion du pourtour sur une seule ligne, de manière que, les moments étant séparés par des points suivis d'un blanc, et les chapitres signalés par des interruptions plus substantielles de la ligne noire, le dernier moment, le 98, se trouve situé (dans le sens de parcours de la lecture sur la feuille) à gauche de l'Avertissement (écrit d'une autre écriture ou dans une autre couleur), le moment numéroté I étant, lui, à sa droite (on a donc effectué un tour complet). Tout le récit de la branche I tient donc sur une ligne unique [...]¹.

Le déploiement de l'écriture est donc figuré spatialement selon le modèle conceptuel de la « grande feuille mentale », sphérique. Il y a là une manière tout à fait singulière de penser l'espace de la page non plus seulement comme une surface mais comme un volume. Il s'agit de se placer au milieu de cet espace mental, de s'inscrire *dans* le livre pour contempler la prose de mémoire en train de s'écrire (manuscritement et sans repentirs, en ce qui concerne le protocole de la première branche) en une longue ligne unique. Ce dispositif optique déjoue cependant la stricte linéarité en évoquant un texte en profondeur, disposé selon plusieurs strates. Le lecteur est interpellé dans la visualisation :

Il viendra alors ici, sans doute, une nouvelle *insertion*, et une suite peut-être ; et ainsi, sans doute, deux nouveaux parcours, qu'il vous sera permis de suivre, si l'envie vous en prend. Mais je ne les suivrai pas maintenant plus avant.

Pour vous aider cependant à vous représenter ce qui se passe, permettez-moi de vous proposer une image : je suppose (m'inspirant de l'aspect très particulier d'une quelconque des pages de ce cahier où j'écris) une grande, très grande feuille de papier sur laquelle [...] chaque branche de mon roman sera soigneusement copiée (par un scribe : moi, par exemple) : mais lisiblement ; les paragraphes dont se composent les chapitres séparés par des blancs visibles.

Chaque « branche » occupera alors une bande de papier² de cette immense feuille fictive, annoncée par de signes initiaux de couleur vive et séparée de la bande (branche) suivante par une ligne entière de blanc absolu. Chaque fois qu'une *insertion* est annoncée dans la prose, un fil de couleur partirait, qui rejoindrait (pas nécessairement vers le bas d'ailleurs) le point du texte appelé par l'insertion. Il y aurait des fils de couleur différentes indiquant une certaine classification des insertions, leur répartition en espèces, selon leur nature, leur tonalité affective,

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 287-288.

² On peut voir dans cette mention des bandes de papier offrant différents ordres de lecture et invitant le lecteur à une participation un écho aux *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau.

narrative, formelle.

J'imagine un lecteur devant ce 'grand incendie de Londres' mural. Je le vois choisir un itinéraire de lecture, s'approcher. J'aime penser à une telle bande de papier écrit, tissu de prose, avec ses *figures* de fils, les insertions, sur un mur nu, blanc et silencieux¹.

L'hypertexte se trouve ainsi transposé dans l'espace d'une page mentale qui, à la manière d'un mur ou d'un écran électronique, manifeste physiquement un processus de mémoire artificiel. Cette description évoque le graphe en couleurs qui organisait l'entrelacement des différents parcours proposés au lecteur. Cet écran constitue un « milieu d'apparition² », à la fois « champ optique » et un « espace matériel ». Il fournit un *medium* autant qu'un « environnement dynamique³ », un parcours entre les lieux, séparés par des intervalles de blanc selon un fonctionnement en réseau. Les pages vacantes comportent une égale importance, conformément au rôle rythmique dévolu à la disposition.

Ce modèle va s'enrichir au fur et à mesure des branches et se trouve réactivé dans une incise de *La Boucle* :

Mon imagination, cependant, le scénario de la Feuille mentale où je joue mon rôle de scribe-ermite, s'est enrichie, s'est compliquée : je vois le mur de la chambre de prose circulaire, comme en un donjon (où je suis prisonnier, peut-être pas volontaire, cela dépend). L'écriture, chapitre par chapitre, de chaque branche s'effectue en spirale descendante ; c'est-à-dire que le récit proprement dit (les quatre-vingt-dix-huit moments en six chapitres de la branche un, par exemple) s'achève, topologiquement), sur la même verticale du cylindre qu'est la feuille, mais en-dessous . Les bifurcations se situent à leur place respective dans la succession circulaire, dans une progression descendante également. Les incises, enfin, sont encore plus bas⁴.

Le cylindre et la spirale renvoient explicitement aux motifs obsessionnels de Roubaud lorsqu'il se figure l'espace intérieur de la mémoire. Ils figurent aussi une descente méditative dans une chambre intérieure, le plongeant au sein-même de l'espace visuel mental et non devant lui. Il évoque encore une « pensée de l'écran » décrite par Anne-Marie Christin, soit la manière dont cette surface est « destinée à accueillir la parole ou l'écriture de la langue⁵ ». La grande feuille mentale offrirait une sorte de « biorama » se déroulant à 360 degrés, écran où se trouvent projetées les séquences d'images mémorielles et l'organisation arborescente du livre. Le narrateur-poète adopte la posture du scribe, renvoyant explicitement au modèle de la salle aux

¹ *Ibid.* p. 42.

² G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op. cit.*, p. 495.

³ *Ibid.* p. 496.

⁴ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 619.

⁵ J. BAETENS et V. ANGER, « Pour saluer l'écran », *op. cit.*, p. 2.

images, mais aussi à un idéal érémitique¹. C'est également la raison pour laquelle le silence et la solitude, conditions de l'acte de mémoire et de la méditation, prévalent dans la contemplation de la fresque. Comme dans le théâtre de mémoire, le narrateur est spectateur unique de sa propre mémoire. La Grande feuille mentale engage donc, comme la salle aux images, le rapport du sujet au temps et l'inscription dans un espace où réordonner le récit de mémoire. Ces modèles invitent à repenser le livre de façon circulaire ou cubique, mais aussi l'inscription du narrateur-poète dans cet espace mémoriel multidimensionnel.

Dans *La Dissolution*, Roubaud reprend et approfondit ce modèle spatial. Il le transpose à la composition poétique dans une forme contrainte :

85 6 J'ai fait parfois aussi l'expérience d'une mise en boîte de la mémoire. D'une chambre, toujours, on est en droit de faire un cube, un cube mémoriel. Ou un parallélépipède. Un sonnet, par exemple, convient aux quatre murs verticaux. On compose le premier quatrain, qu'on met ensuite derrière sa tête. Je suppose toujours qu'on est allongé sur son lit. Je veux dire qu'on est allongé en mémoire, cela n'empêche pas d'être debout marchant dans une rue de San Francisco, de Lausanne, de Londres. On place le deuxième quatrain sur le mur qui fait face, le premier tercet sur le mur de droite, le deuxième sur le mur de gauche, entre les deux fenêtres².

L'appartement devient métaphore spatiale du poème. L'imaginaire de la chambre est réinvesti pour en faire un espace mental géométrisé : le « cube mémoriel ». Cette métaphore appelle quelques commentaires. D'une part, le poète propose une figuration tout à fait singulière de l'enfermement *dans* la forme, de la même manière qu'il se voit *au milieu* de la feuille mentale. L'image du cube mémoriel radicalise cette pensée en suggérant l'appropriation d'un lieu mental clos, la mise au centre du sujet pensant qui se place dans ce volume tel le prisonnier, métaphore que l'on voit de nouveau affleurer ici et donc nous avons souligné plus haut l'importance. D'autre part, elle introduit un déplacement important par rapport au modèle des Arts de mémoire. Celui qui parcourt un monument y circule pour y recueillir les images et en ressort, à moins qu'il ne soit le spectateur extérieur d'une façade où il les a rangées. La *Rhétorique à Herennius* préconise que les *loci* soient observés à une distance d'environ trente pieds : « en effet, l'esprit comme la vue, saisit moins bien les objets à discerner quand on les éloigne ou quand on les rapproche trop »³. Le terme employé par Tullius et Cicéron est *intervallum* que l'on peut traduire comme « la distance entre deux points » ou encore « intervalle, espace, distance ». Mary Carruthers comprend ce terme non pas tant pour désigner cette distance entre deux points mais comme celle qui sépare le spectateur de l'emplacement :

¹ Voir *infra*, chapitre 9.1.

² J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 409.

³ *Ad Herennium*, §32, cité par M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 113.

« qui idéalement (pour Tullius) devrait être de trente pieds ; il s'agit par conséquent, d'un principe de perspective, de la position du spectateur par rapport à l'emplacement »¹. Cette notion d'*intervallum*² suppose que le spectateur soit extérieur à l'emplacement et placé à une distance déterminée. Roubaud déplace ce principe optique pour se placer en scribe, ermite ou prisonnier au centre du dispositif. Il propose une appréhension multidimensionnelle du poème projeté dans un espace vécu devenu support artificiel de mémoire. Il affirme également sa capacité à le garder à l'esprit pour le reconvoquer ultérieurement. Ce déplacement peut être expliqué par la projection du poème dans les huit dimensions de l'espace intérieur :

la mémoire du mnémoniste mise en mouvement pour la restitution n'opère pas à partir d'un point intérieur fixe devant lequel le monde extérieur intériorisé des lieux défilerait, qui passerait devant soi, devant l'œil interne, comme une vidéo³.

Roubaud propose alors de « se déplacer soi-même, de déplacer le point de regard devant un support fixe d'images » où l'espace subit des « sauts, des déplacements continus, une succession saccadée de changement de repères⁴ ». Selon le modèle de Pirano, il s'agirait de corriger « l'unidimensionnalité séquentielle » des arts de mémoire traditionnels en des parcours multidimensionnels, visant à faire de l'espace de l'œuvre un « ouvert ».

7.3.4. *Poésie ouverte, poésie fermée*

Dans un exposé fait en septembre 1991 et intitulé « Poésie ouverte, poésie fermée⁵ », Roubaud se fixait neuf points de présentation. Il affirmait notamment la visée de « rendre la poésie proche, contemporaine-extrême, en appelant ses lieux les plus lointains ». Pour ce faire, il faut s'appuyer sur le « passé lointain de la poésie, passé ouvert, car l'immédiat est le plus souvent fermé » et convoquer d'« autres temps », d'« autres langues » tels que les troubadours, la poésie japonaise médiévale et la poésie amérindienne. Ce programme manifeste la manière dont Roubaud entend faire de son œuvre un ensemble ouvert, enté dans une tradition qu'il s'agit de remettre au présent pour ouvrir la poésie à un avenir possible. Les formes sont un moyen privilégié de faire de la poésie une « forme de vie » ouverte, prise dans le changement autant

¹ *Ibid.*

² « Tullius et Cicéron, dans l'énoncé de cette règle, emploient tous deux le mot *intervallum*, qui signifie "la distance entre deux points". Dans le contexte de ces conseils mnémotechniques, je le comprends autrement que Harry Caplan dans sa tradition pour l'édition Loeb. Lui rapporte *intervallum* à la distance séparant les emplacements eux-mêmes. Or, s'il est conseillé de rendre ceux-ci distincts les uns des autres pour éviter les chevauchements et confusions, l'auteur de l'*Ad Herennium* défend la règle plus haut citée au nom de la capacité du spectateur à voir clairement un objet. Ce souci concorde avec un aspect des conseils mnémoniques énoncés au Moyen Âge », M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 32.

³ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprope*, op. cit., p. 71-72.

⁴ *Ibid.* p. 72.

⁵ J. ROUBAUD, « Poésie ouverte, poésie fermée », *AIOU*, n° 8, 1993.

que dans leurs capacités à demeurer des formes-mémoires. La sextine en est un autre exemple central : elle est nature provisoirement fermée et peut redémarrer. La permutation des rimes renvoie au motif de la spirale ou de l'hélice qui est aussi, nous l'avons vu, un modèle de la mémoire. Dans *'le grand incendie de Londres'* (comportant six branches, chiffre inverse du neuf qui est au centre de *Quelque chose noir*), Roubaud repasse sans doute par le modèle de la sextine, comme dans la trilogie d'*Hortense* où ce modèle formel est transposé dans l'ordre de la prose¹.

Roubaud s'appuie sur la topologie, un modèle mathématique bourbakiste, pour figurer l'entreprise mémorielle prenant place dans un espace intérieur. Dans *Mathématique* :, il relate sa lecture de la Topologie générale² et rappelle l'influence que celui-ci a eu tant sur la composition de et la conception du *Projet* que sur la prose de mémoire, qui en décrit la ruine, comme « espèce de *Traité de mémoire*³ ». Le premier paragraphe du *Traité* de Bourbaki s'ouvre sur la définition des ensembles ouverts par opposition aux ensembles fermés :

Un ensemble O de parties d'un ensemble E définit sur E une structure topologique (ou plus brièvement une topologie) s'il possède les propriétés suivantes (dites axiomes des structures topologiques) :

(OI) Toute réunion d'ensembles de O est un ensemble de O .

(OII) Toute intersection finie d'ensembles de O est un ensemble de O .

Les ensembles de O sont appelés ensembles ouverts de la structure topologique définie par O .

DÉFINITION 2. On appelle espace topologique un ensemble muni d'une structure topologique ; ses éléments sont alors appelés points⁴.

Cette notion de point comme élément d'un espace topologique va être transposée à l'appréhension du temps, suggérant « l'idée de point du temps qu'est l'instant ». La vision du temps assimilée « à un ensemble de points, disposés sur une grande droite infinie [...] munie d'une structure topologique⁵ ». Roubaud parle de son attirance pour l'axiome dit de Fréchet, selon lequel « pour tout couple de points distincts, il existe un voisinage de l'un qui ne contient pas l'autre ». Ce dernier permet de comprendre l'articulation entre topologie mathématique et topologie mémorielle :

¹ C. REIG, *Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud « La Belle Hortense », « L'Enlèvement d'Hortense » et « L'Exil d'Hortense »*, Amsterdam ; New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2006.

² N. BOURBAKI, *Éléments de mathématique [Fascicule] II. Première partie : Les structures fondamentales de l'analyse. Livre III : Topologie générale. Chapitre I : Structures topologiques. Chapitre II : Structures uniformes*, Paris, Hermann & Cie, éditeurs, coll. « Actualités scientifiques et industrielles », 1940.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1022.

⁴ *Ibid.* p. 1019.

⁵ *Ibid.* p. 1025.

Le charme de cet axiome venait du fait qu'il se pouvait, dans un tel espace que, pour certains de ses couples de points, chacun des voisinages de l'un des points de tels couples rencontre nécessairement l'un des voisinages de l'autre et qu'ils se trouvent ainsi enchevêtrés l'un à l'autre par la topologie de leur espace, leur monde. C'est, je crois, ce qui se passe dans la mémoire, dans la difficile séparation des souvenirs¹.

Ainsi, les notions de voisinage et de séparations des axiomes, empruntées à la *Topologie* de Bourbaki, seraient liées à la mémoire. Les espaces topologiques permettraient de « se représenter le temps et l'espace intérieur, ce temps et cet espace qui sont en nous, dans et par notre mémoire² ».

Que pouvons-nous en retenir pour notre réflexion sur l'espace de l'œuvre et sa topologie mémorielle ? Chaque poème serait comparable à un point dans un ensemble ouvert entretenant des relations de contiguïté et de voisinage avec les autres points. Ce point serait un « maintenant », immédiatement appréhendable par la mémoire, dans ses composantes orales et visuelles. Cependant, pour rester un ouvert dans cet ensemble, il ne vaut qu'en tant qu'il est inscrit dans des séquences, des parcours où il est séparé des autres. La notion de séparation suggère en effet une distance entre les points « de cette droite du temps et des espaces à n dimensions. On peut rapprocher cette notion de l'intervalle prévu entre chaque lieu de mémoire d'un parcours organisé. Enfin, l'idée d'une séparation faible des points est à rapprocher de l'enchevêtrement des souvenirs, permettant la restitution organisée de parcours³. L'œuvre de mémoire, comparable aux principes utopiques du champ mnémonique, constitue un ensemble ouvert, cet « espace à n dimensions » permettant des parcours multidimensionnels. Elle est en effet pensée comme un « ouvert topologique⁴ ».

Bien plus récente, la forme du trident offre un exemple de poésie ouverte⁵, dans son rapport actif à l'histoire des formes du tanka et du haïku – en établissant des chaînes de poèmes qui offrent des parcours de mémoire. Dans l'entretien donné à *Télérama* en mars 2014, Roubaud

¹ *Ibid.* p. 1026.

² *Ibid.*

³ « Leur succession, dans une mise en séquence quelconque, n'est pas du tout une succession points par points deux à deux séparables par des voisinages (des scènes mémorielles) sans aucun point commun. Parmi les voisinages qui les contiennent il y a toujours empiètement (c'est mon expérience), et c'est en vertu de l'existence de ces empiètements que je peux passer d'un souvenir à un autre, plus généralement que je peux avoir un accès minimal à une relecture du passé », *Ibid.* p. 1056.

⁴ J. ROUBAUD, « Sphères de la mémoire », *op. cit.*, p. 53.

⁵ Cette comparaison se justifie également par la convocation de l'exemple du haïku dans « Poésie ouverte, poésie fermée » : « à un certain moment, on s'est mis à proposer des débuts possibles de *renga*, des *hokku*, de trois vers, et ce sont eux qui, devenus forme autonome, ont donné naissance au haïku. Mais cela veut dire que le haïku est essentiellement un poème qui doit être pensé comme devant être prolongé, susceptible d'être prolongé. Il doit venir de poèmes antérieurs, à la fin d'un processus qui fait intervenir l'histoire des tankas et renkus antérieurs, et il doit être essentiellement prolongeable en d'autres poèmes. Ce n'est donc pas du tout une forme fermée », J. ROUBAUD, « Poésie ouverte, poésie fermée », *op. cit.* En tant qu'exemple de « poésie ouverte », le trident, réduction du haïku, réactive cet imaginaire du poème infini, inscrit dans une chaîne formelle matrice de potentialité.

affirme l'avoir créé pour ancrer ses souvenirs d'enfance dans une forme resserrée :

[L'enfance] est là, toujours, sous forme d'images très brèves. J'ai inventé, pour fixer ces souvenirs, une forme que m'a inspirée la poésie japonaise ancienne, qui m'a toujours impressionné. La forme poétique que j'ai créée, je l'appelle le trident, et elle est encore plus rapide et plus condensée que le *tanka* et le *haïku*¹.

Les tridents posent plus particulièrement ce problème de l'image de mémoire, en raison de leur caractère visuel et spatial. La disposition du poème sur la page est une donnée importante du trident. Visuellement, il imite

la fourche à trois dents

⊗ attribut

du vieux dieu, Neptune².

Il dessine donc sur la page une forme-sens, celle d'un outil poétique « fouillant la mer du passé³ » : « Un trident comme un / Souvenir / Image serré / Entre deux bornes / De deux instants congrus⁴ ». La forme se véhicule également par la voix intérieure, dans la mémoire. La brièveté, au plus proche de l'instantanéité du souvenir, ferait du trident une forme hautement mémorable, à même de lutter contre la « démémoire », l'âge venant :

217 forme-trident

la forme-trident

⊗ rémunère

mes riens de mémoire⁵

La perturbation introduite dans le fonctionnement du *tanka* et du *haïku* permet de se réapproprier les règles de la tradition, la forme-trident permet la ressaisie d'une mémoire rétive et offre une solution spatiale à l'ordonnement des parcours de mémoire. Se plaçant dans la filiation poétique de Kamo no Chomei, Roubaud affirme ainsi que la contrainte permet la résurgence du souvenir :

39 d'après kamo no chomei

Souvenu, compté

⊗ Plusieurs fois

Mal ressouvenu

¹ J. ROUBAUD, « Jacques Roubaud », *op. cit.*

² J. ROUBAUD, *⊔*, *op. cit.*, p. 131.

³ « La mémoire fouille / La mer du passé / De son trident », *Ibid.* p. 245.

⁴ *Ibid.* p. 132.

⁵ J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 79.

40 d'après kamo no chomei

Mal ressouvenu

⊗ Plusieurs fois

Compté. souvenu¹

Le nombre – support de mémoire –, la vision et l'audition sont inséparables dans l'appréhension du trident. Le jeu de dérivation lexicale (souvenu/ressouvenu) figure l'acte de mémoire volontaire que permet la composition du poème. La propriété métrico-rythmique comprend une dimension auto-réflexive : le souvenir et l'intime ne pourraient se dire que par le détour d'un jeu formel appuyé sur le nombre.

Certaines séries ou chaînes permettraient de réaliser des parcours parmi des images-mémoires de l'enfance. Certains tridents comportent un corrélat photographique. Ainsi, les tridents 13 et 14 sont relatifs à l'enfance du frère défunt, Jean-René :

13 l'enfance JRR

rayonnant trois marches

⊗ le nombril

comblé de soleil

14 l'enfance JRR

rayonnant trois marches

⊗ le nombril

bombé de soleil²

Le trident 13 se trouve également dans \subset , au même numéro³, accompagné de la date du souvenir, 1940. Le jeu paronomastique sur bombé / comblé produit un double effet de variation et de répétition. Celle-ci constitue en effet un principe de composition du trident, comme l'exprime le trident 236 : « dans un *trident* la / place de / la répétition⁴ ». Il s'agit de produire un effet de sérialité au sein des séquences, en appariant deux tridents évoquant la même image. Le motif du double a une importance fondamentale dans la poétique de Roubaud, et s'appuie sur le « style du double » japonais. Comme nous l'avons évoqué à propos du motif métapoétique du nuage, ce principe esthétique hérité de son épouse photographe permet la remise en mouvement d'une image de mémoire, l'arrachant au figement promis par l'écriture de prose. On trouve une description de la photographie à l'origine de ces deux tridents dans

¹ J. ROUBAUD, \subset , *op. cit.*, p. 136-137.

² J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 73.

³ Notons qu'un trident compte 13 syllabes, « ce nombre qu'[il] exècre »

⁴ J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 93.

Impératif catégorique. Dans le « deuxième tiers de branche », Roubaud relate une visite au cimetière de Pantin, où est inhumé Jean-René. Cette photographie, la seule conservée par Roubaud, est également celle qui figure sur la tombe :

Je vérifie que la photographie qui a été mise sur la tombe de Jean-René est bien celle que j'ai dans ma boîte. Simplement, sur la tombe, il n'y a que sa tête. Je n'ai qu'une seule autre photographie de lui. De très petit format, elle a été pendant des années dans mon portefeuille et est presque coupée en deux. Jean-René y est bébé. Il est debout sur une marche d'escalier, les bras un peu levés. La lumière du soleil carcassonnais, qui vient de la droite, éclaire sa joue gauche, ses cheveux encore blond bébé et, surtout, semble rayonner de son ventre. On ne voit presque rien derrière, rien que du noir. J'avais choisi cette photo, je crois, parce que la regarder m'est particulièrement douloureux¹.

En introduisant un mouvement dans des images figées, le trident spatialise des souvenirs personnels. Certains tridents relatifs aux souvenirs d'enfance sont répétés dans le Chapitre 24 de \subset selon une présentation analogue à ceux de la section « Exact » d'*Octogone* : ils évoquent un souvenir précis arrimé à une image, et leur titre comporte une indication de lieu et de date.

Le trident redispose des images-souvenirs dans un espace mémoratif. Ainsi, \subset s'ouvre par une séquence intitulée « Se souvenir », composée de 100 tridents ou pentacles inscrivant des « souvenirs stoppés / en 3 vers / courts. datés. notés² » en ordre chronologique. De même, la première séquence (n° 1 à 100) de « Exact³ » dispose des images-mémoires de l'enfance. La sérialité permet également la remise en mouvement pour lutter contre la disparition des images-mémoire les plus anciennes et de leur offrir un lieu de fixation dans l'espace du poème.

Les séquences de tridents dressent une topographie mémorielle des lieux ayant marqué l'enfance du poète. Cette méthode d'intégration de chaînes d'images est à mettre en relation avec les arts de mémoire. Dans « Poésie ouverte, poésie fermée », Roubaud établit un parallèle avec Cherechevski⁴. Celui-ci agençait les souvenirs comme autant de maillons d'une chaîne, selon un « art de mémoire spontané ». Les chaînes de tridents découpent les souvenirs en images, qui s'assemblent en séquences : elles offrent un agencement de lieux où les images-mémoires viennent s'ancrer visuellement. Leur disposition sur la page permet d'agencer un matériau mnésique pour le rendre disponible à la remémoration et l'arracher à la menace de l'effacement.

Nous appuyant sur ce modèle topologique concevant la poésie comme ensemble ouvert,

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 1209.

² J. ROUBAUD, \subset , op. cit., p. 9.

³ J. ROUBAUD, *Octogone*, op. cit., p. 65 sq.

⁴ Voir J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 37-44.

il nous faut donc observer la manière dont l'œuvre offre un espace où organiser des parcours de mémoire. Ce phénomène s'observe en poésie comme dans la prose et permet d'ordonner des images selon des itinéraires multidimensionnels, permettant la multiplicité des appels.

7.3.5. *L'organisation de parcours de mémoire*

La légende de Simonide, montrant que la mémoire relève de la technique et de l'entraînement, a permis de l'intégrer la mémoire aux cinq parties de l'art rhétorique décrites par Quintilien au livre III de *Institutio oratoria*. Roubaud décrit à plusieurs reprises dans le '*grand incendie de Londres*' la manière dont la marche, associée à la composition mentale, fait se lever des images-mémoires intervenant dans la composition d'un poème :

Un certain ébranlement rythmique, le flip-flop du lever-tomber du pied droit puis du pied gauche, et réciproquement [...] se transmet au cerveau, où il suscite l'éveil des images, des images de mémoire, les images-mémoire qui sont la matière première de la poésie. Ensuite, parfois, viennent les autres images nécessaires qui sont des images-langue, où la poésie, si elle le peut, pénétrera¹.

Sans chercher à assimiler chaque étape de la composition à une partie de l'art rhétorique, nous pouvons néanmoins effectuer des rapprochements et voir en quoi Roubaud détourne plus ou moins ces principes à des fins poétiques, pour servir un protocole de méditation et de mémoire. La mise en mouvement des images-mémoire, matériau premier de la composition poétique, est à rapprocher de la phase d'*inventio*. M. Carruthers décrit la décrit comme « un processus purement mental d'exploration de l'inventaire personnel » d'images, impliquant « la remémoration » selon un protocole pouvant être associé à une « activité de méditation² ». La déambulation est une méthode d'écriture qui revient à « extraire » des images des lieux traversés, pour construire un parcours méditatif et mémoriel. Comme le souligne Florence Marsal, l'acte de mémoire médiéval, comme l'écriture roubaldienne constituent une « activité complexe et complète qui commence par la lecture et la compréhension, et mène à la remémoration et à la composition d'idées et de mots³ ». La *dispositio* s'effectue chez Roubaud dans l'espace mental de la page éQrite ou dans l'agencement de parcours ordonnés autour des lieux traversés. Barthes définit ce moment comme « l'arrangement (soit au sens actif, opératoire, soit au sens passif, réifié) des grandes parties du discours⁴ ».

Dans *Octogone*, « La rue » évoque le parcours opérant une recollection des images

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1299-1300.

² M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 285.

³ F. MARSAL, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, *op. cit.*, p. 126.

⁴ R. BARTHES, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, 1970, p. 213.

mémorielles dans ses *loci*. Conformément à la stratégie du *double* décrite précédemment, ce poème est emprunté à *La Forme d'une ville*¹.

Une rue d'autrefois annonçait, future, sa présence étrange. Elle viendrait. Elle serait du passé venant à moi. C'est elle qui effectuerait ce mouvement. Et ce qu'elle me donnerait à voir, aussi proche fût-il, se déclarerait comme d'ailleurs. [...]

La rue du passé était au bout d'un chemin, coupé de stations : à chaque station sur le chemin de la recollection, une image. À chaque image son nombre, le nombre du passé. Dix, vingt, trente stations sur le chemin. Mais aucune certitude d'aboutir. Aucune. Sinon qu'elle serait la station ultime. Et qu'elle ne le serait qu'au moment où, par l'effort de remémoration, je me serais placé, d'un seul coup, devant la pénultième image. Alors, le passé serait, immédiat².

Le poème décrit donc un cheminement méditatif scandé par des « stations » qui permettent de raviver une image-souvenir. Cet itinéraire est donc un parcours mémoriel : la déambulation urbaine devient une traversée du temps. La description de cette recollection permet également de penser la complexité temporelle de l'acte de mémoire. L'actualisation du passé devient l'annonce d'un futur, qui se présente, en tant que « quête de la mémoire » comme un futur antérieur³. Cette saisie du temps est à rapprocher de l'appréhension multidirectionnelle envisagée dans le champ mnémonique, où l'axe du temps peut être parcouru dans les deux sens. Dans *La Boucle*, Roubaud souligne en effet :

le temps qui m'occupe, celui de la mémoire, que je traque, est nécessairement lui, à deux directions et à deux directions au moins. Chaque souvenir, même placé précisément dans l'espace et dans le temps, regarde vers l'autrefois autant que vers le futur (et le futur est lui, futur antérieur, sans cesse)⁴

Le temps de la mémoire personnelle ne serait ainsi « dicible qu'au futur antérieur : cela qui aura été passé quand il apparaîtra au souvenir⁵ ».

Roubaud dit avoir recouru localement à la technique des mains mnémoniques⁶ pour composer *Autobiographie, chapitre dix* ainsi que les premières branches du '*grand incendie de Londres*'. Cet art de mémoire « de poche » est inspiré de la méthode du *chrysopsalterium* exposée dans *Rosetum exercitiorum spiritualium* du belge Jan Mombaer qui proposait de ranger dans chaque région de la main un thème religieux à méditer. Cette pratique fait de chaque main un ensemble de lieux numérotés (os, phalanges) où placer le matériau à mémoriser. Il s'agissait d'une étape de préfiguration, suivie d'une étape « d'installation de langue sur page » qui

¹ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, op. cit., p. 93.

² J. ROUBAUD, *Octogone*, op. cit., p. 287-288.

³ J. ROUBAUD, « Sphères de la mémoire », op. cit., p. 52.

⁴ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', op. cit., p. 410.

⁵ *Ibid.*

⁶ Les mains mnémoniques ont été présentées à l'occasion d'une exposition à la BNF organisée par Jean-Didier Wagneur. Voir J. ROUBAUD, *La Dissolution*, op. cit., p. 385.

suppose une « présentation¹ » en vue d'un parcours ultérieur.

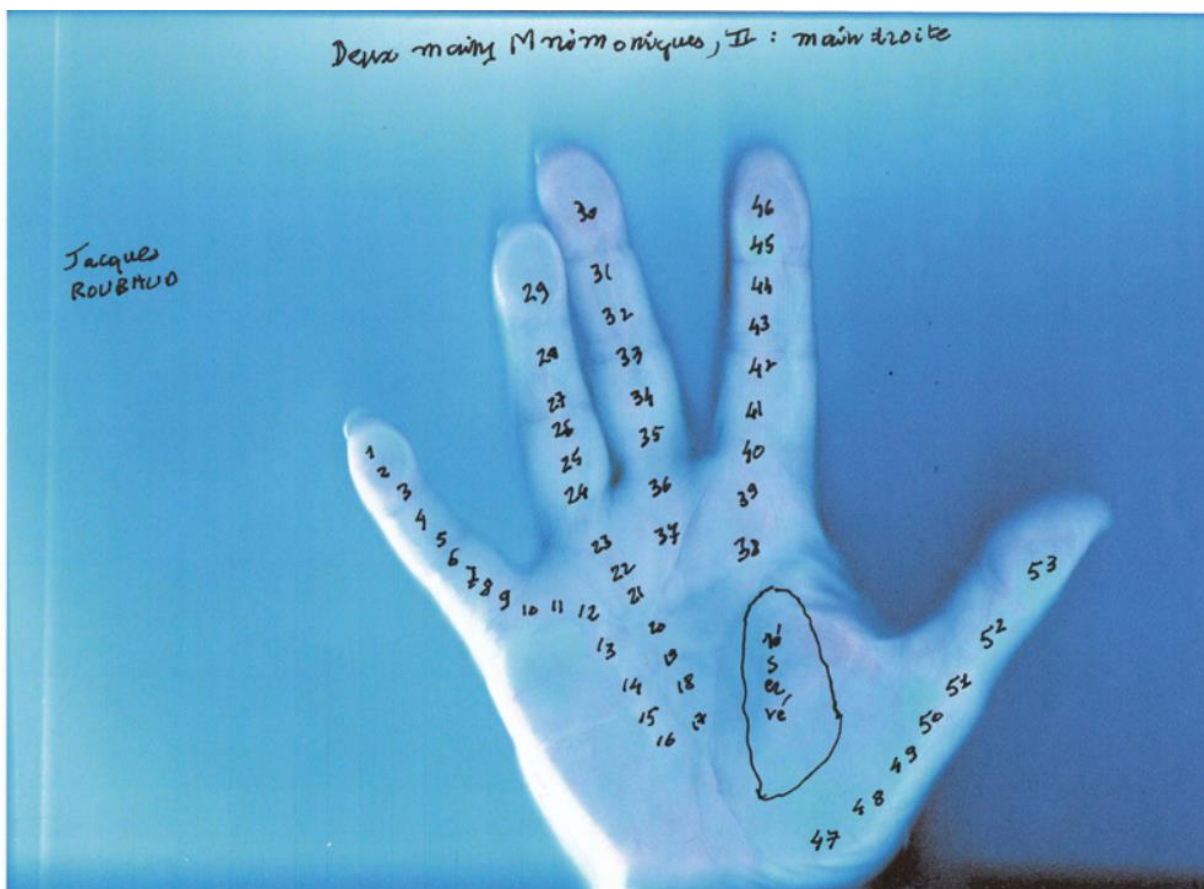


Figure 62 : Jacques Roubaud, *La Main mnémorique* (reproduction), tirage numérique couleur, 30x40, 2011.

Dans *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud souligne que ce « mécanisme de 'récollecion' » en chaînes de souvenirs lui est habituel. Il approche le raisonnement d'Aristote dans son *De memoria et reminiscentia* du vers alexandrin : selon la théorie du rythme l'avant-dernière position est celle qui reçoit le marquage le plus faible. Roubaud propose alors de considérer

le vers comme un moyen de passer d'un blanc [...] à un autre blanc en sautant, de caillou de syllabe en caillou de syllabe, au-dessus d'une rivière de silence sous-jacent ; le pénultième caillou, le onzième [...] est celui qui sort, émerge le moins nettement du flot verbal. De la même manière, le pénultième caillou de souvenirs recherché dans notre tête serait celui qui est le plus voisin de l'eau d'oubli, celui qui est le moins difficile à extraire du Léthé².

Cette description de l'appréhension du vers métrique comme parcours de mémoire rejoint l'idée d'un « nombre métrico-rythmique » comme support de ces parcours.

¹ *Ibid.* p. 396.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1842-1843.

L'action de la poésie sur la mémoire s'appuie sur le rythme et le nombre. Le deuxième temps du traité de poétique annoncé dans la *Description du Projet* était en effet articulé autour de la notion de rythme. Comme l'affirme Fabrice Baudart, « la mémoire est un des lieux où s'est tentée chez Roubaud l'articulation du poétique, et, sinon de la mathématique, du moins du mathématisable¹ ». Le rapprochement opéré entre la poésie et les arts de mémoire repose en effet sur le rôle du nombre dans l'ordonnement des parcours « comme compteur inconscient des chaînes mémorielles (Hooke), des séquences de “recollections”² ». Cherechevski associait ainsi un nombre à un lieu pour les produire. Ce rapprochement est réitéré dans « Poésie ouverte, poésie fermée » :

Or ce qui m'importe dans cette ressemblance c'est que dans la poésie comme dans les arts de mémoire, la construction de la séquence des lieux qui permettent l'association de la mémoire aux choses mémorisées repose sur le nombre. Dans la poésie, *le nombre est le support de la mémoire*, et c'est la mémoire qui fait la poésie ouverte et non fermée³.

Cette fonction mémorielle du « nombre métrico-rythmique est également rappelée dans *Dire la poésie* sous le terme évocateur de commémoire :

Et la poésie comptée rimée plus tard avait encore un peu
quelque chose comme cela l'espèce de musique métrique et rythme
son rythme comme commémoire elle avait les timbres les échos
Castor et Pollux des rimes⁴.

Le nombre intervient non seulement dans la structure métrico-rythmique du poème, mais aussi dans l'organisation spatiale de l'œuvre. Ainsi, le *Projet* de mathématique était supposé fournir à celui de projet de poésie « son squelette, sa figure nombre particulière ». Une fois accompli, il devait constituer « un assez gros poème [...] dont les parties, autonomes, [seraient] des livres de poésie, ou des séquences, construites sous contraintes, de livres », ces séquences de mémoire sont agencées par des figures-nombre. Entre chaque livre, « des flèches de transformation orientées » indiquaient le parcours, prenant « elles-mêmes forme de poésie ». Chaque roman formel était ainsi relié à la chaîne du *Projet* par des figures-nombre. Celles-ci constituaient « une ébauche du squelette formel du **Projet**⁵ », « agencées en une construction cohérente⁶ ». Elles sont vues comme un objet de seconde mémoire, en ce qu'elles permettent la

¹ F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 58.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 125. Rem. 1340.

³ J. ROUBAUD, « Poésie ouverte, poésie fermée », *op. cit.*

⁴ J. ROUBAUD, *Dors, op. cit.*, p. 24.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres', op. cit.*, p. 1984.

⁶ *Ibid.* p. 1985.

restitution de l'organisation interne de l'espace du Projet.

Le premier principe d'agencement des parcours de mémoire repose sur la délimitation visuelle des images à mémoriser. Conformément à « l'art de la vue » que constitue l'art de mémoire, les images-mémoires sont isolées typographiquement

304. Défense de la particularité typographique des images-mémoire : intention d'isolement temporel dans la composition ; ils sont en un sens des citations. Ils sont des images-mémoire qui sont restituées en fragments-mémoire de prose ; pas composés au présent ; composés au passé et rétablis dans un présent de narration, recomposés au présent. C'est-à-dire que je veux marquer cela.

305. L'intention principale est de les disposer comme semi-prose, prose qui pourrait très directement, en un seul geste, sans effort, être faite poésie. Cet effet n'a évidemment de pertinence et d'efficacité que si on admet de se placer, en tant que lecteur, dans un jeu de langue où la poésie existe encore comme sous-jeu autorisé, compris comme tel.

306. Une autre intention seconde est d'arrêter, de ralentir la lecture. Il n'est pas vrai qu'il soit nécessairement évident qu'on s'y arrêterait sans cela. Il est vrai qu'il y a là une intervention « d'auteur », que la liberté du lecteur est gênée ; tant pis¹.

Il s'agit d'établir des repérages visuels, une cartographie dans un réseau dynamique et de rendre restituables par la figuration spatiale des parcours suivis. L'isolement typographique des « blocs » marque des scansion rythmiques manifestées graphiquement « semi-prose ». Dans les principes généraux d'organisation de la mémoire, Quintilien insistait sur l'utilité des images, mais aussi sur « la nécessité primordiale d'une bonne *divisio* et *compositio* pour la mémorisation comme pour la composition, car "si l'on a bien divisé son sujet, on ne pourra jamais se tromper sur l'ordre des idées" (*Inst.*, XI, II,36)² ». Il recommandait également de s'appuyer sur « l'image visuelle » de l'écrit, escorté de *notae*, pour renforcer la mémorisation. Florence Marsal lie le « réseau de relations et de renvoi » entre les « blocs autonomes du gril », d'un moment de prose à un autre, entre les incises ou entre les branches à la *divisio*, étape de l'art de mémoire médiéval décrite par Mary Carruthers³ : « avant de pouvoir suivre le parcours mental des lieux de mémoire, le mémorialiste fragmente, c'est-à-dire divise le texte en de courts fragments à mémoriser⁴ ». Elle rapproche la numérotation des fragments assortis d'une citation-titre de la méthode « scolastique » de composition de sermons au XIII^e siècle, où les prédicateurs recouraient à des grilles numériques servant de « principe organisateur » de citations. Roubaud travaillerait ainsi à établir un système de relations fondé sur des séquences de nombres. Ainsi, « le présent et le passé s'enchevêtrent dans une technique

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 31.

² M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 351.

³ *Ibid.* p. 124-162.

⁴ F. MARSAL, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, op. cit., p. 166-167.

d'amplification qui consiste à multiplier et entrelacer, au récit des souvenirs, le récit de l'origine et de la construction du texte même¹ ».

Dans *La Boucle*, il propose une véritable théorie de l'image, lui donnant un statut beaucoup plus vaste que « l'impression visuelle² ». L'image-souvenir s'impose à la mémoire comme un composé de sensations, selon une prolifération violente, chaotique : « Poésie : 'les explosions du temps, fruits toujours mûrs pour la mémoire³ ». L'image-mémoire quant à elle, est un « composé d'image souvenirs⁴ ». Elle est toujours en mouvement, fragile et insaisissable en raison de son instantanéité. Pour la décrire il faut la répéter, l'invoquer. Mais en l'invoquant, on l'efface, la détruit. C'est la démarche pleinement assumée dans *La Boucle*. L'entreprise de la prose de mémoire vise précisément à la transformation des images-mémoires en pictions, en convoquant des images-souvenirs de son enfance. L'image est intrinsèquement évanescence, instantanée, insaisissable par l'écriture :

Aussitôt apparue, l'image disparaît : pour la décrire, je dois la répéter, l'invoquer, l'appeler, selon les modes expérimentaux, que chacun construit pour lui-même, du souvenir volontaire⁵.

La stratégie de mémoire volontaire a pour effet paradoxal d'altérer l'image au point de risquer sa disparition. L'écriture tend à en faire un « souvenir second » : sous « l'effet des mots », l'image devient le souvenir des « pensées suscitées par la description ». Paradoxalement, la mise en mots de l'image-mémoire a donc pour effet sa destruction : « Ce sont surtout les mots de la description qui produisent cette destruction, qui en viennent à substituer à elle une autre image⁶ ». Nous avons exposé plus haut la distinction esthétique et éthique qu'opère Roubaud entre image et piction, figée par l'écriture de prose. Nous avons montré également que leur circulation de la poésie à la prose permet leur re-disposition et leur remise en mouvement⁷. Nous nous concentrons ici sur la manière dont la prose, comme certaines expériences-limites de poésie⁸, permet d'organiser des parcours d'image-mémoires

¹ *Ibid.* p. 167-168.

² *Ibid.* p. 118.

³ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 35.

⁴ Pour la distinction entre ces deux types d'images, nous renvoyons au chapitre 1 de la présente étude et à F. MARSAL, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque, op. cit.*, p. 118. Nous nous limitons ici à l'exposé de principes généraux de la prose de mémoire pour nous concentrer sur l'application de ces modèles spatiaux à la poésie.

⁵ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 403.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir *supra*, chapitre 1.

⁸ Ici encore, nous marquons une distinction entre l'entreprise de mémoire en prose et celle en poésie : là où l'acte de mémoire volontaire tend à figer, altérer et détruire les images convoquées, la poésie maintient entière leur mouvance et leur possible circulation dans l'espace de l'œuvre.

pour effectuer la mémoire :

Toute décision narrative, tout commencement de raconter met nécessairement en mouvement la mémoire : en un mouvement désordonné, une prolifération imprécise, une débauche, pas même d'images, mais de bribes et d'ébauches d'images¹.

Il s'agit d'épingler, pincer le temps de la mémoire (découpé en images) dans des *lieux*. *La Boucle* est désignée comme un « parcours multiple de mémoire² ». Le narrateur insiste sur la nécessité de sa réversibilité. « Chaque image du passé » est « arbitrairement arrêtée par la mise en mots ». Pour restituer son caractère mouvant, il faudrait « déplacer la vision successivement dans les deux sens³ », d'où le caractère buissonnant et discontinu de la lecture. Le récit s'organise donc autour d'un système de lieux – dont celui central du jardin de l'enfance de la rue d'Assas – pour proposer un « parcours de mémoire mais parcours labyrinthique⁴ ». Cette volonté d'établir un parcours au sein d'images anciennes se retrouve en poésie, en particulier dans l'ordonnement de la *Kyrielle*.

Entreprise et parcours de mémoire dans *Kyrielle*

La Grande Kyrielle du sentiment des choses est représentative des différentes manières dont Roubaud décline le rapport entre poésie et mémoire. Elle s'avère en quelque sorte une expérience limite de cette tentative de saisie et de mise en ordre des images de la mémoire. Comme nous l'avons décrit précédemment⁵, elle réalise la synthèse des formes médiévales occidentales et orientales de la *canço* et du *tanka* en convoquant leurs principes formels pour les rendre ouvertes, prolongeables. Mémoire de la langue, puisque le poème emprunte le « français standard », mais aussi l'anglais dans la *cobla* 3, désignée par le poète comme « frenchglish⁶ ». Mémoire par le rythme, puisque chaque strophe comporte le même « squelette rythmique⁷ » au sens que donne la Théorie du Rythme Abstrait à ce terme. Enfin, la *Kyrielle* offre un « condensé de la mémoire personnelle de l'auteur⁸ », dont on trouvera des échos dans *Churchill 40* où cette chaîne de mémoire est redispasée en sonnet, suggérant l'idée que la forme est en elle-même un parcours de méditation et de mémoire⁹. Elle offre un parcours dans l'espace intérieur de la mémoire intime, entrelacée aux échos d'une « mémoire de la langue » :

¹ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 923.

² *Ibid.* p. 411.

³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 414.

⁴ *Ibid.* p. 457.

⁵ Voir *supra*, chapitre 4.

⁶ J. ROUBAUD, *Kyrielle*, *op. cit.*, p. 8.

⁷ *Ibid.* p. 7.

⁸ K. DOLHARE, « Jacques Roubaud et la mémoire des formes », *op. cit.*

⁹ J. ROUBAUD, *Churchill 40*, *op. cit.*, p. 84.

« quelques mots cependant, ‘lonh’, qui vient des Troubadours, ‘moon upon’, qui est de l’anglais de poésie, ... ne peuvent pas être aussi reculés dans la durée. C’est vrai. Mais il reste que les images-souvenirs qu’ils recouvrent, elles, ne sont pas récentes du tout¹ ». Chaque vers est composé « d’enchaînements séquentiels d’images-souvenirs, de sons, de composés littéraires, d’inférences² » imitant les processus mémoriels. Il comporte « six chaînons élémentaires, courts » au sein desquels « les enchaînements sont réversibles³ ». Le poète reprend le modèle de la chaîne de mémoire autorisant, contrairement aux arts de mémoire traditionnels, des parcours réversibles.

Dans *La Bibliothèque de Warburg*, le poète décrit la manière dont cette kyrielle (ou marabout) d’images a été assemblée, en des termes tout à fait évocateurs des arts de mémoire : « pour accueillir en mots le ‘sentiment des choses’, duquel je vais dire ensuite des choses, je me suis imaginé prendre une image, la sortir d’un lieu de souvenir⁴ ». La première image qui s’impose est celle d’une pierre lourde. Le sens de la vue est mis au centre du protocole : « j’ai vu, ce qui s’appelle voir, sous l’éclairage du souvenir, cette pierre [...] et successivement mais si proche qu’il ne me fut pas nécessaire de lever une tête mentale pour être envahi de sa ou ses syllabes, un nuage⁵ ». L’image-souvenir devient une image langue reliée à la suivante. Selon ce principe, des images-souvenirs condensées en mots ou expressions brèves sont « enchaînées », selon « une séquence gouvernée numérollogiquement⁶ ». Il s’agit donc d’instaurer dans l’ordre du livre une traduction visuo-spatiale de l’espace intérieur du champ mnémonique et des parcours que le poète y élabore. Le modèle de la kyrielle offre « le compromis le moins décourageant entre le fourmillement irrépessible, brûlant, des choses exhumées [...] et la lenteur exaspérante de la notation⁷ ». Le dispositif spatial vise à maintenir autant que possible la « mouvance des souvenirs⁸ ».

Son organisation géométrique complexe et les modes de liaisons entre les images sont décrits plus précisément dans une incise. Chaque flèche « symbolise une transition entre son image-source » et « son image but⁹ ». Les blancs entre les flèches gauche et droite séparant les chaînons marquent « une place que pourra combler une extension ultérieure (triangulaire, puis

¹ J. ROUBAUD, ‘le grand incendie de londres’, *op. cit.*, p. 1863.

² J. ROUBAUD, *Kyrielle*, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, ‘le grand incendie de londres’, *op. cit.*, p. 1861.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* p. 1862.

⁷ *Ibid.*

⁸ F. MARSAL, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, *op. cit.*, p. 214.

⁹ J. ROUBAUD, ‘le grand incendie de londres’, *op. cit.*, p. 1886.

pentagonale)¹ ». Bien que la mise en livre reproduise une représentation séquentielle et horizontale, les flèches peuvent être montantes ou descendantes pour marquer les transitions jusqu'à former les triangles. Cette représentation géométrique est précisée : « on imagine aisément que deux triangles consécutifs appellent un 'raboutage' sous forme d'un losange, annonçant le commencement d'un pavage² ». Katixa Dolharé en propose une reconstitution pour les dix premiers fragments³. Cette figuration complexifie à l'extrême la représentation spatiale des chaînes de mémoire mais révèle encore à quel point leur multidimensionnalité est toujours recherchée. Le poète suggère un principe d'inachèvement et la possibilité d'instaurer d'autres parcours selon une géométrie interne complexe. Il fait de cette kyrielle un espace ouvert sur la mémoire personnelle autant que sur l'œuvre de poésie avec laquelle elle tisse des échos. Cette description montre à quel point le chaînage d'images-souvenirs dans le vers et l'espace graphique est tributaire d'une organisation mentale multidimensionnelle qui renvoie à un espace intérieur, dans lequel circuler pour collecter des images-souvenirs. Cette entreprise pousse jusqu'à l'illisible, voire l'irreprésentable, la tentative de transposition d'une géométrie intérieure, de ses sauts et de ses parcours.

CONCLUSION PARTIELLE

La description des différents modèles spatiaux de la mémoire a permis de penser l'œuvre comme palais de mémoire, organisant des parcours au sein de chaînes d'image mémoire. Les arts de mémoire sont décrits comme un « art de la vue » organisant « l'agencement d'images agissantes en lieux » offrent un nouveau point de vue sur l'appréhension de l'espace graphique. Ainsi, elle peut être envisagée comme une pratique de mémoire artificielle. L'espace du poème, dans sa composante visuelle, constituerait un aide-mémoire autant qu'un effecteur pour le lecteur auditeur.

Le modèle des arts de mémoire permet également de transposer ce questionnement sur l'espace du poème à l'échelle de l'œuvre. L'idée utopique d'un théâtre ou champ mnémonique rejoue l'idéal anthologique d'un Livre des Livres ou d'une bibliothèque idéale, où chaque construction poétique constitue un acte de mémoire, revenance d'une tradition par les formes.

Dans cette troisième partie, nous avons changé d'échelle d'analyse pour observer

¹ J. ROUBAUD, *Kyrielle*, *op. cit.*, p. 7.

² J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 1887.

³ Nous référons également à son article pour de plus amples développements sur les différents aspects de l'entreprise de mémoire menée dans ce projet. K. DOLHARE, « Jacques Roubaud et la mémoire des formes », *op. cit.*

l'espace de l'œuvre comme le lieu de la mouvance. Le geste anthologique permet de penser le passage de la forme au volume et la manière dont chaque séquence ou livre est pensée sur le modèle du poème de poème, convoquant les propriétés d'une forme poétique dans l'architecture du livre. L'espace intérieur de l'œuvre emprunte les modèles arborescents et réticulaires de l'hypertexte pour suggérer la possibilité de parcours de mémoire multiples, simultanés et réversibles. Si Roubaud va beaucoup moins loin que nombre de ses contemporains dans l'emprunt de modèles hypertextuels, c'est qu'il y voit davantage une manière de réinvestir les techniques des arts de mémoire. La mise au centre de la mémoire comme méthode et principe agissant manifeste la volonté de déjouer la clôture de l'œuvre. Réactivant des modèles mathématiques, il s'agit de défendre l'idée d'un espace ouvert, lieu de la mouvance et de la vie des formes.

Il nous faut revenir sur la conclusion forte que pose Roubaud à la fin de *l'Invention du fils de Leoprepes* et qui nous permet de réexaminer l'hypothèse introduite dans la première partie de cette étude. La mouvance repose sur la circulation mémorielle du poème entre l'écrit et l'oral et ce principe constitue une réponse intempestive à la crise de vers et à la stratégie de table-rase des avant-gardes. La revendication de la poésie comme troisième mémoire et art de mémoire (inter)personnel n'est autre qu'une manière de refuser la tant annoncée « mort de la poésie¹ ». Cette réflexion nous ramène à la réponse recherchée à la réplique de la « crise de vers » diagnostiquée par Mallarmé dans le champ contemporain. Celle-ci se trouve « du côté de la forme », et repose sur la prise en compte de la poésie comme « art de la vue ». Si l'oralité participe du principe de mouvance, on a besoin de passer par l'écrit et sa composante visuelle pour provoquer l'entrée du poème dans la mémoire du lecteur-auditeur, à l'origine de la prolifération des images de mémoire – principe de vie de la poésie en nous. Si la « chute de la mémoire marque la chute de la poésie » et que « la chute de la poésie est un signe de la maladie du monde », faire œuvre de mémoire renoue avec l'imaginaire thérapeutique lié à la pratique anthologique et évoqué par la reprise des poèmes et chants indiens dans *Partition rouge*.

Comment faire de la poésie une « forme de vie² » et une forme vivante de mémoire ? En la constituant comme lieu de la méditation. Les points communs entre méditation et mémoire sont nombreux : toutes deux s'articulent autour de *lieux* et suggèrent l'idée d'un protocole, de parcours de recollection. Elles engagent un rapport actif à la langue et à la

¹ J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 154.

² « 3416. La poésie est un art de mémoire destiné à la prise de possession par chacun de sa propre langue, non comme moyen de communication ou de pensée seulement mais comme forme de vie », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 314.

conscience du temps, permettant de faire de la poésie le lieu d'une éthique et d'une action sur soi. Dans l'art de la mémoire scolastique, l'architecture du système d'images est au service de la méditation chrétienne. Transposée à la poésie, elle est au service d'une composition conçue comme pratique de la méditation s'effectuant à travers les formes. La méditation et la mémoire permettent au sujet de se réapproprier le temps personnel et celui des formes pour affirmer son appartenance au monde. Si Roubaud estime que son entreprise repose sur un triple M, mélancolie, méditation, mémoire, il nous faut observer la poésie comme exercice de méditation liée à la faculté de mémoire pour voir en quoi la méditation suppose un espace où faire résonner la poésie.

PARTIE IV : UN ESPACE MEDITATIF

La troisième partie a mis en évidence que l'œuvre est conçue comme un hyperespace destiné à des parcours de recollection. Le poète établit une articulation étroite entre la mémoire organisant la topologie de l'œuvre et la méditation, lien fondé par l'importance du lieu et de l'espace dans lequel se joue le protocole. Elle constitue un art de mémoire lu ou pensé qui a pour but de servir la composition par la répétition, la profération. Elle définit un protocole de circulation entre les images agencées comme des points de passage.

La méditation constitue un genre d'une extrême plasticité. *Meditari* signifie d'une manière générale « penser, réfléchir », prenant un sens voisin de *cogitare* ou *considerare*. Cette activité s'inscrit dans une longue tradition philosophique (pensons à la tradition stoïcienne puis platonicienne, et aux méditations cartésiennes), spirituelle (avec notamment les *Exercices spirituels*¹ d'Ignace de Loyola), et poétique (la tradition baroque des sonnets de méditation sur la mort) – dans son lien avec les pratiques dévotionnelles. Remontant à la tradition philosophique antique, Pierre Hadot voit dans les *Exercices spirituels* ignaciens une déclinaison chrétienne d'une pratique philosophique qu'il relie à l'*askesis* du christianisme grec : chez les Stoïciens, l'acte philosophique viserait « une transformation profonde de la manière de voir et d'être de l'individu² ». Loin de constituer une attitude passive, la méditation comporterait une dimension philosophico-ascétique qui en ferait une posture active de retour sur soi et de transformation de soi. Ainsi, « la méditation fait partie d'un ensemble de pratiques, qui ne sont d'ailleurs pas toutes de l'ordre du discours, mais qui sont toujours le témoignage de l'engagement personnel du philosophe et, pour lui, le moyen de se transformer et s'influencer lui-même³ ». Citant Philon d'Alexandrie, il souligne que ces pratiques passent notamment par « la recherche (*zetesis*), l'examen approfondi (*skepsis*), la lecture, l'audition, l'attention (*prosochè*) la maîtrise de soi (*enkrateia*)⁴ ». La méditation implique de surcroît « une orientation d'ordre pratique » : « il s'agit de penser à une chose en vue de pouvoir la faire, autrement dit s'y préparer, la préfigurer en esprit, la désirer, la faire en quelque sorte d'avance, en bref s'y exercer⁵ ». Elle serait donc à rapprocher d'un « exercice spirituel », pouvant être entendu au sens philosophique ou comme une pratique dévotionnelle, à travers le modèle du

¹ I. LOYOLA (DE), *Exercices spirituels*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982 [1548].

² P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 17.

³ P. HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 275.

⁴ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 18.

⁵ J. LECLERCQ, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen-Age*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1957, p. 22.

sonnet de méditation. L'exercice offre une procédure permettant « d'opérer peu à peu la transformation intérieure qui est indispensable¹ ». Si « écrire sous la méditation » s'applique toujours à un texte, contenu en mémoire et revivifié, il s'agit néanmoins d'une pratique, visant à une action sur soi, ce que Roubaud nomme en des termes wittgensteiniens, une « forme de vie ». Elle permet de comprendre localement le travail sur l'espace du poème, en ce qu'elle s'appuie sur des segments délimités visuellement et séparés par des intervalles déterminant des points de passage. Les protocoles de composition supposent et suscitent un espace, au niveau de la page mais aussi un espace abstrait d'une chambre mentale, lieu de la solitude et du silence, où faire résonner le matériau mnésique.

Nous souhaitons donc montrer que l'espace du poème est la trace d'une opération intérieure et de support à la méditation. Il comporte un « usage méditatif » articulé à son rôle d'effecteur de mémoire. La méditation comme exercice spirituel comporte une double fonction éthique et thérapeutique visant à interroger le rapport de l'être au monde.

¹ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 17.

Chapitre 8 : « Écrire sous la méditation »

Au chapitre 4 du *Grand Incendie de Londres*, Jacques Roubaud dresse un « portrait de l'artiste absent ». Il le décline autour de quatre « passions », que sont « la marche, la nage, la lecture, le dénombrement¹ ». Elles entretiennent un lien étroit avec la pratique méditative, comme le montre ce passage concernant la marche :

Je mâche l'air avec mes pieds, je médite l'espace en arpentant la terre [...]. J'atteins par la marche à quelque chose comme une possession du temps ; la déambulation le convertit en espace, par l'intermédiaire des pas, d'une manière plus directe, plus sensible que par les instruments ordinaires de la mesure du temps [...]. Par elle je peux ressentir parfois une satisfaction de la durée².

La marche indique une opération de composition passant par la mise en ordre d'images : elle organise une recollection mémorielle s'appuyant sur des « parcours obligés ». Elle est également associée à une « opération rythmique » articulant l'espace et le sentiment de possession du temps auquel conduit la méditation.

Dans le cinquantième et dernier paragraphe du chapitre, l'auteur nomme le « trait unificateur » des quatre passions précédemment décrites : « *la passion de la solitude*³ ». Exerçant sur lui à la fois attraction et répulsion (car « comme toute passion, la solitude aussi me repousse, présente sa face angoissée et mortelle⁴ »), elle constituerait même « leur axiome, leur centre invisible » :

D'un goût très précoce je suis peu à peu passé à un idéal de solitude, qui a trouvé son expression interne dans la pensée que pour écrire, je devais tendre à un isolement partiel certain. Plus tard encore, devant les difficultés que je rencontrais dans l'accomplissement de mes projets, j'ai eu la tentation, le désir, le vertige de la solitude absolue. J'en ai été proche, et alors je l'ai ressentie comme une malédiction⁵.

Ne se considérant pas comme un « misanthrope », la solitude apparaît à l'auteur comme à la fois une condition et une conséquence de la composition, qu'il décrit ailleurs comme une méditation⁶. Retrait, effacement, désir de solitude – autant de traits qui nous invitent à voir en Jacques Roubaud un poète méditatif.

Sur la couverture de l'anthologie personnelle *Je suis un crabe ponctuel*, il apparaît

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 130.

² *Ibid.*, p. 119-120.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 131.

⁶ « §33 La méditation », *Ibid.* p. 94.

adossé à un mur contre lequel son ombre se dessine. Les pouces sous le menton, les doigts sur les tempes, ses mains forment un triangle ne laissant apparaître que son œil droit. Cette posture évoque celle d'un penseur concentrant son regard sur l'objet de sa méditation ou d'un photographe réfléchissant au cadre d'une image. Jean-François Puff y voit la « version publique¹ » de la « jubilation dans l'isolement² » évoquée dans *Trente et un au cube*. Sur la couverture d'un livre récapitulatif plus de cinquante ans de poésie, le poète se présente « en méditation » à ses lecteurs et invite à considérer sa poésie à partir de ce prisme, sa posture physique étant révélatrice « d'aspects essentiels de sa pratique poétique³ ». Dans une perspective plus large, toute la poésie de Roubaud peut être considérée comme une pratique de la méditation.

Dans « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet », publication dans les *Cahiers de poésie comparée* d'un cours donné en 1984 dans le cadre des séminaires du Collège international de Philosophie, Roubaud décrit rétrospectivement le rapport qu'il entretient avec la méditation, laquelle est intimement liée au sonnet. Le recours à cette méthode aurait débuté en 1961 parallèlement à ses recherches sur cette forme, qui sont aussi affaire de composition mentale et de mise en mémoire :

J'ai commencé cette recherche pendant l'hiver de 1961⁴, il y a vingt-deux ans. Jour après jour, pendant cinq années, j'ai composé des sonnets ; jour après jour, [...] j'ai composé mentalement des sonnets, transporté des sonnets par la mémoire, répété syllabe par syllabe par la voix intérieure, signe à signe simultanément pour l'œil intérieur balayant l'image imaginaire de la page (tout sonnet tient dans la page), marché des sonnets à l'aide du marmonnement⁵.

On peut retenir de ces explications plusieurs traits caractéristiques de l'écriture méditative telle qu'elle est conçue par Roubaud : le poème (le sonnet) se compose mentalement, le plus souvent en marchant. Outre la déambulation physique, le poète reparaît mentalement le poème composé et se le remémore en le murmurant. « Écrire sous la méditation » est aussi intimement lié à la mémoire, laquelle est tributaire d'une double existence interne du poème (sous la forme d'une voix intérieure et d'une page mentale). Comme le montre la mention de l'hiver 1961, la question de la méditation dans la forme est présente dès l'origine du Projet,

¹ J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *op. cit.*

² J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 25.

³ J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *op. cit.*

⁴ Voir J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1299-1334. Le début de *Poésie* : met en relation le Projet formulé le 5 décembre 1961 comme une décision d'existence et le choix de la forme-sonnet dans sa dimension méditative et mémorielle. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces pages d'une importance capitale pour la compréhension de l'usage méditatif du poème tel qu'il est conçu par Roubaud.

⁵ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 82.

répondant par une « décision d'existence » à la mort du frère par suicide. Ainsi, la construction poétique en sonnets qu'est ϵ peut déjà être envisagée au prisme de cette méthode. Dès ce premier recueil, cette pratique est présente, bien qu'elle ne soit pas encore consciente ou désignée comme telle.

Elle a ensuite débordé le cadre de la forme-sonnet pour engager un rapport actif à la tradition retravaillée au sein de l'œuvre en mouvance. La « poésie comme méditation » apparaît comme une méthode de composition dans les années 1970. En parcourant les écrits de la période courant de 1974 à 1986 (avec la publication de *Quelque chose noir*), on peut observer la manière dont la notion se dessine et s'infléchit au gré du temps et des lectures. Les contributions à *Action poétique* que nous avons citées précédemment¹ témoignent de la conjonction de plusieurs influences à cette époque-là : David Antin, objectivistes, Indiens d'Amérique du Nord, Gertrude Stein. Toutes ramènent à une fascination pour la poésie comme méditation autour de l'idée de préparation (définir des points de passage), de la répétition par la profération. La première occurrence et seule mention de « la poésie comme méditation » dans la *Description du projet* se trouve à la fin de la section consacrée à Gertrude Stein². Un tournant conscient et assumé s'opère ensuite avec *Dors*, conçu comme une « contemplation méditante³ ». La rencontre avec la poésie américaine autour des années 1975-1980 cristallise une méthode de composition présente implicitement dès l'origine du Projet.

Consécutivement à la mort d'Alix-Cléo Roubaud, à l'« aphasie⁴ » poétique qui en a découlé, le poète choisit le « repli » dans la prose du '*grand incendie de Londres*', qui relate la destruction du Projet et des images-souvenirs de l'enfance. Cette vaste entreprise est décrit *a posteriori* en ces termes :

Il s'agit de la destruction de la mémoire personnelle, mais aussi de l'exercice de la mémoire comme destruction, par l'anéantissement écrit des souvenirs. La mémoire m'apparaît comme une fonction destructrice, c'est-à-dire qu'elle est aussi semblable au rêve, remplit des fonctions analogues. Je compose un traité de mémoire, un traité du triple-M : Mélancolie, méditation, mémoire⁵.

Si '*le grand incendie de Londres*' est considéré dans son entier comme un art autant qu'une destruction de la mémoire et une pratique méditative, on peut observer une inflexion conjointe de l'œuvre poétique vers la « poésie de la méditation⁶ ». *Quelque chose noir* la

¹ Voir *supra*, chapitre 5.

² J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 136.

³ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 26.

⁴ « Aphasie », J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 131.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 27. Rem. 270.

⁶ « Scénario de la méditation », J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 81.

convoque comme méthode de composition, quinze poèmes¹ étant désignés par ce terme. *La Pluralité des mondes de Lewis*² propose une méditation poétique et philosophique inspirée du réalisme modal³. *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* comporte une section intitulée « Square des blancs manteaux, 1983⁴ » proposant dix-huit sonnets de méditation sur la mort. Cette pratique est donc intimement liée au deuil.

Elle est conçue comme une posture active et une « éthique⁵ » opposés à la posture « passive » du poète inspiré : « méditation : retourner les techniques et stratégies de méditation contre la doctrine de l'inspiration⁶ ». Chez Roubaud, l'appropriation s'accompagne d'une mise à distance de certains modèles du genre. Dans la « Méditation du 12/5/85 », poème liminaire de *Quelque chose noir*, il récuse la possibilité de trouver une consolation :

Je me trouvai devant ce silence inarticulé un peu comme le bois
certains en de semblables moments ont pensé déchiffrer l'esprit
dans quelque rémanence cela fut pour eux une consolation ou du redoublement
de l'horreur pas moi⁷.

Décrivant les circonstances de déploiement de la méditation, face au silence et à l'indicible, le poète choisit de s'éloigner de la tradition rhétorique, philosophique et religieuse. Il refuse en cela la sacralisation romantique – qui renouvelle la poésie religieuse « en associant méditation, contemplation et rêverie⁸ » – et sa fonction balsamique, des *Méditations poétiques* de Lamartine (« Consolation ») aux *Contemplations* de Victor Hugo (« à Villequier »). Ce faisant, il s'engage dans une autre voie, vers « le bout où il n'y a aucune vérité qu'une palme de feuilles en espace avec ses encombrements⁹ » : celle de l'apophatisme, de la *via negativa*.

Liant poésie et pratique méditative, Jean Wahl nous invite à considérer la poésie comme un « exercice spirituel¹⁰ », procédant à une appropriation du temps et de l'espace. Selon lui, la

¹ « Méditation du 12/5/85 » (11) ; « Méditation de la certitude » (13) ; « Méditation du 21/7/85 » (21) ; « Méditation du 8/5/85 » (29) ; « Portrait en méditation » (63) ; « Mais voilà : à ce moment. (Portrait en méditation, II) » (65) ; « Portraits en méditation III ; IV ; V » (69-71) ; « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie » (75) ; « Méditation à l'identique » (77) ; « Méditation de la pluralité » (80) ; « Scénario de la méditation » (81) ; « Méditation des sens » (82) ; « Méditation de la comparaison » (85)

² J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, op. cit.

³ D. K. LEWIS, *De la pluralité des mondes*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, coll. « Tiré à part », 2007.

⁴ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, op. cit., p. 147 sq.

⁵ Voir P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 14 sq.

⁶ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 14. Rem. 99.

⁷ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 11.

⁸ T. ROGER, « Poésies de la méditation : modes de discours, modes de vie », *Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?poesies-de-la-meditation-modes-de.html>.

⁹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 11.

¹⁰ J. WAHL, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948, p. 19.

poésie est aussi une « expérience intérieure¹ » et une « aventure² » sur le langage ; autant de propositions sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir tant elles nous semblent pertinentes et fécondes pour l'analyse de la pratique de la méditation comme méthode de composition chez Roubaud. Intimement liée à la conception de la poésie comme « mémoire de la langue », elle est à la fois une pratique de lecture et d'appropriation de la tradition, un protocole d'écriture induisant lui-même un effet sur la réception du poème. Le poète propose « plutôt d'ailleurs [le] scénario [...], ou encore [le] compte-rendu [...] » plutôt « qu'[une] méditation proprement dite, puisque la méditation est affaire intérieure, privée, non dite, non écrite³ ». Autrement dit, certains poèmes – désignés comme des « métopoèmes⁴ » – décrivent un protocole, d'autres offrent le compte-rendu d'une méditation « intérieure, privée », mais tous pourraient former le support d'un « usage méditatif » en ce qu'ils sont « effecteurs de mémoire ». La « méditation de la mémoire⁵ » s'accomplit par le parcours mental d'un poème. Chez Roubaud, la forme est pensée comme un espace méditatif⁶, lieu de mémoire et de maîtrise du temps par la *mezura* rythmique. Cet exercice implique le retrait du monde (réel ou métaphorique), la répétition, un certain rapport à la langue et à l'espace. Il revêt donc des enjeux tout autant esthétiques qu'éthiques. Conçu comme une véritable stratégie, il viserait – à la manière des Stoïciens – à offrir une « thérapeutique des passions⁷ » que sont le deuil et la mélancolie, à « maîtriser le discours intérieur, pour le rendre cohérent, pour l'ordonner⁸ ». Il nous faudra donc regarder la poésie de la méditation selon trois points de vue : comme « un genre littéraire », lié notamment à la tradition des exercices d'Ignace de Loyola et des sonnets spirituels, comme « un mode de lecture » engageant en retour un usage pour le lecteur du poème et comme un « un mode de vie⁹ », jouant l'appartenance de l'être au monde.

8.1. UNE « CONTEMPLATION DE LA MEMOIRE DANS LA LANGUE »

La méditation est tout d'abord une pratique de lecteur : elle recourt à une tradition mémorisée pour déterminer l'exercice de la pensée et la composition de poésie. Roubaud affirme cette articulation essentielle : « La méditation poétique commence par une

¹ *Ibid.* p. 21.

² *Ibid.* p. 22.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 639.

⁴ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 192. Rem. 1990.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 641.

⁶ Voir B. BONHOMME et G. GROSSI (dir.), *La Poésie comme espace méditatif?*, Paris, Classiques Garnier, 2015, qui n'offre malheureusement pas de mise au point théorique.

⁷ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 14.

⁸ *Ibid.* p. 23.

⁹ T. ROGER, « Poésies de la méditation : modes de discours, modes de vie », *op. cit.*

contemplation de la mémoire dans la langue¹ ». La lecture est au fondement de l'exercice méditatif, qui se joue dans la forme : elle guide une opération mentale conduisant à l'écriture

Dès l'Antiquité, la *meditatio* était le stade initial de l'invention rhétorique. Elle s'apparentait à la « composition », soit le « processus par lequel un auteur élabore une œuvre² ». Elle est donc à relier à la pratique de la *memoria*. Dans *Le Livre de la mémoire*, M. Carruthers montre que l'apprentissage passait par le recours à des techniques. L'écriture avait pour corollaire une extrême concentration et impliquait la récitation à voix haute. Ainsi, « *memoria* signifiait, à cette époque, une mémoire entraînée, éduquée et disciplinée selon une pédagogie très élaborée qui relevait des arts élémentaires du langage – grammaire, logique et rhétorique³ ». Pratique de lecture et de méditation, la *memoria* jouera ensuite un rôle central dans la *paideia* médiévale. Dans un premier temps, nous articulerons la pratique de la méditation avec la lecture et la mémoire, pour comprendre en quoi la composition de poésie peut devenir le lieu d'un exercice spirituel.

8.1.1. Une mémoire vivante de la tradition

« Arithmétique surnaturelle et forme poétique » permet précisément de faire le point sur les multiples influences de la poésie de la méditation chez Roubaud : le poète mentionne la mystique chrétienne (à travers les écrits d'ermites irlandais et la reprise des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola), la poésie méditative religieuse du XVII^e siècle, mais aussi les poètes américains (principalement Gertrude Stein et David Antin). Il est également nourri de la philosophie wittgensteinienne découverte grâce à Alix Cléo Roubaud.

La composition repose sur la remise en jeu d'une tradition lue, mémorisée et intériorisée. Elle se rapproche en cela de la pratique monastique. Faisant intervenir la mémoire, la lecture n'est pas seulement une réception passive. Bien plus, il s'agit d'une opération mentale d'appropriation passant par la « manducation spirituelle du texte », une « lente rumination patiemment savourée⁴ ». Un parallèle peut être établi entre la mémoire biblique et la mémoire de poésie : la méditation est le « complément nécessaire, presque l'équivalent, de la *lectio divina*⁵ », une rumination de la parole de Dieu. Elle constitue « à la fois mémorial (le méditant

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 14. Rem. 101.

² M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, op. cit., p. 7.

³ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, op. cit., p. 17.

⁴ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 62.

⁵ J. LECLERCQ, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen-Age*, op. cit., p. 23.

réfléchit sur une Parole) et actualisation (la Parole en question réfléchit la situation de l'individu)¹ ». Les deux méthodes s'appuient sur un texte pour « s'exercer à une chose en y pensant » et « la fixer dans sa mémoire² ».

La méditation monastique s'appuie sur le « murmure », réduit dans certains cas à un « murmure intérieur, purement spirituel³ ». Elle invite à

prononcer les paroles sacrées, pour les fixer en soi ; il s'agit à la fois d'une lecture acoustique et de l'exercice de mémoire et de réflexion auquel elle est préalable : parler – penser – se souvenir sont les trois phases nécessaires d'une même activité ; s'exprimer ce qu'on pense et se le répéter permet de l'imprimer en soi⁴.

Activité fondamentale pour la vie monastique, elle toujours appuyée sur les lettres et la tradition littéraire, comme l'a bien montré Jean Leclercq. L'apprentissage « par cœur » est à prendre, pour les anciens, comme un apprentissage effectué par tout l'être, faisant intervenir le corps, la mémoire et l'intelligence, mais aussi la « volonté qui désire le mettre en pratique⁵ ».

Le méditant rend présents à la mémoire des poèmes ou des formes empruntés à la tradition pour en faire le support d'un protocole. De tels gestes sont présents dès 1961, selon le récit qui en est fait dans *Poésie* :. Le narrateur relate le souvenir du 5 décembre 1994⁶, devant la Bibliothèque Nationale de France. Lui apparaît alors l'image du jour (5 décembre 1961) de la décision du Projet, « d'un programme de vie, un programme de travaux ». Cette date est celle de son anniversaire et marque plus précisément l'entrée dans sa soixante-troisième année, année climatérique à la perspective inquiétante. Il était en train d'apprendre un sonnet de Gongora selon une stratégie de mémorisation devenue habituelle, commençant par la lecture et la « répétition murmurante⁷ ».

Une telle pratique nous met également sur la voie d'un usage méditatif de la forme. L'un des quatre vers que le poète apprend et qu'il gardera intacts en mémoire, décrit précisément la « désagrégation que le temps opère⁸ » (« *Desatándose va la tierra unida* » : « La terre va compacte se désagrégant ») : « le poème se compose contre cela même qu'il dit, à savoir. Il

¹ D.-O. HUREL, « Christian Belin, *La Conversation intérieure. La Méditation en France au XVII^e siècle* », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 2, 2003, vol. 122, p. 65.

² J. LECLERCQ, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 22.

³ *Ibid.* p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ L'intervalle de temps est de trente-trois ans, l'âge du Christ à sa passion-résurrection. Cette anamnèse symbolise donc autant une célébration qu'une décision de vie renouvelée.

⁷ Sur cette stratégie de mémorisation, voir *supra* chapitre 1.

⁸ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, *op. cit.*, p. 151.

permet une confrontation à l'indéterminé et recherche d'une maîtrise du temps par la forme¹ ».

Pour Foucault, méditer constitue un « exercice d'appropriation » de la pensée de l'autre, en la gardant « sous la main » et « devant les yeux » pour se la répéter. Il s'agit donc d'une « expérience d'identification » impliquant de « s'exercer à la chose à laquelle on pense² ». Elle passe chez Roubaud par le geste physique de la copie, s'adossant au « déjà-écrit ». Il en souligne l'importance dans *Poésie* ::

Je dis copie ; cependant il faut s'entendre. L'appropriation pure et simple de poésie préexistante n'est qu'un aspect de l'opération. [...] Il suffit d'étendre un peu le terrain de chasse pour y inclure le déjà-écrit comme poésie, de le considérer comme faisant partie du prêt-à-porter de langue³.

Pour saisir le lien étroit entre appropriation de la tradition, méditation et mouvance, il convient de s'arrêter sur ce qu'entend Roubaud par « copie », pratique associée à la marche et à la « rumination ». On peut identifier trois gestes permettant de faire de la lecture et de la composition de poésie un exercice spirituel. Dans un premier temps, il s'agit de prélever et d'isoler visuellement le matériau à mémoriser et revivifier. Cette opération peut être rapprochée de la *divisio*⁴ ou fragmentation du texte à mémoriser en segments courts et distincts : « on dispose ainsi d'un système mnésique "à accès libre"⁵ ». Ceux-ci sont ensuite agencés suivant un ordre rigoureux, facilement reconstituable et servant la *compositio* : « Je commence toujours par copier, au sens strict, matériellement sur le papier, semi-matériellement sur l'écran, matériellement et immatériellement à la fois dans ma tête, en répétant et apprenant⁶ ». Si un poème se compose sur la page, tient sur la page, il convient de s'appuyer sur son agencement matériel autant que sur l'image graphique déposée dans la mémoire. Cette pratique ne réside pas dans la reproduction à l'identique du matériau prélevé. Au contraire, elle participe de la mouvance : « d'autres modes du copiage excèdent le simple prélèvement, même sélectif. De larges pans de mots, de vers, restent intacts, mais leur mode d'agencement, leur allure rythmique, les nombres qui les gouvernent sont neufs, les font autres en poésie. Ils résonnent différemment⁷ ». Enfin, le méditant doit parcourir le poème déposé en mémoire et donné en partage sur la page, méditer sur les points définis. Ce protocole passe, comme nous le verrons,

¹ *Ibid.*

² M. FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, *op. cit.*, p. 340 ; Cité par T. ROGER, « Poésies de la méditation : modes de discours, modes de vie », *op. cit.*

³ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1309.

⁴ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 127 ; M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, *op. cit.*, p. 183.

⁵ M. CARRUTHERS, *Le Livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1310.

⁷ *Ibid.*

par la visualisation autant que la profération. Les blancs intralinéaires ralentissent la lecture pour favoriser l'entrée de ces « pans de mots » dans la mémoire. On peut ainsi lier la lecture à la méditation. Comme le souligne enfin Roubaud, « tout poème que je copie et apprends et répète, devient un poème composé pour moi, par moi¹ ». La copie, la répétition et le murmure participent de l'activité de composition. D'autre part, si le poème copié devient un poème « pour lui », il constitue le support d'un exercice s'effectuant dans et par lui, s'appuyant sur sa réception intérieure. La méditation permet ainsi de redonner au poème sa capacité de passation de la tradition : « tout poème que je compose est prêt à être copié² ».

8.1.2. Un exercice spirituel : l'influence de la mystique chrétienne

Roubaud convoque fréquemment l'exemple singulier de la poésie méditative, religieuse qui est notamment passée par la forme du sonnet. Pour Fabrice Baudart, il s'agit de s'identifier à une sorte d'âge d'or, et d'y trouver pour la poésie un principe de vie autant que d'en constater des signes de destruction : « la poésie roubaldienne est tension vers ce lieu originaire où tout ce qui a nom commence, mouvement en quoi elle peut s'identifier à une quête mystique et vouer la plus grande admiration (c'est-à-dire d'une certaine manière s'identifier) aux poèmes d'inspiration religieuse de la “poésie de la méditation”³ ». Au commencement du XVII^e siècle, en Angleterre comme en France, se serait produite « la rencontre de deux stratégies formelles de composition sans parenté apparente : la première, religieuse, celle des Exercices spirituels ; la seconde, celle de la poésie amoureuse dans sa forme principale, le sonnet ». Ce genre est désigné sous le terme de « méditation », trouvant son origine dans la « contemplation ou de manière plus appropriée encore, contempler, « le contempler », écrit Jean du Cliquet, seigneur de Frammermont⁴ ». On en trouve des exemples éminents dans *Soleil du soleil*, l'anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe, tels que les *Théorèmes* de la Ceppède ou encore Moïse Amyrault.

Le titre met explicitement le sonnet sous le patronage de la poésie religieuse méditative :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 536.

⁴ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 89.

Le titre que j'ai choisi est emprunté à un vers de Guy Le Fèvre de La Boderie. Le *Soleil du soleil* est la divinité. Placer cette longue suite de sonnets sous ce titre implique un jugement esthétique global sur la première tradition du sonnet français : que sa contribution la plus originale et la plus accomplie à l'histoire de la forme (considérée comme forme poétique majeure) ne se situe pas dans la ligne de la poésie amoureuse d'origine plus ou moins directement « pétrarquiste » [...] mais dans celle d'inspiration religieuse (qu'elle soit catholique ou protestante), et singulièrement dans ce qu'on a désigné sous le nom de *poésie de la méditation*¹.

En d'autres termes, la « réévaluation critique de la poésie du passé » passe par la remise au centre de la veine méditative qui traverse l'histoire du sonnet. Elle représenterait « une application à la poésie de protocoles caractéristiques des exercices spirituels² ». Roubaud renverse la perspective en faisant de l'exercice spirituel un cas particulier de méditation poétique. En s'interrogeant sur les relations entre ces deux pôles, on touche à un des aspects essentiels de la pratique méditative chez Roubaud, qui est liée à la conception de la poésie comme mémoire de la langue. Réfléchissant à l'usage du poème dans une telle perspective, Jean-François Puff montre qu'« un poème lu ou mémorisé peut devenir un exercice spirituel si celui qui se le remémore en fait intentionnellement un tel usage³ ». Les exercices spirituels sont envisagés en fonction de leur effet sur le méditant. Ayant une valeur d'entraînement, le protocole est donc en soi une ascèse, à l'origine liée à des pratiques dévotionnelles.

Dans *Poésie, pensée, perception*, Jean Wahl voit dans la poésie un exercice spirituel – d'abord au sens étymologique du terme, puisque l'esprit (*πνεύμα*) est souffle, âme : un « exercice de souffle, de rythme » pour « prendre conscience », à l'instar d'un Mallarmé qui « voit surgir de la page blanche des idées, et une clarté sortir de la nuit⁴ ». Une telle conception n'est pas étrangère à la manière dont Roubaud décrit la méditation comme une disposition de mots visant à une élucidation :

2616. Préparation d'une méditation – On sème les mots appropriés, mais les idées sont toujours noires, simples, pénibles [...]

2619. M'éveillant, dans l'avant-matin, l'obscurité encore entière, les moments de cette méditation se présentèrent ainsi que la nuit les avait prévus, chaque syllabe tombée d'un vers.

[...] 2620. début de la méditation – Au début, les mots se perdent, la lumière insuffisante ne conduit nulle part, chaque pensée est une ombre, chaque ombre est entre des nuages, il n'y a pas d'ordre⁵.

La dialectique entre ténèbres et lumières, ce lent arrachement à l'ombre est souvent

¹ J. ROUBAUD, *Soleil du soleil*, *op. cit.*, p. 12.

² J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ J. WAHL, *Poésie, pensée, perception*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 245.

thématisé dans l'œuvre. Elle fait notamment référence à la méditation chrétienne de certains courants monastiques¹, auxquels il est fait allusion dans *Dors*, concernant les « Neuf éclats de l'âge des saints » empruntés à des saints ermites des VI^e-VII^e siècles :

Écrits souvent en marge des livres sacrés, dans de petites retraites de clairières ou d'îles [...] on peut imaginer qu'ils furent (et c'est ce que laisse entendre la tradition) élaborés par la mémoire dans le noir, ou bien la nuit sans lumière, ou bien au jour les yeux fermés, en des vers courts qui ont très peu de syllabes mais beaucoup d'allitération et de rimes, de vieilles rimes irlandaises, celtes ; et ensuite déposés « d'une petite plume ruisselante / sur la plaine de papier brillant » afin, peut-être, de « conduire l'obscur à la lumière »².

Les modalisateurs d'incertitude soulignent bien qu'il s'agit d'une relecture personnelle de la tradition érémitique, appropriée au service de sa propre vision de la poésie méditative. Il convient de se retirer du monde pour entrer dans l'obscurité préalable : « Je m'enferme dans le noir pour voir³ ». La lecture, la répétition, la mémorisation, permettraient ce travail d'élucidation.

Le genre littéraire de la méditation s'insère dans un « cadre textuel codifié » reprenant les « pratiques liturgiques et dévotionnelles judéo-chrétiennes⁴ ». Il s'inscrit une tradition mystique, notamment celle des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Il constituerait ainsi une « “conversation intérieure” centrée sur les mystères de la foi comme sur l'énigme de la mort⁵ ». Méditer permet d'engager un dialogue avec soi mais également avec des êtres disparus⁶. C'est aussi s'approprier l'impensable, l'indicible de la mort : « l'idée d'être morts en un même lieu / L'idée des deux noms sur une pierre / [...] J'y vais mais je ne parviens pas à le

¹ C'est ce qui peut contribuer à expliquer la référence à Joachim de Flore dans le segment 219 d'*Autobiographie, chapitre dix*. On peut penser notamment à *Concordia Novi et Veteris Testamenti* conçue comme une épiphanie et un passage de l'âme de l'ombre à la lumière : « Moi, Joachim, au milieu du silence de la nuit, à l'heure, je crois, où le lion de Juda ressuscita d'entre les morts, plongé dans la méditation, une lumière subite éclaira tout à coup mon intelligence, et à moi se révéla la plénitude de la science de ce livre, et l'esprit de l'Ancien et du Nouveau Testament. ». La méditation est aussi conçue comme une entreprise d'élucidation passant par la lecture selon Hugues de Saint Victor, autre mystique du début du XII^e siècle, qui lui a consacré un traité à la méditation et la pratique de la *lectio divina*, H. SAINT-VICTOR (DE), *Textes spirituels*, Paris, Desclée, 1962, cité par Roubaud : « La méditation a sa source dans la lecture, mais n'est contredite par aucune règle ni ordre. Elle a la joie de courir librement, sans entraves, dans un espace ouvert, où elle peut contempler la vérité, ou s'attacher à un mystère et l'examiner jusqu'à ce qu'il ne demeure en lui rien de certain, ni d'obscur. », J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 94-95.

² J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 37.

³ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 463.

⁴ T. ROGER, « Poésies de la méditation : modes de discours, modes de vie », *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ La question du dialogue est une dimension importante de *Quelque chose noir*. Dans le poème « Dialogue » s'affirme la nécessité d'une parole adressée : « Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel [...] Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc à remonter jusqu'à moi / Quelqu'un de vivant, de nommé : un poème d'amour ». Cependant, cette poésie affronte l'échec de l'adresse lyrique : « Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien ». J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 124-125.

penser¹ ». Agnostique, Roubaud emprunte des protocoles à la mystique chrétienne mais les abstrait de leur visée spirituelle ou contemplative. C'est ce qu'il affirme dans *Poétique. Remarques* : « les techniques de la méditation mystique sont des cas particuliers de la méditation poétique, mais à des fins externes² ». Il s'agit de réinvestir ces techniques pour guider la composition de poésie et servir une visée éthique.

Ce choix répond également à une référence intime. Les parcours empruntés à Ignace de Loyola renvoient à la défunte épouse Alix Cléo, qui était de confession catholique. Le cycle du « Square des Blancs Manteaux, 1983 » est appuyé sur un protocole proposé par le pasteur anglican Joseph Hall dans *The Art of divine meditation* (1606). Or pour Roubaud, la méditation était nourrie de l'incantation des Psaumes à partir de la *King James' Bible* depuis l'enfance³. Ce livre saint est lié à ses parents puisqu'il est évoqué parmi ceux qu'il a « connus très tôt » et sans lesquels « il est difficile de connaître, comprendre et enseigner la littérature anglaise⁴ ». Afin de saisir dans quelle mesure la composition de poésie peut devenir un « exercice spirituel », nous nous arrêterons sur ces deux exemples d'appropriation de scénarios de méditations chrétiennes (Loyola et Joseph Hall).

Exercices spirituels : Ignace de Loyola

Les *Exercices spirituels* proposent un ensemble de méditations progressives réparties sur quatre semaines, invitant le pratiquant à un examen de conscience pour disposer l'âme à trouver Dieu. Elaborés dans un contexte de crise du christianisme et de décadence des ordres monastiques traditionnels, les *Exercices* exposent un art de méditer essentiellement pragmatique et proposent des *pratiques* incarnées dans la concrétude de la vie chrétienne⁵. La « première annotation » indique la visée de ces exercices :

¹ *Ibid.* p. 122.

² J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 14. Rem. 100.

³ F. L. HUNTLEY, *Bishop Joseph Hall and Protestant meditation in seventeenth-century England a study with texts of The Art of divine meditation [1606], and Occasional meditations [1633]*, Binghamton, N. Y., Center for Medieval and Early Renaissance studies, coll. « Medieval and Renaissance texts and studies », 1981, p. 10.

⁴ J. ROUBAUD, *Sous le soleil. Vanité des vanités*, Paris, Bayard, 2004, p. 12.

⁵ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 86.

Par le mot même d'exercices spirituels on comprend toute façon d'examiner sa propre conscience, et aussi de méditer, de contempler, de prier mentalement et vocalement, et enfin de mener toutes autres activités spirituelles, comme on le dira par la suite. De même, en effet, que se promener, marcher et courir sont des exercices corporels, de même préparer et disposer l'âme à supprimer tous les attachements mal ordonnés et, une fois ceux-ci supprimés, à chercher et à trouver la volonté de Dieu sur l'organisation de sa vie et le salut de son âme sont appelés exercices spirituels¹.

Ignace fait l'analogie entre les exercices du corps et ceux de l'âme. Il s'agit d'entrer dans une disposition intérieure propice à l'accueil de la volonté de Dieu. Celle-ci suppose une certaine ascèse puisqu'il est recommandé aux retraits de se couper du monde et de se plonger dans le silence. Un accompagnateur guide la démarche selon une « maïeutique spirituelle », par laquelle l'exercitant est invité à « savoir choisir ce que Dieu a choisi pour lui² ». Attentif aux conditions matérielles et physique de déroulement des *Exercices*, Ignace indique dans le premier prélude des techniques de visualisation pour composer un lieu mental, « une certaine façon d'organiser l'espace³ » afin de « circonscrire ou de canaliser l'humeur vagabonde de l'esprit⁴ ». Il précise ensuite un certain nombre de « points » déterminés à partir desquels exercer sa contemplation et son discours. La composition du lieu permet d'ordonner la méditation conçue comme une élucidation.

Roland Barthes a montré que « l'appareil méthodique installé par Ignace [...] fait penser dans sa minutie extrême, aux protocoles de l'écrivain⁵ ». Cette analogie nous permet de comprendre la transposition littéraire que Roubaud fait de méditations spirituelles : cette « méthode⁶ » aurait une fonction rhétorique proche de la contrainte, comme « mode d'accroissement du dire poétique » et « mode d'organisation de la forme de l'écriture⁷ ». Il s'agit de conduire la pensée à travers les « points, qui ont été mémorisés », de retisser par le discours une cohérence entre les images-souvenirs :

¹ I. LOYOLA (DE), *Exercices spirituels : texte définitif*, op. cit., p. 51.

² C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 89.

³ I. LOYOLA (DE), *Exercices spirituels*, op. cit., p. 69.

⁴ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 91.

⁵ R. BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [1980], p. 49.

⁶ I. LOYOLA (DE), *Exercices spirituels*, op. cit., p. 52.

⁷ H. SCEPI, « Eloge de la contrainte ou ce que peut le poème », *La Licorne*, n° 40, 1997, Roubaud, p. 31-46.

Le thème soumis à la méditation a besoin d'un appareil supplémentaire ; cet appareil est une topique. La topique, partie importante de l'*inventio*, réserve des lieux communs ou spéciaux, où l'on pouvait puiser la prémisse des enthymèmes [...] Les rhéteurs n'ont cessé de célébrer en elle le moyen absolu d'avoir quelque chose à dire¹. Considérée comme une « forme préexistante à toute invention », la convocation d'une topique fournirait « une grille, une tablature de cases à travers laquelle on promène le sujet à traiter (la *quaestio*) »².

Les exercices indiquent un ensemble de règles permettant la ré-effectuation et l'appropriation active de leurs principes : « donner les exercices revient très littéralement à les confier à un récepteur qui doit se les approprier³ ». Cependant, ils sont irréductibles à leur seule fonction rhétorique. Comme le souligne Christian Belin, « la méditation entre dans la pratique courante d'un chrétien qui cherche à connaître la volonté de Dieu sur sa vie [...]. Il s'efforcera de traduire dans le concret de sa vie, en pensée et par action, une orientation décisive entrevue, acceptée et assumée au cours d'une retraite priante de quatre semaines⁴ ». Elle engage une action sur soi et une prise de décision existentielle. Roubaud reprend cet aspect à son propre compte, en le détournant de son cadre dévotionnel. En s'appuyant sur le caractère souple, malléable des *scenarii* proposés, il s'agit d'organiser un parcours de la pensée et de la mémoire afin d'orienter une décision d'existence. Nous avons montré précédemment que cet enjeu était déjà présent dans ϵ . Le recours à un protocole méditatif dramatise un combat aux prises avec le démon du renoncement. Cela revient à faire du poème le lieu d'un discernement éthique et esthétique, d'un choix de la poésie comme *forme de vie* entrelaçant son envers menaçant, le silence.

Dans *Sade Fourier Loyola*, Barthes montre que la méditation ignacienne s'inscrit en réaction contre le « sentiment d'une aphasie humaine⁵ ». Ainsi, le parcours d'un « scénario de méditation » traduit la lutte contre « une carence profonde de la parole, comme si [les méditants] n'avaient rien à dire et qu'il faille un effort acharné pour les aider à trouver un langage⁶ ». On trouve un écho de ce précaire arrachement au silence dans la « Méditation de la comparaison » :

¹ R. BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, op. cit., p. 61.

² *Ibid.*

³ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵ R. BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, op. cit., p. 49.

⁶ *Ibid.*

Avec tout le mécontentement formel dont je suis capable au regard de la poésie.
Entre les mois de silence où je ne me prolongeais que muet.
Et le futur proche où je me tairai de ces poèmes avec absolue incompréhension¹.

En tant que « poésie de la méditation », *Quelque chose noir* apparaît comme une parole prise entre deux « bornes » de silence. La méditation permet en effet de tracer des liens entre les points isolés des stations de temps, des fragments mémoriels « sans rapport apparent ». De là, la poésie conçue comme un exercice de la pensée consisterait en un effort de mise en ordre des souvenirs *via* l'échelle des sens :

Cette espèce de la méditation est une « descente », descente aux enfers de la mort, par cinq degrés, qui sont les degrés des sens, hiérarchisés du plus noble au plus vil : vue, ouïe, odorat, goût, et toucher. De la couleur et noblesse des escadrons lancés l'un contre l'autre on tombe, de la vision aux cris au soufre ; jusqu'à l'horreur finale [...] de cadavres inertes².

La méditation de l'Enfer est le cinquième exercice. La convocation de chaque sens fait l'objet d'une station de la méditation – ordre repris dans la « Méditation des sens³ » :

On y descend par une spirale, une damnation.

De la vue, à la voix. de la voix, au souffle, parfum, odeurs

De l'odeur au goût : mordre, enfoncer, salives.

Fonds du puits, intérieur ultime est le toucher. [...]

Pour la méditation des cinq sens là était la recollection de mortalité

Si la distance évanouissante des deux corps, brûlant de leur infiniment présente brûlure : paradis veillant sur son envers.

Roubaud propose une variation intime : il ne s'agit plus d'une descente aux Enfers pour y contempler la damnation des infidèles, inviter à la résipiscence et à « rendre grâces à ce Christ de ce qu'il n'a pas permis que je sois entraîné dans une telle issue⁴ ». Se soumettre à la pratique de la méditation devient plutôt le lieu d'une anamnèse douloureuse : « Toutes stations que maintenant je descends en enfer, par le souvenir ». Alors que la méditation ignacienne vise à une élévation vers Dieu, la réécriture que propose Roubaud n'ouvre à aucune consolation⁵ : « la

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 85.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 639-640.

³ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 82-83.

⁴ I. LOYOLA (DE), *Exercices spirituels : texte définitif*, *op. cit.*, p. 75.

⁵ Cette absence de consolation est rappelée dans la table-ronde menée à l'occasion de la journée ayant conduit à la publication de *Pour éclairer Quelque chose noir* : « ce dialogue posthume avec Alix est sans consolation. Je suis agnostique, il n'y a pas de consolation. Cela dit, je suis parti de la modalité des méditations loyoliennes, en particulier une, qui a donné naissance à d'extraordinaires poèmes dans la poésie espagnole du XVI^e siècle, autant que dans la poésie française qu'ailleurs en Europe, qui est la méditation des cinq sens. Il y a une hiérarchie des sens qui est là, et que je reproduis dans un poème, *Méditation des sens*, de la vue à la voix, de la voix au souffle, de l'odeur au goût et, ce qu'il y a de plus profond, c'est le toucher. Mais le toucher, c'est l'enfer. Pas pour moi,

figure que je vais découvrir n'est pas haute, et je n'espère aucune révélation¹ ». Le vocabulaire chrétien des exercices spirituels (le terme de « station » évoque par exemple celle d'un chemin de croix) est détourné pour servir la remémoration de l'amour charnel : si le paradis résidait dans la proximité érotique des corps, ceux-ci sont désormais séparés par une irréductible distance, celle entre la défunte et le vivant méditant. Au « paradis veillant sur son envers » (la séparation par la mort) répond donc la descente aux enfers « par le souvenir ». Alors que dans les *Exercices*, le « cinquième point » (le toucher) invitait « à toucher en quelque sorte ces flammes dont le contact brûle même les âmes [...] se remettre en mémoire les âmes de ceux qui ont été condamnés aux peines de l'enfer », le parcours de méditation sert de support à une cristallisation érotique : « le toucher des mains, de la chair, la coexistence en un même lieu mental, en un même corps des corps, le dire dans la bouche, le goût, le souffle, l'entrelacement qui respire pénètre ». Le modèle de l'*entrebescar* est ici convoqué : il désigne à la fois entrelacement des langues dans le baiser et de la langue dans le poème. De même, « le dire dans la bouche » peut évoquer à la fois la profération de paroles d'amour et celle du texte poétique. La « Méditation des sens » réalise donc l'entrelacement de l'amour et de la poésie chère à l'esthétique du *trobar*, indiquant en creux la visée d'un tel protocole.

Poursuivant sa réflexion sur les *Exercices* dans '*le grand incendie de Londres*', Roubaud souligne que

[...] la vue, seule parmi les sens, assure l'unité de l'homme et du monde, qui est de l'âme. Mais le corps au contraire est rupture, éparpillement surtout, dispersion. Et le toucher est par excellence le sens du corps, de sa nature mortelle de sa chute inévitable dans ce que Jean de Sponde nomme « le gouffre de la pluralité »².

Il n'est d'ailleurs pas anodin que Roubaud passe par la remémoration d'un sonnet espagnol composé vers 1570 par Francisco de Aldana pour évoquer la méditation des cinq sens. Ce poème est évoqué par Florence Delay et Roubaud à l'occasion de la table-ronde qui clôturait la journée d'étude du 8 décembre 2007 consacrée à *Quelque chose noir*. Roubaud soulignait le caractère universel d'un tel parcours :

mais dans la méditation des sens, c'est l'enfer. La méditation des cinq sens, c'est là la recollection de mortalité. Ce sont les "stations" d'une descente en enfer, et ce n'est pas du tout à cette conclusion que la méditation traditionnelle va conduire. D'une certaine façon je polémique avec Alix », M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », *op. cit.*, p. 192.

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 84.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 640.

La méditation a pu être utilisée hors contexte religieux, tout en gardant un rapport avec le contexte religieux, à des fins différentes. Et le poète dont parle Florence, Francisco de Aldana, a écrit un sonnet terrible, qui est une méditation des sens sur la guerre. C'est un poème qui est une dénonciation violente de la guerre : la beauté des armures, la vue ; ensuite le bruit, le cliquetis des armures, le son etc. ; et ça se termine par le toucher des cadavres [...]. Cette manière d'employer la méditation, la méditation des cinq sens par exemple, a pu servir pour la poésie à des choses extrêmement différentes¹.

Dans son cas, il s'agit davantage d'une « méditation de la mémoire », qui recourt à la même « échelle des sens ». En effet, l'image de la buée glacée sur la vitre fait intervenir le doigt faisant crisser le givre. Le poète fait intervenir cette hiérarchie pour observer le fonctionnement de sa propre mémoire :

Or je serais assez tenté d'attribuer une hiérarchie « homologue » aux rôles respectifs des sens dans le (dans mon) souvenir (soyons prudent). Il est assez naturel, dans ma perspective générale, de traiter la méditation comme une opération universelle de la pensée, par conséquent la méditation des cinq sens, avec son ordre descendant, comme un cas particulier inévitable, reflétant exactement une disposition ordinaire du fonctionnement de l'esprit, et le souvenir recherché, conscient, méditation de la mémoire (qui est dans la méditation ignacienne, mémoire du divin), subordonné lui aussi à la même échelle des sens. (Symétriquement les souvenirs involontaires, les rêveries, les rêves, étant dans ce cas des méditations spontanées)².

La méditation emprunte un mouvement vertical descendant qui reflète le fonctionnement de la pensée mais aussi la lecture du sonnet tendu vers une chute. On peut donc comprendre également en ce sens le recours à cette forme comme lieu par excellence de la méditation.

Barthes insiste également sur le fait que les *Exercices spirituels* s'appuient sur la répétition et le récit pour rassembler ce qui est dispersé : « on répète, en variant un peu, pour être sûr de bien recouvrir [...] comme dans un ensemble dont les pièces se recouvrent un peu les unes les autres, de façon à assurer une jointure parfaite³ ». Certaines images sont en effet répétées tout au long du recueil sous forme de *leitmotif*. Les « portraits en méditation » s'appuient sur la mémoire sensorielle pour méditer des éléments de portrait⁴. Le « Portrait en méditation III » reconstitue une image de la femme aimée vivante : « Son jean, ses seins, ses chaussettes, ses fesses, ses baskets ». Cette énumération est répétée quelques lignes plus loin en permutant l'ordre des termes : « sa chemise, ses seins, son jean, ses fesses, ses chaussettes, ses baskets (blancs)⁵ ».

¹ M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », *op. cit.*, p. 193.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 641.

³ R. BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, *op. cit.*, p. 63-64.

⁴ V. MONTEMONT, « *Quelque chose noir* : le point de fracture ? », *op. cit.*, p. 63-71.

⁵ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 69.

La pluralité apparaît comme un déchirement des choses entre elles, synonymes de mort. C'est ce qu'affirme en écho la « Méditation de la pluralité » :

La mort est la pluralité obligatoire

L'éparpillement, la variété, pour la poésie de la méditation étaient signes de mort (Sponde).

De la chute, de la perte¹

Ainsi, la poésie de la méditation deviendrait précisément le lieu d'une lutte contre la dispersion et l'indéterminé, qui seraient signe de perte :

Dépliée, démultipliée, immobile l'image dénombrée jusqu'à quelque fois, puis, comme coudée par la profondeur.

Pour le miroir pur, et ses yeux, irait infiniment, et la perte, là, serait certaine².

Ce constat évoque la méditation sur les photographies d'Alix, dans leur rapport à la répétition, à la série. L'incorporation des photographies et des phrases du *Journal* d'Alix rappelle le travail mystique à partir d'images ou de mystères. Comme le montre Christian Belin au sujet des recueils illustrés, « l'aller-retour du texte à l'image reproduit et concrétise tout à la fois l'insertion du discours méditatif dans un 'lieu' imaginaire³ ». Le poème « Je vais me détourner » inscrit en creux un protocole méditatif visant à retisser une unité :

Tes lambeaux de cadavre se défaisant se délitant à l'anéantissement sobrement et rigidement fleurir d'aucune façon imaginable sinon par la désuétude la résurrection de certains mots les bibliques n'appartenant pas à ma tradition :
deux

Le rectangle de la pièce tapissée de papiers bruns japonais et son agencement d'objets le tien à peu près intact depuis presque trente mois où je reçois la lumière plein les mains : trois

Ce sont trois fois toi trois des irréductiblement séparés déplacés réels de toi perdus en une diaspora qu'unit seule ce pronom :
toi⁴.

Le poème propose une méditation sur le corps sans vie de la défunte. Alors que dans les *Exercices* cités précédemment, l'imagination des corps en décomposition mène à la contemplation de celui glorieux du Ressuscité, ici elle ne conduit qu'à constater l'anéantissement et le délitement. Le poème oppose cependant à cette dispersion une articulation de ces images et de ces fragments disjoints. Celle-ci passe par le dénombrement de trois « points » qui correspondent dans la méthode ignacienne aux trois puissances de l'âme

¹ *Ibid.*, p. 80.

² *Ibid.*

³ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 97.

⁴ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 61.

nommées dans le premier exercice¹. De plus, le discours méditatif s'inscrit dans le lieu géométrisé de l'appartement concrétisant le lieu mental où composer.

Comme le montre Roland Barthes, « l'articulation est en effet ce qu'Ignace apporte à l'image, la voie dont il se sert pour lui donner un être linguistique, et partant une orthodoxie² ». Elle s'opposerait à la vertigineuse pluralité, découlant dans la théologie chrétienne du péché originel et pour la poésie de la mort de l'être aimé. L'incantation du nom propre apparaît pour le poète comme un facteur d'unité :

Incapable je suis désormais de ralentir autrement qu'en le prononçant les
dérives divergentes des syllabes de ton nom qui

Quand il n'était pas pour moi cette désignation rigide

se répétait dans un monde possible par la seule vertu d'une

Parole autour d'un corps vivant

Alix Cleo Roubaud³

Comparable à un mantra, la répétition du nom propre permettrait de canaliser le mental discursif, favoriser la concentration méditative. Le « ralentissement des syllabes » évoque la rumination des propriétés sonores du nom observé comme objet sonore. « Désignation rigide⁴ », le nom propre est aussi la dénomination permettant de résister à la dispersion car il désigne « dans tous les mondes possibles », et ne peut être soumis à la négation : « pas une définition terminée, pas une fin de conformité à ta définition, pas une désignation coupée, un nom coupé.pas⁵ ». Ici, la méditation sur le nom propre offre un recours face à la dispersion. Elle est affirmation d'une irréductible unicité de l'être nommé⁶ : il s'agit de reconstituer une identité « qui soit [sienne] sans cloison », de lui conférer « une stabilité hors de toute atteinte⁷ ». Enfin, le nom propre présuppose un ancrage mémoriel qui en fait la seule proposition ne pouvant être soumise à la négation : « Ton nom est trace irréductible, il n'y a pas de négation possible de ton

¹ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 82.

² R. BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, op. cit., p. 70.

³ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 62.

⁴ « Nous appellerons quelque chose un “désignateur rigide”, si dans tous les mondes possibles il désigne le même objet, et un “désignateur rigide” ou “accidentel” si ce n'est pas le cas. [...] Les noms sont des désignateurs rigides [...] Un désignateur désigne un certain objet rigidement s'il désigne cet objet partout où celui-ci existe », S. KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982, p. 36.

⁵ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 78.

⁶ « En attribuant un Npr à un particulier on reconnaît donc avoir perçu et pris en compte son individualité, sa spécificité. [...] Ce particulier [...] peut changer, être différent d'un moment à l'autre sans pour cela perdre son identité fondamentale que le Npr doit saisir », K. JONASSON, *Le Nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994, p. 17.

⁷ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 87.

nom [...] ton nom ne se supprime pas¹ ».

Ainsi, le poème s'inscrit dans l'héritage de pratiques dévotionnelles, qui est néanmoins relu au profit d'une méditation sur les possibles de la langue poétique. Les parcours offrent une grammaire garantissant la cohérence de la pensée et du discours : « cette ponctuation, dont nous savons qu'elle est la condition nécessaire et suffisante de tout langage, on a vu comment elle règne sur les *Exercices*, [...] combinant toutes opérations proprement sémantiques destinées à combattre impitoyablement le vague et le vide² ». L'exercice de la méditation s'avère pour Roubaud un moyen de lutter contre l'inéluctable « éparpillement » qui découle de la mort, et dès lors, de donner une trame aux bribes d'images de la mémoire et aux souvenirs. Ascèse du corps et de l'esprit, la méditation conduit à une « maîtrise sans faille de toutes les composantes de la personne³ ». Elle est un outil de « lutte contre ces forces d'éparpillement⁴ », menaçant le dire poétique et le rapport de l'être au monde.

Méditations sur la mort en sonnet : Joseph Hall

Chez Roubaud, le sonnet apparaît souvent comme un espace de contemplation des vanités. C'est ce dont témoignent notamment les sonnets « Hevel havalim » (1) et (2) dans *Churchill 40*. Dans *Sous le soleil* sont notamment incorporés des sonnets faisant résonner l'intertexte biblique avec le livre de Qohélet (l'Ecclésiaste) et « le sentiment de la vanité des choses de ce monde dans la poésie⁵ ».

De même, *La Forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains* comporte un cycle de sonnets intitulé « Square des Blancs-Manteaux, 1983 », ayant pour sous-titre « Méditation de la mort, en sonnets, selon le protocole de Joseph Hall ». La référence intime à Alix est double : 1983 renvoie à la date de son décès et ce square est attenant à la rue des Francs-Bourgeois où le poète a résidé avec son épouse. Ce cycle est le troisième – et dernier – d'une section (II) consacrée au sonnet (« XX sonnets ») et à la méditation d'inspiration philosophique (« Six petites pièces logiques »). L'effet de seuil produit par la page liminaire du cycle est très fort : il déroule un titre, l'indication d'une source et les stations d'un protocole méditatif, d'un programme d'écriture⁶. Le titre est davantage symbolique que référentiel : le

¹ *Ibid.* p. 88.

² R. BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, *op. cit.*, p. 70.

³ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ *Ibid.* p. 30.

⁵ J. ROUBAUD, *Sous le soleil*, *op. cit.*, p. 10.

⁶ Évoquant l'établissement de protocoles d'écriture par Perec, Dominique Rabaté considère que la démarche projective fait passer l'auteur dans une position d'opérateur. Il se joue une certaine projection fantasmée de soi

square évoqué (Square Charles-Victor-Langlois) n'est appelé square des Blancs-Manteaux que dans l'idiolecte parisien et on le retrouve dans *La Belle Hortense* sous le nom humoristique de « Square des Grands-Édredons¹ ». On peut émettre plusieurs hypothèses pour éclairer ce choix : tout d'abord les « blancs manteaux » évoquent le manteau de neige, motif métapoétique central chez Roubaud et qui est associé à la mémoire². Dans un recueil riche en jeu de mots et en calembours, on ne peut qu'être sensible à l'homophonie avec l'expression « blancs mentaux » (l'oubli, le silence), auxquels s'oppose le noir des caractères sur la page. Le protocole énuméré au-dessous viserait donc à surmonter le silence imposé par la mort. La poésie de la méditation implique un « scénario » non plus seulement dans l'espace d'un poème, mais dans celui d'un cycle conçu comme une déambulation à travers la forme-sonnet, surdéterminée par le recours à un protocole méditatif contraignant. Celui-ci implique en effet la traversée d'un espace physique et métaphorique, qui s'accomplit dans la forme-sonnet. Ainsi, le Square des Blancs-Manteaux – lieu de mémoire intime – devient un lieu textuel d'exercice de la méditation où élaborer les conditions d'un discours sur la mort et le deuil.

Né en 1574, le pasteur Joseph Hall a tenu un rôle dans l'introduction de plusieurs genres importants dans la littérature anglaise, à savoir la satire, les épîtres et le voyage imaginaire³. Mais il est surtout reconnu pour son influence sur le développement de la méditation protestante, dont Frank L. Huntley souligne les différences avec les *Exercices spirituels* ignaciens : « on peut y reconnaître cinq caractéristiques principales : philosophiquement, elle est platonicienne et non aristotélicienne ; en psychologie, augustinienne, et non thomiste ; en théologie paulinienne-calviniste⁴ ». *The Art of divine Meditation* a été imprimé pour la première

dans l'avenir, une pulsion de vie qui ne va pas sans son envers, la pulsion de mort. On peut comprendre à travers ce prisme la manière selon laquelle Roubaud non seulement reprend des procédures, les décrit et les décline dans de nombreux poèmes programmatiques ou y recourt pour composer. En exposant le protocole emprunté à Joseph Hall, Roubaud devient ainsi « opérateur », pour entrelacer puissance de néant et pulsion de vie. D. RABATÉ, « *Programming and Play : life Drive and Death Drive in the Work of G. Perec, R. Opalka and J.-B. Puech* », J. GRATTON et M. SHERRINGHAM (dir.), *The Art of the Project : Projects and Experiments in modern French culture*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2005, p. 87 sq

¹ « Plan des lieux », J. ROUBAUD, *La Belle Hortense*, op. cit., p. 71.

² Sur ce motif, voir « Neiges », F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie*, chapitre dix de *Jacques Roubaud*, op. cit., p. 313-320 et M. SEGUY, *Trois gouttes de sang sur la neige*, op. cit., pp. 252 sq.

³ B. K. LEWALSKI, « Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England : A Study of the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633) by Frank Livingstone Huntley », *Renaissance Quarterly*, n° 1, 1983, vol. 36, p. 155-157.

⁴ « *Protestant and Roman catholic meditation have much in common, since they are both Christian; and yet, as Protestant meditation came to be more and more opposed to the Spiritual Exercises of the Jesuits, it may be recognized by five major characteristics: philosophically it is Platonic, not Aristotelian; in psychology it is Augustinian, not Thomistic; its theology is Pauline-Calvinist; though starting with the individual it finally becomes more public than private, and bears a greater similarity to the sermon than to penitential prayer; and it finds a greater variety of subject matter in God's "three books"* », F. L. HUNTLEY, *Bishop Joseph Hall and Protestant*

fois en 1606 puis en 1607 et 1609. Un second « protocole de méditations » sur la mort a été ajouté en 1614¹. Hall distingue deux types de méditation : celle « délibérée », « volontaire » (*deliberate*) de celle, occasionnelle (*extemporal*). *The Art of divine meditation* traite davantage de la première, en propose une technique conçue pour conduire à travers dix étapes définies d'analyse rationnelle, dix lieux (*topoi*). L'idée est donc de discipliner l'exercice de la pensée par une démarche active circonscrite dans un temps et un espace donnés pour écarter les pensées intrusives (*extemporal*) au profit d'étapes définies (*fixed meditations*). Le protocole évoque le parcours d'un espace, puisqu'il s'ouvre par une entrée, « *the Entrance* ». La méditation va commencer par une « description » (*description*) de ce à quoi elle va s'attacher (chap. XVIII). Il s'agit d'opérer une « "division" volontaire de la question méditée » (*division*, chap. XIX), puis à un examen des « causes » (chap. XX). On en déduit logiquement les « fruits ou effets » (*fruits and effects*, chap. XXI) avant de s'attacher à circonscire le « sujet » (*subject*) à propos duquel l'on médite (chap. XXII). Dans un sixième temps, l'on considère « les qualités qui s'attachent au sujet médité² » (*appendances and qualities*, chap. XXIII) – étape que l'on retrouve sous le nom de « complément » (*adjunct*) chez Hall ou encore « aide » (*adjuvant*) dans le protocole transposé par Roubaud. Il s'agit ensuite d'examiner ce qui s'oppose au sujet considéré (« *What is 'diverse' from it or 'Contrary' unto it* »³, chap. XXIV) puis ce qui au contraire lui est le plus ressemblant (« *after this opposition, the mind shall make 'Comparison' of the matter meditated with wath may nearest resemble it*⁴ », chap. XXV). Enfin, on s'attache aux dénominations des sujets examinés (« *titles and names*⁵ », chap. XXVI) avant de convoquer des « témoignages des Écritures » (*Testimonies of scripture*) (chap. XXVII) pour conclure la première partie de la méditation.

Cette méditation comporte une seconde partie amenant la pensée à travers sept « étapes

meditation in seventeenth-century England a study with texts of The Art of divine meditation [1606], and Occasional meditations [1633], op. cit., p. 4-5.

¹ Nous nous appuyons sur l'édition critique proposée par le Professeur Frank Livingstone Huntley *Bishop Joseph Hall and Protestant meditation in seventeenth-century England a study with texts of The Art of divine meditation [1606], and Occasional meditations [1633], op. cit.*, qui bien qu'elle ait été fort décriée par les universitaires anglo-saxons constitue une des rares éditions de référence disponible ; Voir notamment : R. A. MCCABE, « Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England : A Study with the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633) by Frank Livingstone Huntley », *The Review of English Studies*, n° 142, 1985, vol. 36, p. 265-268 qui propose un relevé des erreurs observées dans cette édition.

² Joseph HALL, *The Art of divine meditation*, dans F. L. HUNTLEY, *Bishop Joseph Hall and Protestant meditation in seventeenth-century England a study with texts of The Art of divine meditation [1606], and Occasional meditations [1633], op. cit.*, p. 93.

³ Joseph HALL, *The Art of divine meditation*, dans *Ibid.* p. 94.

⁴ *The Art of divine meditation*, dans *Ibid.* p. 96.

⁵ « *the very names and titles of the matters considered yield no small store to our meditation which being so commonly imposed that they secretly comprehend the nature of the thing which they represent, are not unworthy of our discourse* », *Ibid.* p. 98.

émotionnelles » (*emotional stages*), qui sont « l'âme même de la méditation, où tout ce qui est du passé n'est qu'un instrument¹ » (chap. XXVIII) : le « goût » de la méditation, la lamentation (*Complaint*) sur la pauvreté et l'imperfection de l'âme (chap. XIX), faisant ainsi de la méditation un exercice impliquant la sphère affective et sensible ; des deux étapes précédentes découlent la formulation d'un vœu (*wish*, chap. XXX) et l'aveu de notre propre incapacité à réaliser ce que nous souhaitons (« *An humble Confession of our disability to effect what we wish* », chap. XXXI), afin d'amener le méditant à reconnaître que toute chose vient de Dieu (« *this confession, must derogate all from ourselves and ascribe all to God*² »). Il est alors invité à déposer entre ses mains la « requête » (*Petition*) que Lui seul pourra accomplir (« *after confession naturally follows petition, earnestly requesting at His hands that which we acknowledge ourselves unable, and none but God able, to perform*³ »), suivie de sa mise en pratique (*Enforcement*). Le fidèle doit faire preuve d'une « confiance joyeuse dans le fait d'obtenir ce qu'il a demandé » (« *a cheerful Confidence of obtaining what we have requested and enforced* », chap. XXXIV). La méditation doit être conclue de manière également réglée. Joseph Hall insiste sur le fait que comme pour un exercice physique, on n'interrompt pas la méditation brusquement, mais on l'arrête petit à petit. L'âme doit se trouver dans un esprit d'« action de grâce » (*thanksgiving*), l'amenant enfin à recommander son âme à Dieu (*a faithful recommendation of ourselves to God*). Le protocole décrit par Joseph Hall est complété de deux exemples de cette pratique appliquée à une méditation sur la vie éternelle et la mort : « *A Meditation of Death : According to the Former Rules*⁴ ». C'est à cette méditation sur la mort que Roubaud emprunte le protocole annoncé au début du cycle « Square des Blancs-Manteaux ».

Si l'on reconnaît en effet les différentes étapes décrites précédemment, Roubaud marque de nombreux écarts par rapport au modèle. Pour Joseph Hall, la pratique élève l'âme « auprès de Dieu, avec lui et en lui⁵ ». Roubaud emprunte ce protocole pour en faire le lieu d'une méditation par la forme s'appliquant à circonscrire le deuil. Comme pour le cas de ceux ignaciens, il écarte la méditation de la mort de sa visée spirituelle et mystique pour la situer

¹ « *That which followeth, therefore, is the very soul of meditation, whereto all that is past serveth but as an instrument* » *The Art of divine meditation*, dans *Ibid.* p. 100.

² *The Art of divine meditation*, dans *Ibid.* p. 103.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 109 sq.

⁵ « *This course of meditation thus heartily observed, let him that practiceth it tell me whether he find not that his soul, which at the beginning of the exercise did but creep and grovel upon earth, do not now in the conclusion soar aloft in heaven and, being before aloof off, do not now find itself near to God, yea, with Him and in him* », *Ibid.* p. 107.

dans une perspective éthique strictement profane. La « prière » est même considérée comme un des « contraires » de la mort :

Allégoriquement parle en ta mort la Mort
Par le refus de tout condiment volontaire :
Ni consolations, ni pensée, ni prières,
Par contraire de Mort n'entendre que ta mort¹

Le poète s'interdit un style balsamique (le « condiment volontaire ») – l'idée d'une consolation trouvée dans l'espérance chrétienne de la vie éternelle. Ce refus rappelle le « Ton » choisi dans *Quelque chose noir*, poème où le poète écarte les « genres attendus » que sont « évocation, imprécation, futur antérieur² » : il s'agit ici de « n'entendre que la mort ». Compte tenu de cette proximité entre le ton de la méditation sur la mort déployée dans *Quelque chose noir* et celui adopté dans « Square des Blancs-Manteaux, 1983 », on peut émettre l'hypothèse que ce dernier cycle prolonge et accomplit formellement un rituel de deuil amorcé dans *Quelque chose noir* et dans *La Pluralité des mondes de Lewis* :

Là ma mémoire sans projet
Sans impossibles, sans possibles
Dont ta mort est l'autre Sujet³

Le « sujet » de la méditation, c'est contempler la mort de la femme aimée et à travers elle, celle de la poésie et le silence imposé. Le sonnet interrompu « The Wish » marque ainsi le vœu de parvenir, dans la solitude érémitique, à apprivoiser la pensée de la mort et à tendre à quelque chose comme une ataraxie :

Enfin, enfin, de tant de Mort cessant
Atteindre, enfin, en quelque solitude
Proche, enfin, enfin dans l'hébétude
De béate, muette non-Pensée
Enfin⁴

Cette visée est rendue d'autant plus prégnante que le sonnet s'interrompt au moment où elle s'exprime : la parole cesse quand est envisagée l'idée de « cesser la pensée de la mort ». C'est encore ce que manifeste formellement la *coda* du sonnet de clôture « The Thanksgiving »,

¹ « The Contrary », J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, op. cit., p. 155.

² J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 126.

³ J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, op. cit., p. 153.

⁴ « The Wish », *Ibid.* p. 161.

où après s'être heurté à l'obscurité nécessaire de « remercier la Mort », le poète affirme : « [je] finis de penser la pensée de la mort ». Cette ultime pointe met en abyme la performativité du langage poétique : la pensée de la mort cesserait avec le sonnet et avec le cycle méditatif. La *coda* permet donc de clore un espace discursif où accomplir le deuil et offre une relance de la parole poétique ainsi arrachée à « ta Mort : sombre comme sombre comme : rien ». Elle manifeste en cela des affinités avec l'apophatisme. Prendre congé de la mort, c'est aussi affirmer la vie et rejouer ce qui s'affirme dans le poème méditatif qui précède le cycle : « je suis encore vivant¹ ».

8.2. MEDITER EN POÈME

À partir de ces considérations sur le lien entre forme poétique, exercice spirituel² et méditation, il convient de se demander en quoi le poème peut devenir le lieu d'un « exercice de soi » lié à l'usage que le sujet méditant fait des poèmes déposés dans sa mémoire. La méditation figure parmi les « usages » possibles de la poésie énumérés par Thierry Roger, si on l'envisage – à l'encontre de la position scholastique – comme « une action de soi sur soi » visant à opérer, selon les termes de Pierre Hadot, « une transformation de la vision du monde et une métamorphose de l'être³ ». Dans cette perspective, « méditer un poème, dans ces conditions, revient à faire simultanément deux choses : d'abord intérioriser, incorporer, assimiler ; ensuite faire l'expérience [...] d'une transformation de soi⁴ ». Nous avons évoqué un premier aspect à travers la lecture. Le deuxième sera examiné dans la troisième partie de ce chapitre.

Nous situant du point de vue du poète et non de la réception, nous examinerons tour à tour la manière dont le poème constitue aussi bien le scénario ou le compte-rendu d'une méditation intérieure vécue avant l'écriture proprement dite puis comment cet « usage méditatif » du poème s'effectue dans et par la forme poétique.

8.2.1. *Le poème comme compte-rendu d'une opération intérieure : préparation, scénario, protocole*

En tant qu'acte de pensée, l'exercice spirituel ne débouche pas nécessairement sur

¹ *Ibid.* p. 146.

² « Exercices spirituels et formes poétiques », J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, *op. cit.*, p. 219 sq.

³ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 77.

⁴ T. ROGER, « De l'usage du poème : lire, interpréter, méditer », *Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?de-l-usage-du-poeme-lire.html#nh15>.

l'écriture d'un poème. Comme le souligne Christian Belin, « le cheminement spirituel se vit avant de s'écrire¹ ». Au début de *Machina Memorialis*, Mary Carruthers rappelle que la méditation antique était un « processus purement intérieur au cours duquel l'auteur [...] sélectionnait et réarrangeait le matériau que sa mémoire cultivée avait soigneusement engrangé² ». Autrement dit, la « marche de poésie » qui amorce le « ruminement » mentionné par Roubaud est déjà une méditation : elle passe par des parcours obligés autant que par l'épaisseur de la mémoire de poésie. C'est ici que l'on peut comprendre combien un poème appris peut comporter un usage méditatif. Loin de servir à la simple « réitération », il sert véritablement la composition.

Un écrit publié pour *Action poétique* en 1985, intitulé « Méditation de la désolation », soulève bien ce paradoxe d'une méditation vécue intérieurement, le poème écrit constituant davantage un scénario ou un compte-rendu. Roubaud entrelace à la description d'un protocole – repris dans les passages de *Poétique. Remarques* que nous citons plus loin – des poèmes méditatifs de Pierre Reverdy. Ce dispositif permet de synthétiser plusieurs aspects de la méditation. Tout d'abord, elle est tributaire d'une mémoire active de la tradition, réactualisée : le « parcours de méditation » que propose Roubaud est scandé par les citations de Reverdy et prend pour point de départ la lecture. Le premier poème convoqué « Lumière³ » – extrait d'*Étoiles peintes* (1921) – met en scène une chambre, lieu de la méditation, où la « mémoire est en désordre ». Le moment propice est le « matin », mais suppose une préparation la veille au soir, qui s'appuie sur la relecture (ou réécriture), l'appropriation active des « passages qui seront retenus pour la contemplation ». Elle s'appuie sur la division de ce matériau en « points » ou « lieux⁴ », point commun avec les arts de mémoire. Il faut distinguer précisément « les mots et les images appelés par chaque point par chaque lieu » et, allongé dans la nuit, mettre en ordre les étapes de la contemplation. Dans l'obscurité de « l'avant-matin », ces moments se présentent sous forme de mots, « chaque syllabe tombée d'un vers⁵ ». La méditation engage le rapport du sujet au monde et au temps : « il faut s'arrêter sur l'état du monde. Le monde s'arrête comme une pendule [...]⁶ ». Elle suppose que le regard se porte sur un point précis pour parvenir à un état de concentration propice, « que l'œil se détache du monde, un mur ou un arbre s'orientant vers le ciel ». On voit combien elle s'appuie sur le sens de la vue et fait de la

¹ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 295.

² M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, op. cit., p. 7.

³ P. REVERDY, *Plupart du temps (1915-1922)*, op. cit., p. 308.

⁴ J. ROUBAUD, « Méditation de la désolation », *Action Poétique*, n° 102, 1985, p. 21.

⁵ *Ibid.* p. 22.

⁶ *Ibid.* p. 23.

page et de ses blancs un support du murmure :

Je m'attends à du silence mais je trouve devant moi du blanc qui s'est placé devant mon œil pendant que la voix intérieure incertaine à qui l'on a imposé le silence la narbonnaise continue un chemin qui est en lui inéluctablement chemin des vers anciens ; comme je les connais tous, et j'accompagne chaque segment, offert à l'œil [...]¹.

La topographie textuelle guide le regard et permet l'isolement visuel des points de passage du parcours. Elle s'appuie en outre sur la voix aurale, cette rumination intérieure nimbée du silence alentour.

Quand sautant par-dessus le blanc d'un début de ligne omise, même barré d'une majuscule, la rencontre d'un bout d'autre lumière du monde par le regard, et surtout par la voix réduite au silence mais qui parle en moi irrépressible, derrière moi, refait le nombre, le poids, la mesure² [...]

La mouvance d'un texte au sein du quatuor de formes est donc au centre de la méditation, s'appuyant sur la circulation entre l'oral et le visuel. On retrouve ici l'asymétrie entre ces différentes formes complémentaires mais néanmoins irréductibles : les blancs marquant les intervalles provoquent un ralentissement de la lecture, devancée cependant par la voix intérieure.

La « préparation » a mentionné l'importance du passage de la nuit pendant laquelle travailleraient par eux-mêmes les différents points ou lieux de passage. L'écriture prématinale éclairée par la seule lumière de la lampe évoque les protocoles religieux³. En effet, la nuit constituerait « le moment le plus favorable à la *meditatio* (comme Quintilien et bien d'autres commentateurs l'ont fait observer), car alors le monde est paisible et moindre le risque de voir l'attention détournée⁴ ». Stéphane Baquey remarque que dès le premier poème de *ε*, la création poétique s'appuie sur un principe d'abstraction, « la division du clair au sombre⁵ » réactualisée dans « la substance d'ombre de papier architecture⁶ ». Il est le fruit d'un choix de la composition nocturne, à la lumière d'une lampe, dont on trouvera plus tard un écho dans la description du protocole d'écriture qui ouvre le '*grand incendie de Londres*'. Les deux pièces ouvrant les « Cercles en méditation » de *La Pluralité des mondes de Lewis* accompagnent le crépuscule du matin (« Méditation à lui-même⁷ ») et celui du soir (« Jusqu'à dans la nuit⁸ »).

¹ *Ibid.* p. 24.

² *Ibid.* p. 25.

³ Voir N. BARBERGER, « *La Boucle* : du côté de Zazetski », *op. cit.*, p. 96.

⁴ M. CARRUTHERS, *Machina Memorialis*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 49.

⁷ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, *op. cit.*, p. 57.

⁸ *Ibid.* p. 63.

L'obscurité est condition et partie intégrante du protocole de méditation. La posture allongée, sur un lit, dans la nuit intervient également dans la préparation :

Préparation de la méditation – Allongé sur le lit, dans la nuit, arrangeant notre corps pour le sommeil, nous essayons de nous représenter par la pensée comment en ce moment du matin où, nous éveillant, chaque point de la méditation se présentera devant nous, s'étant travaillé et illuminé lui-même en notre sommeil, et comment se présenteront aussi à nous les mots composés et les images, les uns, les unes après les autres¹.

Le poète se figure *gisant* dans cette chambre du poème où va pouvoir naître l'impulsion de la méditation. Cette posture fait symboliquement se rencontrer l'amour et la mort. Méditer constitue ainsi un passage par l'obscurité pour faire jaillir l'illumination de la remémoration : « la concentration d'une méditation a besoin d'être préparée² ». Cette préparation s'appuie sur une présentation des « images », « points de la méditation » et de leur « enchaînement ». L'intervalle de temps de la nuit permettrait l'établissement, l'installation des formes dans la mémoire.

Dans le chapitre 15 de *La Dissolution*, Roubaud revient sur le recours aux mains mnémoniques pour l'organisation de parcours de mémoire au sein de l'écriture de la prose de mémoire. Le protocole décrit évoque un scénario de méditation :

[...] Plus précisément encore, chaque moment de prose est une installation de langue sur page ou écran, qui suppose un mode de présentation.

La présentation est le cadre formel dans lequel les mots sont installés. Antérieurement à la présentation et à l'installation, donc, la préparation³.

Les « supports de mémoire » tels que la main ou le plafond permettent la préparation des lieux de passage. Roubaud établit une analogie entre le plafond de la chambre⁴ et une « grande page » qui « se prête bien au transfert de l'image-mémoire sur le papier⁵ ». Ce rapprochement montre combien le parcours de méditation s'appuie sur une « installation » des points préalables – dont on a vu qu'elle engageait des affinités entre agencement visuel dans la page et dans la mémoire. La longue description qui s'ensuit s'appuie encore sur la méthode des lieux pour décrire l'élaboration de parcours de méditations appuyée sur l'organisation de la

¹ J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques*, *op. cit.*, p. 245-246. Rem. 2618.

² J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 86.

³ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 396.

⁴ « Le plafond mnémonique que j'organise à partir de toutes les données visuelles que m'offre le plafond réel est en fait une image à la fois simplifiée et composite. Simplifiée parce que je ne retiens qu'un nombre limité de détails. Composite parce que je ne la constitue pas à partir de l'aspect qu'a le plafond à une heure donnée de la journée », *Ibid.* p. 406-407. La topologie faite de fissures rend propice son utilisation pour un parcours de mémoire organisé en lieux.

⁵ *Ibid.* p. 404.

mémoire :

Le travail du lendemain théorique les transmueraient en images-mémoire dans le lieu-page de la présentation. Au matin, quand ce travail va avoir lieu, les mains mnémoniques sont mises devant les yeux, qui les explorent [...] repassent par les lieux dans l'ordre¹.

La page constituerait un support de présentation des « images » du parcours. La pratique s'appuie alors sur un contact visuel renouvelé et prolongé avec la matière méditée.

Ainsi, chaque poème constitue « le compte-rendu strict d'une expérience, avec ses protocoles, son mode de restitution² ». C'est pourquoi le corpus poétique abonde en *scenarii*, dont nous allons examiner quelques exemples saillants dans leur rapport à l'espace du poème. Le *tanka* n° 5 de *Trente et un au cube* pose ainsi un protocole de composition :

CELA SE PASSAIT, matériellement, ainsi : un segment de mur [ou
de phrase, s'y tenir aussi longtemps que demeure
de la couleur sous les paupières (quand les yeux se dirigent à travers [la
fenêtre vers le soleil puis s'en éloignent) ;
une surface de mur, un lieu sonore de faible taille [...]³

Le poème évoque la manière dont le poète s'abstrait au monde pour entrer dans une pratique rituelle. Celle-ci implique le retrait dans un espace mental et l'adoption d'une posture physique favorisant la concentration méditative :

et la saisie du segment ainsi défini (une opération impliquant définition,
[isolement du segment)
se passait matériellement ainsi : immobilité, assis ou couché ; de chaque [côté
de la tête, une main ;
les paumes s'appuient sur les pommettes et chaque pouce effectue [une
pression [...] habitude :
le champ de vision est réduit à un petit triangle que laissent les [doigts
se rencontrant vers le milieu du front, les yeux
non fermés, cachés totalement par le plat de la main⁴

On peut retenir plusieurs principes : le choix d'un segment (un mot, une phrase, une image) à méditer, l'isolement dans un lieu clos, la sélection d'un espace stable où poser les yeux, la focalisation du regard pour réduire le champ de vision et exercer la contemplation. Le recours à une telle méthode de composition permettrait la cristallisation de la parole poétique

¹ *Ibid.* p. 413.

² J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 86.

³ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*

devenue forme et espace sonore : « les paroles parvenues créaient un tout petit creux, fer / mé d'une formule siccativ¹ ».

Dans *Quelque chose noir*, le « Scénario de la méditation » récapitule les étapes évoquées :

Énumération des points, qui ont été mémorisés. ils ont passé par la nuit, du sable : quelques globules abstraits, accompagnant des paroles, moyennes étendues de mots, le tout posé sur les portemanteaux d'images, sans rapports apparents

On les cherchera une à une, un à un

Ce qui fait qu'il y a aussi nécessairement des déplacements

Dans un espace qui serait idéalement vide et gris

Mais souvent tu es là : tes yeux qui ne voient pas tes jambes qui ne s'ouvrent pas ne se ferment pas

Tu es posée dans l'étendue vide et grise entre les stations de temps méditatif

Et la moindre distance devient infranchissable²

Si le livre dans son entier constitue une « méditation d'un corps en mémoire, d'un corps de mémoire³ », celle-ci passe par la détermination de mots-pivots, de points de passages du discours, par l'obscurité, autant d'étapes qui constituent la préparation préalable à l'exercice de la méditation.

La préparation détermine des lieux topiques et requiert la répétition des éléments contemplés. Un tel protocole implique de circonscrire un espace (mental ou concret) dans lequel inscrire les « stations » de passage. Le poème dans la page constituerait un espace méditatif : les « moyennes étendues de mots », les blancs et la ponctuation permettent de ralentir le temps de la lecture pour créer une durée propice à la contemplation et au déploiement de la mémoire. Évoquant ce scénario dans *La Dissolution*, le poète affirme que « tout déplacement par la pensée le long d'un parcours mnémonique est un scénario de méditation⁴ ».

Ce parcours nous a permis de mesurer combien, chez Roubaud, la méditation s'appuie sur la visualisation et la profération par la voix intérieure. Un principe d'équivalence ou de réciprocité est maintenu entre parcours de méditation et de mémoire, montrant en quoi les deux pratiques sont étroitement liées dans ses protocoles de composition comme sa conception de la poésie. Ces derniers visent donc à servir un art de mémoire vécu et intériorisé, rejoignant une

¹ *Ibid.*

² J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 81.

³ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 403.

⁴ *Ibid.*

visée éthique. Il s’accomplit dans et par la forme poétique, principalement dans les « formes-mémoires » que sont le sonnet et la sextine.

8.2.2. Un mode de composition dans et par la forme

Mentionnant l’importance des sonnets, Roubaud a souligné que celui-ci « peut se comprendre comme support, soutien d’un exercice spirituel¹ ». Les « sonnets de méditation » composés entre 1590 et 1620 sont décrits dans la préface de *Soleil du soleil* » comme « la contribution la plus originale et la plus accomplie de l’histoire de la forme-sonnet² ». Ils indiquent la capacité de la forme à se prêter à un scénario de méditation grâce à ses propriétés formelles (rime, découpage strophique), à sa concentration et à sa prégnance mnésique. Ils trouveront un écho constant dans sa pratique formelle, que l’on songe au cycle déjà évoqué, ou aux sonnets de deuil dans la section « Rue d’Amsterdam » de *Churchill 40*.

Un exemple tout à fait fascinant est convoqué à plusieurs reprises par Roubaud. Il s’agit des *Essays de méditations poétiques* d’un religieux de l’ordre des Recollets appelé Zacharie de Vitré. Ce dernier a recouru aux protocoles ignaciens dans la forme-sonnet. Jean Rousset en cite trois dans *L’Anthologie de la poésie baroque française*, que Roubaud a copiés sur l’exemplaire conservé à la Bibliothèque de l’Arsenal. Ces poèmes constitueraient « l’aboutissement ultime » des sonnets méditatifs et un des derniers chefs-d’œuvre du genre « après les entretiens spirituels d’Antoine Fabre et les “Théorèmes” de Jean de la Ceppède (1613-1620)³ ». Le recueil est composé de 346 sonnets et 70 poèmes comportant moins de quatorze vers. Lorsqu’il était insatisfait de sa composition, ou lorsque son confesseur y apportait des objections, le religieux aurait caviardé des strophes entières de ses sonnets, sans pour autant les écarter totalement ou au contraire, les corriger. Il s’agirait de « ruines de sonnets », dont la « forme insolite » est justifiée dans la préface :

¹ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 90.

² J. ROUBAUD, *Soleil du soleil*, *op. cit.*, p. 12.

³ Z. VITRE (DE), « Essays de meditations poétiques (présentés par Jacques Roubaud) », *Po&sie*, n° 34, 1985, p. 117.

Ayant longuement décrit les imperfections de son œuvre au regard de son intention, et en raison même de la forme choisie, il ajoute « ...sa correction est la cause que cette poésie qui n'estoit que des sonnets, a changé de forme en plusieurs endroits ; d'autant qu'en détruisant ceux qui n'estoient pas soutenables, du débris de ceux ou il y avoit quelque chose de raisonnable, il s'en est basti d'autres pièces plus petites ». On peut le plus souvent reconnaître, par la formule de rimes, les « étages » manquants du sonnet original¹.

On comprend à travers ces éclairages combien Roubaud y trouve un parallèle avec la variation-distorsion qu'il a appliquée à la forme-sonnet. Plus largement, on trouve avec Zacharie de Vitré la figure éclatante de la destruction qui atteint des « formes-mémoires » étudiées à l'aune du « change de forme ». Enfin, on peut voir là un écho à la manière dont les livres postérieurs au deuil d'Alix procèdent à une mise en ruine réglée des modèles formels et, en prose, de la mémoire personnelle. Roubaud y reviendra en des termes évocateurs de sa propre poétique :

C'est assez étonnant, car ce n'est pas un quatrain composé comme quatrain, c'est un quatrain qui survit à la destruction, à l'élimination de quelque chose qui avait été un sonnet avec les mêmes caractéristiques formelles, une survivance d'une forme méditative².

La forme porterait ainsi en son sein la trace de sa destruction, de son affrontement à l'informe qui constitue le centre de la méditation.

Ces considérations peuvent être étendues à la manière dont, chez Roubaud, la mélancolie est créatrice de formes. L'amour, foyer de la poétique du *trobar*, est menacé par le néant : c'est cette tension dialectique qui est à l'origine du « style mélancolique ». Dès lors le choix de formes-mémoires et leur jeu de variation-distorsion accomplit cette tension maintenue entre *mezura* et *dimezura*. Non seulement la forme pourrait constituer « en tant que telle un exercice spirituel », mais de surcroît, « la tension, l'investissement existentiel dans l'exercice ne cesse d'animer la forme élaborée³ ».

Élizabeth Lavault voit dans le choix de la sextine la volonté de créer une « mémoire de la poésie⁴ » à travers la prose d'*Hortense* consécutive à la chute du Projet. À travers le choix d'une forme du *trobar*, le poète révèle un rapport mélancolique au temps des formes. La sextine réalise formellement l'*entrebescar*, stratégie garantissant la coexistence de l'amour et de son envers, le néant. Il est à cet égard intéressant que le modèle formel de la quinine ait été réinvesti

¹ *Ibid.* p. 118.

² M. COUELLE-ROËHM, « Entretien avec Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 28.

³ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, *op. cit.*, p. 219-220.

⁴ É. LAVALT, *Jacques Roubaud. Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, *op. cit.*, p. 132.

pour la macrostructure ruinée¹ de *Quelque chose noir* : c'est la forme privilégiée du tombeau poétique aux yeux de Roubaud, en témoigne son utilisation dans le *Tombeau de Pétrarque*. Il s'agit de maintenir dans le poème lui-même les polarités opposées du grand chant, à travers l'exercice de la méditation

Plus récemment, la forme de la Joséphine présente dans *Octogone* manifeste formellement cet entrelacement de la langue et de son néant qui est le moteur de la méditation par les formes. Celle-ci repose sur un principe de décimation². Le système de permutation au sein de la suite accomplit une suppression progressive du poème lui-même. Le problème du « battement de Monge » est attribué à Flavius Josèphe, qui échappa à la mort en se plaçant astucieusement dans une file de personnes dont la moitié devait être jetée à la mer par tirage au sort. L'origine de la fiction semble obscure, mais elle confère un soubassement symbolique à la forme : les vers du poème deviennent des « victimes » de cet « exercice de décimation³ ». Si le terme de décimation peut être pris dans son sens mathématique de suppression d'éléments dans un ensemble, le sème militaire se trouve ici prégnant : la forme opère une sorte « d'extermination » d'un vers. Il y a donc destruction symbolique de la poésie, « lente érosion du nombre de vers ». Les béances sont marquées par des blancs ou des puces, jusqu'à proposer des strophes presque entièrement lacunaires :

-
- et ne laissant que du blanc entre les tours
-
-
- ⁴

Le poème, dans sa disposition spatiale, fait de chaque vers un point de la méditation qui entrelace la parole poétique à sa ruine réglée formellement, la manière dont la forme « expose

¹ « Donc je me suis lancé là-dedans, j'ai construit, j'ai choisi la façon dont ce serait fait, puis je me suis engagé dans la composition et, à certains moments, ou bien j'arrêtais, ou bien je mettais tout en morceaux. Cette mise en morceaux, cette bombe lancée sur le bâtiment, conduit au fait que je n'ai pas abandonné la manière de faire, pas abandonné la contrainte. Je l'ai, d'une certaine façon, ruinée, mais en laissant visible l'armature, des traces significatives du système des contraintes », M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », *op. cit.*, p. 183-184.

² « Le Problème de Josèphe est un problème de décimation. Sous sa forme générale, il dépend de deux paramètres : n, le nombre des individus qu'il faut éliminer, k l'intervalle entre deux victimes successives, la succession des éliminations détermine une permutation dite permutation Joséphine, notée J(n, k) », J. ROUBAUD, *Octogone, op. cit.*, p. 264.

³ *Ibid.* p. 269.

⁴ *Ibid.* p. 270.

son impropriété¹ ».

Méditation et espace du poème

Cette remarque nous amène à examiner cet exercice de la méditation par la forme du point de vue de l'espace du poème. Les blancs marquent le lien entre les « points vivants », mots ou syllabes constituant les « moments d'arrêt de la méditation » :

Avant tout début, les choses extérieures mises en silence, ayant atteint à l'insularité entière, je contemplais un sonnet comme une suite de moments, de points ; puis une séquence d'images en mots occupant ces points, porte-manteaux d'images rejoints et dépouillés ensuite un à un sans omission par les vers, tranches continues de ligne et de son coupées de blanc : ponctuation, silences².

Par ailleurs, les intervalles marquent des silences induisant un ralentissement de la lecture propice à la lecture murmurée. La méditation repose la délimitation visuelle des points de passages. Dans « Arithmétique surnaturelle », Roubaud commence par rappeler l'importance de « l'œil intérieur balayant l'image imaginaire de la page », mais aussi de « la voix intérieure » et du marmonnement.

ce qui lie, dans un poème composé selon ma stratégie de méditation, les moments d'arrêt de la flèche de pensée qui en constituent les 'points' vivants, ce qui permet de franchir l'obstacle des frontières, les virgules pour ne pas les nommer, c'est le vers ; et l'échafaudage particulier des vers qu'est la forme. C'est pourquoi le sonnet, qui est concentration spécialement forte de ce qui fait être vers un vers, et forme une forme³.

Le poème peut devenir le point de départ d'un exercice de méditation pour le lecteur, à mettre en relation avec la manière dont le poème effectue la mémoire. Ce travail du poème comme *lieu* de mémoire se produit dans l'espace de la page où le regard se pose pour relancer la méditation. Le contact visuel permet son assimilation progressive.

Les blancs de début et de fin de vers déterminent sa réception intérieure et marquent la *divisio* des points de passage. Ainsi, les vers extrêmement courts de « Dors » sont disposés de telle façon à favoriser la « contemplation méditante ». C'est en ce sens que l'on peut comprendre la lecture que Roubaud propose des objectivistes. Dans un article d'*In'hui* paru en 1981, il évoque un poème de William Carlos Williams, dont on connaît l'importance pour la composition du précédent recueil :

¹ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, op. cit.,

² J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », op. cit., p. 82-83.

³ *Ibid.* p. 91.

the red wheelbarrow // so much depends / upon // ad red wheel / barrow / glazed with rain / water // beside the white / chicken », il poursuivait : « “no ideas but in things” ; certes, mais ces choses sont vers ; et le vers est ce qui décompose l’objet, sa lumière, la diffracte ; bouge l’objet¹

L’innovation décisive de William Carlos Williams résiderait précisément dans cette capacité à faire du vers extrêmement court le lieu d’une contemplation nouvelle de l’objet. La forme-vers devient ainsi le lieu de la méditation sur les choses isolées et diffractées par sa disposition. L’acte de mémoire passe par la répétition de séquences de mots isolées par des blancs, matérialisant les intervalles entre les points préalablement définis. Elle s’appuie également sur « l’oreille intérieure² » : les formes internes (écrite et aurale) permettent la rumination et fondent l’usage méditatif du poème déposé en mémoire.

8.2.3. *L’usage méditatif du poème*

Jean-François Puff propose d’appréhender « l’usage méditatif du poème » selon le double aspect du rapport actif à la tradition et de la composition de poésie :

Le fait d’envisager l’usage méditatif du poème chez Roubaud implique deux choses distinctes mais très fortement liées chez ce poète : son usage de certains poèmes de la tradition, d’abord, sa propre pratique de « compositeur de poésie », ensuite³.

La méditation constitue une pratique de lecture en ce qu’elle met en mémoire la tradition ou des poèmes composés mentalement et remémorés par une voix intérieure. C’est cette appropriation passant par la rumination et la répétition qui en fonde l’usage. Cette réflexion part d’une remarque de Wittgenstein dans ses *Fiches* :

Les mots d’un poète ont le pouvoir de nous transpercer de part en part. Cela est tout naturellement lié, de manière *causale*, à l’usage qu’ils ont dans notre vie. Et c’est aussi lié à la façon dont, conformément à cet usage, nous laissons nos pensées vagabonder çà et là dans le milieu familier des mots⁴.

L’émotion poétique serait liée à l’usage du poème dont les mots « transpercent » de part en part le lecteur. Ce dernier passe par l’apprentissage et la récitation et s’articule à la fonction d’« effecteur de mémoire » prêtée au vers et à la forme. Il a lieu dès l’enfance à travers les comptines⁵ qui constituent un « jeu de langage » primitif. Grâce à leur caractère rythmique et

¹ J. ROUBAUD, « Brouette rouge et choses vers », *In’hui*, n° 14, 1981, « William Carlos Williams », p. 71-76.

² C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 365.

³ J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l’usage méditatif du poème », op. cit.

⁴ L. WITTGENSTEIN, *Fiches*, traduit par Élisabeth RIGAL et Jean-Pierre COMETTI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2008, p. 140. Cité et modifié par J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, op. cit., p. 140.

⁵ Concernant le rôle des comptines de l’enfance pour le jeu de langage de poésie, voir J.-F. PUFF, « De Roubaud à Rubaut par le “chemin Wittgenstein” », op. cit. ; J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, op. cit., p. 142-145.

facilement mémorisable, Roubaud prête un rôle central aux *nursery rhymes*, notamment celles de *Winnie the Pooh* (« Tiddely Pom ») ou encore « Le petit lapin / Qui d'un air malin / Mange le matin / Un peu de sainfoin / Sort le bout du nez / Du petit terrier¹ ». Plus tard, ces comptines seront associées au marmonnement amorçant la méditation par la répétition rythmée². Nous avons déjà évoqué la nature privée de l'entrée du poème dans la mémoire du lecteur, soulignant le caractère insaisissable des formes internes (éQrites et aurales) et la manière dont elles « effectuent » la mémoire du lecteur en pinçant des images-souvenirs personnelles, par le rythme et le nombre. Dans *La Boucle*, le narrateur rappelle aussi la manière dont un vers de la *canço* de Raimbaut d'Orange (*Er resplan la flors enversa*) provoque l'épiphanie de l'image enfantine de la fleur de gel sur la vitre. Sa prégnance mnésique est liée à sa délimitation visuelle, « entre les blancs ». Il est alors apte à entrer dans la mémoire pour associer la parole à une image-mémoire. Il permet en outre d'indiquer la voie d'une méthode ayant partie liée avec la méditation, celle de la « double négation » ou « *via negativa*³ ».

On peut ainsi mieux saisir l'usage méditatif du poème du point de vue du lecteur, lié à cette fonction d'effecteur de mémoire. C'est ce que synthétise le sonnet « Les épissures », dont le titre lui-même reprend le motif du tressage. La méditation permet de discipliner le « chaos intérieur » des images-mémoires dans « cette émotion appelée poésie⁴ », pour citer Reverdy. Cette émotion est liée à l'usage privé que le lecteur fait du poème : « le “choc” de l'émotion poétique vient de la coïncidence que les “mots d'un poète” ont soudain avec notre expérience vécue⁵ ». Dans le poème « Dès que je me lève », le rituel matinal de la confection du café lyophilisé montre à quel point les images du monde viennent rejoindre et aviver la mémoire de poésie :

À la surface du liquide, des archipels de poudre brume deviennent des îles noires
bordées d'une boue crémeuse qui sombrent lentement, horribles

Je pense : « Et l'affreuse crème / Près des bois flottants/ »⁶

Cette citation est extraite du poème « des Amis » dans la « Comédie de la Soif⁷ » de Rimbaud. Les circonstances conduisent ainsi le poète-lecteur à « convoquer, à des moments souvent surprenants [...] des bouts de vers qui viennent curieusement s'adapter au contexte

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, *op. cit.*, p. 734.

² J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 82.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de londres'*, *op. cit.*, p. 407.

⁴ P. REVERDY, *Cette émotion appelée poésie : écrits sur la poésie (1932-1960)*, Paris, Flammarion, 1974.

⁵ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, *op. cit.*, p. 149.

⁶ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 28.

⁷A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 198.

singulier où ils trouvent un sens en accord avec la circonstance de leur mobilisation¹ ». Le poème est remémoré à des fins intimes, privées, permettant de rejouer – par les mots des autres – la lutte contre l’indéterminé du deuil imposant le silence². Le jeu de langage de la poésie vient ainsi rejoindre intimement les affects du sujet pour devenir forme de vie.

La méditation s’effectue donc dans et par la forme (y compris celle du vers) apte, par les phénomènes rythmiques, à entrer dans la mémoire du lecteur et s’entrelacer à ses propres souvenirs. Les sonnets sont tout particulièrement le lieu d’un exercice spirituel passant par la confrontation à l’informe. Ainsi, « la forme, le mouvement de donner forme ou de mémoriser une forme, est lutte contre l’indéterminé³ ». Le choix de formes de prédilection du *trobar* est aussi une manière de marquer la visée éthique dont elles sont investies. Elles manifestent un exercice de soi et sur soi, engageant une lutte contre la mélancolie.

8.3. MEZURA, ETHIQUE DE LA FORME ET FORME DE VIE

De nombreux critiques ont décelé chez Roubaud une éthique⁴ voire une métaphysique de la forme. Véronique Montémont soulignait que la « forte inclination vers la forme fixe a autant de motivations mathématiques et même philosophiques, que de raisons littéraires [...] ». Pour Roubaud, il existe une métaphysique de la forme, dont les enjeux sont spirituels⁵ ». Le poète écarte cependant le terme de métaphysique, qu’il juge inapproprié. Il relie la visée éthique et esthétique⁶ de la « poésie de méditation », à l’articulation wittgensteinienne entre « jeux de langage » et « forme de vie ».

Dans *Le Gouvernement des poètes*, Jean-François Puff défend l’idée que la poésie constitue un « exercice de soi » tenant des processus de subjectivation foucauldien, découlant de la conception développée par Pierre Hadot de la philosophie comme exercice de la pensée

¹ D. RABATE, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2013, p. 12.

² Notons que cet usage s’accomplit dans une forme qui s’apparente, de prime abord, au poème en prose. Il emprunte en réalité aux « phrases de neuf » nommées « poèmes » qui marquent le retour en poésie (*Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 85). Ce poème fait écho à un passage du ‘*grand incendie de Londres*’ (p. 73) évoquant le quotidien endeuillé. La remise en jeu de ce passage passe par la mouvance : la requalification en poème d’un morceau de prose par sa disposition en neuf paragraphes nettement délimités par des blancs. On peut bien sûr trouver dans « les archipels de poudre brune [...] bordés d’une boue crémeuse » un motif métascripturaire. La méditation, médiée par la remémoration des vers de Rimbaud, escorte la recherche d’une forme et d’une détermination à la parole, jouant formellement l’enjeu éthique.

³ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, *op. cit.*, p. 151.

⁴ E. CARDONNE-ARLYCK, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », *op. cit.*, p. 89-101.

⁵ V. MONTEMONT, *Jacques Roubaud : l’amour du nombre*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁶ « L’éthique et l’esthétique sont un », L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, *op. cit.*, p. 103.

et exercice spirituel¹. Dans l'approche qu'il adopte, la composition « représente *en soi* pour celui qui le compose un acte de l'esprit bien déterminé, qui vise à une action *sur soi*² ». La notion de *mezura* est saisie à l'aune des quatre aspects de la subjectivation présentés par Michel Foucault dans l'introduction de *L'Usage des plaisirs*, « morale et pratique de soi³ » : la « substance éthique », le mode d'assujettissement, le « travail » et la « téléologie ». La subjectivation, telle qu'elle sera entendue par la suite, suppose une détermination extérieure au sujet lui permettant de se sortir du piège mélancolique.

J.-F. Puff insiste sur les deux dernières dimensions, à savoir « le travail sur soi » et la « téléologie ». Concernant le « travail sur soi », il s'agit d'une « ascétique » qui se heurte au désordre de la pulsion amoureuse⁴. La recherche d'une maîtrise passe par la composition de la *canço* : « à l'écoute passive de la poésie, qui représente déjà un moment positif de la subjectivation, répond en effet le principe actif de la composition poétique⁵ ». La composition offre, par le rythme et le nombre, le lieu de reconquête de la *mezura*. Cette notion, tant esthétique qu'éthique⁶, est définie dans *La Fleur inverse* :

La *mezura* est le seul rempart contre l'anarchie de l'éros, contre le versant destructif d'amors qu'exprime la figure de l'éros mélancolique.

Et simultanément, *mezura* est aussi le concept central de la théorie générale du rythme, dans la musique et le vers : la *mesure* étant ce qui transforme en chant la force désordonnée de la langue voulant dire l'amour⁷.

Si la *mezura* offre le principe d'une lutte contre des affects destructeurs, elle comporte des implications formelles et rythmiques au sein de la *canço* : par le rythme, il s'agit de redonner une mesure au désordre de la pulsion d'amour. Elle serait donc « l'état qui est visé à travers une série d'exercices⁸ » et impliquerait une maîtrise de soi passant par la maîtrise du chant. Les formes que nous avons mentionnées comme lieu de la méditation sont avant tout des formes empruntées au *trobar clus*⁹ (fermé), qui cherche à dire l'amour par l'*entrebescar* (entrelacement) et à travers des formules métriques complexes. Cette complexité n'est pas le « signe d'une paisible maîtrise (celle du travail poétique) ». Au contraire, le poète considère ces

¹ Sur les points de convergences et de divergence entre les deux philosophes, voir « Hadot, Foucault et la double postulation des exercices », J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie, op. cit.*, p. 191-200.

² J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *op. cit.*

³ M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité (II). L'Usage des plaisirs, op. cit.*, p. 212.

⁴ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie, op. cit.*, p. 213.

⁵ *Ibid.* p. 214.

⁶ *Ibid.*

⁷ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse, op. cit.*, p. 279.

⁸ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie, op. cit.*, p. 214.

⁹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse, op. cit.*, p. 316 sq.

formules complexes comme le « signe d'une exposition maximale à la puissance d'*amors*¹ ». L'enjeu éthique s'accomplit par l'art formel, à travers l'entrelacement des polarités opposées de l'amour et du néant. Nous souhaitons approfondir cette perspective à partir de l'effet recherché de la méditation par la forme : dompter le démon de la mélancolie, « tenir loin devenir loin être ordre être calme devenu² », c'est-à-dire requalifier son appartenance au monde.

8.3.1. *L'éros mélancolique*

L'éros mélancolique est une notion centrale dans l'œuvre roubaldienne³. Les figures de références sur la mélancolie que sont Panofsky et Saxl, proches de Warburg, sont écartées au profit d'un dialogue avec les travaux de Giorgio Agamben. Nous souhaitons aborder cette question à partir des différents avatars du symptôme décrits dans *La Fleur inverse* comme menace pesant sur le grand chant. La mélancolie est créatrice de formes réalisant un entrelacement entre l'amour (de la langue) et le néant, et permettant l'exercice de soi et sur soi que constitue la méditation.

Tout d'abord, la mélancolie témoigne d'une conscience accrue de la précarité du moment présent. Elle accentue la perception d'une entropie : « c'est un temps désemployé, vacant [...] on a (j'ai) cessé d'être accordé au temps⁴ ». Il ne s'agit pas tant d'une acceptation de cette historicité que d'une résistance à l'œuvre par une éthique, une pratique visant à contrer cette accélération. Comme le montre Roubaud, la mélancolie est « au carrefour de la médecine et de l'éthique⁵ ». Celle-ci se décline en trois manifestations : l'acédie (ou démon méridien), l'*amor heroicus*, et le *taedium vitae* – faisant partie de la même « constellation noire⁶ ».

L'acédie

Lorsqu'il écrit *La Fleur Inverse* (1986), Roubaud s'appuie sur les travaux de Giorgio Agamben dans *Stanze*, paru en 1977 et traduit en français par Yves Hersant en 1981, notamment sur la première partie consacrée à la mélancolie⁷. Cette étude confronte les études médicales médiévales au texte de Freud sur « Deuil et mélancolie » pour mettre en relief le rôle dynamique

¹ J.-F. PUFF, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, op. cit., p. 215.

² J. ROUBAUD, *ε*, op. cit., p. 18.

³ Voir notamment E. CARDONNE-ARLYCK, « Roubaud mélancolique », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 307-318 ; N. KOBLE et M. SEGUY, « "L'archive fantôme la mémoire" ». Jacques Roubaud multi-médiéviste », op. cit.

⁴ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1758.

⁵ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 87.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, op. cit., p. 402.

du désir dans la mélancolie telle qu'elle est décrite au Moyen Âge. L'ouvrage prend pour point de départ l'acédie, ce démon de midi (le « démon méridien ») qui attaquaient les Pères du désert, identifiée comme un des sept péchés capitaux par Thomas d'Aquin. Elle est définie comme « désespoir, renoncement, mal de la mort, futur mal du siècle, sentiment du dérisoire [...] *taedium vitae*, dégoût de soi-même et du monde¹ ». C'est précisément ce démon qu'il faudrait vaincre « par le labeur de l'*exercitium*² ».

Les pères du désert font du repli loin des tentations une véritable stratégie qui transformerait le péché mortel de l'acédie en « aiguillon d'or pour l'âme ». Dans le même temps, celle-ci exacerbe la faculté de l'imagination envers l'objet dont elle se détourne. La mélancolie entretient donc un rapport étroit avec le fantasme :

En recouvrant son objet des noires tentures du deuil, la mélancolie lui confère la fantasmagorique réalité de l'objet perdu ; mais dans la mesure où elle est le deuil d'un objet insaisissable, sa stratégie permet à l'irréel d'accéder à l'existence, délimitant une scène sur laquelle le moi peut entrer en rapport avec lui et tenter une appropriation qu'aucune possession ne pourrait égaler, qu'aucune perte ne pourrait compromettre³.

La corrélation entre la mélancolie et la créativité peut s'expliquer par « l'exacerbation de la pratique fantasmagorique », par laquelle « l'objet n'est ni approprié ni perdu, mais approprié et perdu simultanément⁴ ». Ce paradoxe mélancolique d'un objet en même temps saisi et perdu donne lieu à la fabrication d'une fantasmagorie : il y aurait donc un « piège mélancolique⁵ ». Dès son commencement, le *Projet* est placé sous le sceau de la mélancolie causée par le deuil du frère. En effet, il trouve son origine dans un rêve, qui porte déjà en lui sa propre destruction. Le rêve « annonce le **Projet**, le **roman**, mais annonce en même temps la **destruction** de ce qu'il annonce ainsi⁶ ».

Comme le montre Agamben, « la perte imaginaire qui obsède tant l'intention mélancolique ne peut porter sur aucun objet réel, parce que c'est l'impossible captation du fantasme que vise sa funèbre stratégie⁷ ». Roubaud reconnaît que le démon de « la mélancolie intellectuelle prospective⁸ », celle du « Big TOUT & TOO⁹ » du *Projet* a pour pendant exact le

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 87.

² C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 10.

³ G. AGAMBEN, *Stanze*, op. cit., p. 57.

⁴ *Ibid.* p. 49.

⁵ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 87.

⁶ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 627.

⁷ G. AGAMBEN, *Stanze*, op. cit., p. 58.

⁸ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 928.

⁹ *Ibid.* p. 1780.

« démon du renoncement, un vieil ami¹ ». Le rêve initiant le Projet aurait donc le rôle d'une cristallisation fantasmatique : il montre en effet l'impossible captation d'une œuvre projetée, mais déjà perdue ou vue comme impossible. Elle constitue un vaste dispositif mélancolique et devient le tombeau d'elle-même.

Galehaut et la maladie des héros

Le modèle de Roubaud est Galehaut², dans le *Lancelot en prose*, dont la « machinerie mélancolique » est très précisément décrite à la lumière des analyses d'Agamben. Nous nous appuyons sur les développements consacrés au héros dans *La Fleur inverse* et sur un article qui en offre une synthèse publié deux ans plus tard.

Galehaut est atteint d'une maladie « dedans le cœur », que Maître Hélie de Toulouse diagnostique comme le « mal d'amour angoisseux ». Roubaud prolonge les recherches de John Livingston Lowes³ qui confronte les symptômes du chevalier aux théories médicales médiévales pour identifier la maladie de l'*amor heroicus*. Le traité de médecine du professeur montpellierain Bernardus Gordonius, intitulé le *Lilium medicine*⁴ (1285), l'évoque dans le chapitre XX sous la dénomination de « *amore qui heroes dicitur* ». Roubaud retient plusieurs causes. La première est liée à l'activité de l'imagination, dont Agamben a établi le lien avec la mélancolie : « le malade imagine fortement la forme et la figure de celle qu'il aime », qu'il désire constamment « sans hésitation ni mesure ». Enfin, « les héros et les nobles sont ceux qui sont le plus sujets à cette affection⁵ ». Plusieurs signes sont décrits, à commencer par la perte de sommeil et d'appétit, associée à un pouls désordonné à l'évocation ou la vue de l'objet aimé. La pathologie connaît plusieurs degrés : l'approbation, l'affection, la passion, la folie d'amour et la « *stupéfaction d'amour* où il n'y a plus de guérison possible⁶ ».

Ne limitant pas Galehaut à un « cas médical », Roubaud pointe le rôle central de l'*éros mélancolique* dans la « *cohérence du conte*⁷ » la place du fantasme développée par Agamben. Ce dernier analyse comment la tradition néoplatonicienne opère une fusion entre l'*éros* antique,

¹ *Ibid.* p. 1807.

² On retrouve ce motif dans F. DELAY et J. ROUBAUD, *Graal théâtre, op. cit.*, p. 447-448. Voir C. GUILLEMIN DE-MIN, *Réécriture d'un archétype médiéval les géants dans Graal Théâtre de Florence Delay et Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat sous la direction de Laurence Harf, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2010.

³ J. L. LOWES, « The lovers malady of Heroes », *Modern philology*, n° 4, 1914, vol. 11, p. 1-56 ; Cité par J. ROUBAUD, « Galehaut et l'Éros mélancolique (une fiction rhétorique) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 4, 1982, vol. 41, p. 372.

⁴ Cité par G. AGAMBEN, *Stanze, op. cit.*, p. 186-188.

⁵ J. ROUBAUD, « Galehaut et l'Éros mélancolique (une fiction rhétorique) », *op. cit.*, p. 373.

⁶ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse, op. cit.*, p. 84-85.

⁷ *Ibid.* p. 90.

les héros et l'*hereos* ou démon aérien agissant sur les passions humaines¹. L'*amor heroicus* aurait été élevé au rang « d'élément indispensable à la théorie de l'amour » des troubadours et du *dolce stil novo*. Cette conception montre certes la valeur positive de l'expérience mélancolique permise par la conception de l'amour des troubadours. Cependant,

Elle a plutôt, en intégrant dans un même concept contradictoire, celui, très neuf, de l'*amors*, les deux pôles dissociés du haut et du bas (y compris dans la dichotomie du corps), tenté de soumettre ce qu'avait de terrifiant, de dissolvant, d'insupportable, de ruineux, le bouleversant *désir* mélancolique. La *folie d'amour* est alors le moment où l'amour mélancolique, dans son exigence d'absolu et de possession sans partage [...] se révolte contre ce qui l'enferme².

On voit ainsi affleurer la double polarisation entre l'*éros* mélancolique et l'*amors* : « la figure pathologique de l'*amor hereos* contient, elle aussi, une tension potentielle de cet ordre³ ».

Roubaud élargit cette réflexion pour observer la place de l'amour « dans le chant et la poésie ». La conception de la mélancolie propre aux troubadours dépasse « celle des médecins, des prosateurs et de Dante » :

Pour eux la force dissolvante qui menace l'amour est celle du néant, du *nien*. Le néant est l'envers sombre d'*amors*, inséparable de lui. *Le néant est l'ombre de l'amour*⁴

Et comme l'amour commande à la fois le chant et la poésie, le *chantar* et le *trobar*, céder aux doutes ironiques du néant, c'est détruire le *trobar* même. C'est ce qu'il faut à tout prix maintenir à distance, sous peine de voir s'évanouir le monde même où vit le « grand chant ».

L'amour déterminant « à la fois le chant et la poésie », le néant devient une menace de destruction pour le *trobar*. Dès lors, « c'est ce qu'il faut à tout prix maintenir à distance, sous peine de voir s'évanouir le monde même où vit le "grand chant"⁵ ».

Il ne s'agit pas de céder à la maladie du néant comme Galehaut à l'instar des autres victimes de l'*amor heroicus* ; la mélancolie n'apparaît pas comme une « valeur » comme elle le sera à la Renaissance. Il s'agit au contraire de maintenir au sein même du chant les deux polarités de l'*amors* et de sa force de dissolution, plutôt que de céder à cette dernière. L'enjeu est fondamental en ce qui concerne notre propos : faisant sien « l'archaïsme du *trobar* », on peut examiner à nouveau frais la posture singulière que le poète adopte dans le champ

¹ « L'amour héroïque n'est nullement à l'origine l'amour le plus noble et le plus élevé, mais celui, bas et obscur, qu'inspire le héros-démon aérien. De même que la théorie humorale de la mélancolie se liait à la sinistre influence du démon de midi [...] de même la doctrine médicale de l'*amor hereos* exprimait l'influence pathologique et négative de la trinité Éros-héros-démon aérien », G. AGAMBEN, *Stanze*, *op. cit.*, p. 200.

² J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 91.

³ G. AGAMBEN, *Stanze*, *op. cit.*, p. 194.

⁴ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*

contemporain, par la stratégie de l'entrelacement. S'inspirant également de méthode apophatique, le recours à la méditation engage véritablement la survie de sa propre poésie et du genre dans son entier, subissant les conséquences de la « Crise de vers ».

Il convient de circonscrire davantage ces enjeux, en les liant à l'usage méditatif du poème que nous avons décrit. La poésie méditative du XVII^e, s'appuyant sur la tradition religieuse des *Exercices spirituels*, est appréhendée comme une pratique exercée sur soi, dirigée contre la mélancolie :

Ici m'intéresse seulement ce qu'elle vise, avant toute intention exhortative, exégétique, descriptive ou polémique : la contemplation tournée vers l'âme, la nommant, tend à la séparer du soi, la divorcer du soi, du « self » ; à l'occuper, à diriger son regard vers la vérité ; et cela afin de tenir à distance ce qui, plus encore que le « triste oiseau de la nuit solitaire » dont parle Siméon Guillaume de la Rocque est le démon méridien, l'astre sombre qui guette sous le soleil au zénith ou dans la nuit la plus épaisse ; le feu noir atroce qui flambe dans « la nuit noire de l'âme, à trois heures du matin » ; je veux dire : la mélancolie¹

Or précisément, Roubaud souligne que la décision de composer des sonnets recèle une intention comparable à ceux spirituels, à ceci près qu'ils sont détournés de la pratique dévotionnelle : « à la fois thérapeutique et éthique, avant même toute raison poétique² ». Ce choix formel, lié à une certaine « discipline » permet de lutter contre l'avatar de la mélancolie que Roubaud nomme « l'« à quoi bon » jusqu'à la forme extrême de l'« à quoi bon généralisé ».

Les *scenarii* de méditation engagés par la forme seraient donc voués à un usage éthique et thérapeutique. La forme s'avère le lieu de l'affrontement à son néant, le lieu du « combat de poésie³ ». C'est ce que suggère le début de la seconde partie de *La Pluralité des mondes de Lewis* intitulée « Cercle en méditations » :

Car la forme ne peut se déclarer elle-même sans déclarer aussi l'informe, qui pourtant n'est pas séparé d'elle ni renvoyé à un autre lieu : au contraire, la forme ne peut que donner lieu à l'informe, qu'exposer, secrète, intérieure, son impropriété⁴.

Exercice tenant de la méthode apophatique, la poésie formelle procéderait de « ce qui à la fois 'peut-(ne-pas-(ne-pas-être))' et 'peut-(être-et-contr'être)'⁵ ». Elle porterait en elle son propre « prélude non mesuré ». Par cette double négation formelle, on peut saisir à quel point le travail sur le langage est tout autant éthique qu'esthétique, les deux pôles se rejoignant autour

¹ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 88.

² *Ibid.* p. 89.

³ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 57.

⁴ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, *op. cit.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

de la pensée d'un sens formel.

8.3.2. Apophasisme et théologie négative : une stratégie de l'entrelacement

Dans *Exercices spirituels*, Pierre Hadot lie la pratique méditative à la méthode apophatique, appelée traditionnellement « théologie négative ». Le philosophe lui préfère le terme d'« apophasisme », qu'il définit comme « une démarche de l'esprit visant une transcendance à travers des propositions négatives¹ ». La démarche apophasique² trouve son origine dans le platonisme, dont hérite la théologie chrétienne avec notamment Grégoire de Nysse au IV^e siècle. Elle sera décrite par un auteur anonyme que l'on identifie à pseudo-Denys l'Aéropagite dans sa *Théologie mystique (La Nuit obscure)*. Cette tradition se poursuivra dans le Moyen-Âge latin puis avec Nicolas de Cuse ou Jean de la Croix. Pierre Hadot souligne que le positivisme logique de Wittgenstein s'inspire également de la méthode apophasique.

Il convient donc d'examiner cet héritage multiple, de la théologie chrétienne (que Roubaud relie à l'image de la fleur inverse) et de la philosophie wittgensteinienne. Dans ses réflexions théoriques comme dans sa poésie, Roubaud dialogue avec cette tradition apophasique et fait de la forme poétique le lieu d'une double négation et d'un entrelacement. Celui-ci résulte d'une appropriation très personnelle de l'esthétique du *trobar clus* et de l'*entrebescar*.

Entremesclar et entrebescar

Dans *La Boucle*, le motif de l'entrelacement est associé à l'image-souvenir ancienne du figuier, à l'arrière de la maison :

sur le sol, les tomettes octogonales, leur pavage irrégulier, et surtout fracturé, rompu ; car le figuier, qui était comme adossé au mur, l'embrassait avec une fougue telle qu'il en disjoignait les pierres du mur et que ses racines s'étaient frayé un chemin jusqu'au vêtement coloré du sol ; une atmosphère particulière entoure cette image : fascination, incrédulité, presque peur ; qu'un arbre ait une telle force, une telle obstination, un tel pouvoir de destruction de ce qui est le plus solide, le mur d'une maison, son sol couvert de la belle géométrie ordonnée, vernie, rouge, des tomettes.

Les racines qui enserrant les pierres du mur et du sol manifestent une force de destruction qui n'est pas sans évoquer l'éros mélancolique. Cette image permet de figurer l'opposition des troubadours entre l'*entrebescar* et l'*entremesclar*. Le premier est « l'entrelacement qui est ce qui va conduire à la poésie, au chant, à la *canço*, et la vie », le

¹ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 185.

² Pour l'historique de cette tradition, voir *Ibid.* p. 186 sq.

second figure cette « sale, sale vie mélangée à la mort¹ », « c'est-à-dire la force destructrice de l'amour, parce que l'amour est une force destructrice tant qu'elle n'est pas maîtrisée par le chant ». Ce dernier, dans sa complexité formelle, manifeste l'effort pour « dominer la force destructrice, parce que l'amour est destructeur sous sa forme qu'est l'éros mélancolique, et pour le dominer, transformer l'*entremesclar* en *entrebescar*, en entrelacement² ». Les racines du figuier, par leur puissance de disjonction d'une unité construite, constituent la métaphore de la première forme d'intrication, repoussoir de la seconde.

Dans la suite de ce passage, comme dans les axiomes du récit de la prose de mémoire³, cette image « s'entrelace » (le narrateur souligne) « à l'image du **rêve** dans la déduction fictive qui organise toute [sa] narration ». Cette déduction se serait organisée en trois « **nœuds** » : « une décision, la décision (les deux autres étant le rêve, et le **Projet**)⁴ ». Elle revêt un caractère fondateur pour la prose de mémoire dans sa composante méditative, en ce qu'elle est associée au projet de poésie qui est aussi une décision d'existence⁵ : « Parce que la décision elle-même est dans le "style du rakki tai", elle est destinée à la lutte contre les démons⁶ ». Autrement dit, Roubaud établit dans sa démarche un lien étroit entre le rêve à l'origine du Projet, l'entrée en poésie et la lutte engagée contre les démons⁷, associée à une activité de « désenchevêtrement ».

Le style du 'rakki tai', deuxième évoqué dans la table des dix styles fournissant une contrainte au « récit du Projet » de la prose de mémoire, est défini comme le style « pour maîtriser les démons⁸ ». Cette remarque permet d'envisager l'œuvre dans son ensemble comme

¹ Cette citation de Tristan Tzara est convoquée dans la « Méditation de la pluralité », qui oppose « l'éparpillement » à la lutte engagée par la « poésie de la méditation ». Ce poème réactive de nombreux motifs inhérents à l'éros mélancolique : « de la coute, de la perte // Là se nouaient la mélancolie et le miroir // "Que suis-je donc devenu ? Un furieux Narcisse" », J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 80. La dernière citation, empruntée aux *Jeux poétiques* de Pasquier, montre le repli solipsiste de l'homme endeuillé. La figure de Narcisse incarne également, avec Tristan, le dilemme de l'amour face au néant : « Entre Narcisse et Tristan, affronter les deux faces pétrifiantes du néant de l'amour : néant, ou bien parce qu'il n'y a personne, rien, dans la forme même, dans l'image de l'amour, et c'est le néant de Tristan », J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 49.

² M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », op. cit., p. 189.

³ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 187.

⁴ *Ibid.* p. 438.

⁵ « Je sentis que c'était en réalité faire un choix stylistique draconien (je prends le parti de nommer cela un choix stylistique plutôt qu'éthique. Dans les choix stylistiques, il y a bien une composante fortement éthique, même s'ils ne se résument pas à elle). Il me fallait un style approprié, un style de vie et un style de poésie [...] », *Ibid.* p. 1370.

⁶ *Ibid.* p. 439.

⁷ « Il était entendu, c'est-à-dire que je m'étais entendu avec moi-même pour reconnaître que rien ne pouvait être prétexte à cesser. "À quoi bon ?", me disait le démon nocturne, ou son double fraternel et sournois, le démon méridien : "À cela", répondais-je ; cela, le double futur du roman et du projet, qui est beaucoup plus que la thèse de mathématique (quand elle n'avance pas), (et plus tard quand elle est achevée, ce qui n'est pas mieux), beaucoup plus que le livre de poèmes (un échafaudage de sonnets).

Car cela, ma réponse aux démons, mon style pour les dompter (le "style", dit rakki tai), est plus, plus ambitieux, plus immense ; et surtout, toujours futur, toujours à faire. De la même étoffe (c'est le même tour de passe-passe) est ce qui est nommé "instinct de vie" », *Ibid.* p. 143.

⁸ *Ibid.* p. 191.

un exercice de méditation visant à dompter le démon de l'« à-quoi-bon » et « dans le présent infiniment mince [où] bouge la forme », « approcher au plus près [celui] du silence qui implore notre secours¹ ». Les formes mélancoliques que nous avons décrites s'avèrent le lieu privilégié de l'entrelacement.

« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »

Dans les recueils postérieurs à la chute du Projet, principalement dans *Quelque chose noir* et *La Pluralité des mondes de Lewis*, la méditation prend un accent philosophique et interroge les possibilités du langage à penser l'existence de plusieurs mondes possibles où rejoindre l'épouse disparue.

Dans *Quelque chose noir*, le dispositif intertextuel repose notamment sur un dialogue avec Ludwig Wittgenstein, lui permettant de repenser à la fois le rôle du langage et la possibilité du langage poétique. Alix Cléo Roubaud préparait une thèse « sur le style de Wittgenstein et sa théorie de l'image² ». Dans son *Journal*, un grand nombre de pensées sont en relation avec ses travaux philosophiques³. L'utopie du *biipsisme* reposait sur l'argument du langage privé développé dans le *Tractatus logico-philosophicus*⁴.

Benoît Conort montre également que le poète met en jeu le discours logique du *Tractatus* autour du binôme proposition / tautologie. D'après l'auteur, les propositions initiales pourraient être :

Tu étais morte. et cela ne mentait pas⁵

ou encore

Ta mort parle vrai. ta mort parlera toujours vrai. ce que parle ta mort est vrai parcequ'elle parle⁶

Selon Wittgenstein, le monde comporte une logique (c'est d'ailleurs le titre d'un poème de *Quelque chose noir*⁷). Il est composé de faits (« 1.1. Le monde est la totalité des faits, non des choses »), composés d'états de choses (« 2.04. La totalité des états de choses existants est le monde »), eux-mêmes composés de suites d'objets, lesquels possèdent une forme et un nom. Dès lors, le langage est donc une image du monde et les propositions sont des images des faits

¹ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, op. cit., p. 72.

² A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, op. cit., quatrième de couverture.

³ Voir H. GIANNACCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 51-56.

⁴ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, op. cit.

⁵ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 17.

⁶ *Ibid.* p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

qu'elles représentent : « la proposition est vraie pour la totalité des possibilités de vérité des propositions élémentaires [...] les conditions de vérité sont *tautologiques* »¹. Toutefois, elles amènent à considérer la certitude indépassable de la mort : « la mort même même. identique à elle même même ». Ce constat est une tautologie : elle « résulte de toutes les propositions : elle ne dit *rien* »². Le poème énonce donc par la répétition et la tautologie ce *rien* qui s'entrelace au poème et qui constitue le titre de l'ultime section du livre autant que son point de départ.

Wittgenstein distingue les propositions dotées de sens de celles dépourvues de sens. Dans la proposition 4, il affirme : « la pensée est la proposition ayant un sens »³. Penser quelque chose signifie donc énoncer une proposition douée de sens, par opposition à la tautologie et la contradiction qui sont des propositions dépourvues de sens. La proposition est douée de sens si elle dit un phénomène possible. C'est une image du monde qui dit un état de choses : « 4.06. La proposition ne peut être vraie ou fausse qu'en étant une image de la réalité »⁴. Il y a possibilité de vérité ou d'erreur : « 4.1. La proposition représente l'existence ou la non-existence des états de choses »⁵. Le sens est donc un phénomène ou état du monde possible, les propositions étant essentielles au sens du monde. Cette logique est également réinvestie dans le poème « Univers⁶ » :

« Elle est vivante ». j'imagine que cette proposition fausse dans mon univers, est vraie dans cet autre, l'univers (fictif), de sa vérité.

Pour cela, il faut qu'il n'y ait pas qu'un univers. car s'il n'y avait qu'un univers, il n'y aurait pas de proposition fausse. puisque toute proposition est soit vraie, soit fausse, et toute proposition vraie dans l'univers de sa vérité, si un univers était le seul univers, elle ne saurait être fausse.

Dans l'univers imaginé par le poète, la proposition est fausse, puisque toute *mimesis* de la femme défunte serait illusoire et relèverait de cette limite du langage. Il s'agirait d'une proposition vide de sens, dans la mesure où le langage ne réfère pas ici à un état de choses existant au monde : « 6. 431. De même qu'à la mort le monde ne change pas mais cesse ». C'est ce qui explique la tentative de penser un univers contrefactuel dans lequel la proposition « elle est vivante » se solde par un échec : « l'univers reste insensible à l'offre de ma proposition ». Ainsi, l'affirmation « elle est morte » ne relève même pas de la proposition, puisqu'elle ne rend pas compte de l'« existence d'un état de choses ». Dans le même temps, il est impossible pour

¹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, op. cit., p. 62.

² *Ibid.* p. 68.

³ *Ibid.* p. 45.

⁴ *Ibid.* p. 50.

⁵ *Ibid.* p. 51.

⁶ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 128-129.

le poète de considérer la mort de la femme aimée comme la « non-existence d'un état de chose ». Reste alors à explorer la voie d'un non-non état de choses qui toucherait aux limites du langage. Pierre Hadot montre que Wittgenstein choisit un apophatisme « radical » puisqu'il y a un inexprimable : « 4. 121. ce qui s'exprime dans le langage, nous ne pouvons l'exprimer par le langage ». La logique du langage se montre dans le langage mais ne peut s'exprimer (« 6. 42. : c'est pourquoi, il ne peut pas non plus y avoir de propositions éthiques. Des propositions ne sauraient exprimer quelque chose de plus élevé »). Ce que le langage ne peut représenter se montre : « 4. 121. la proposition 'montre' la forme logique de la réalité ». L'indicible, l'irreprésentable de la mort est montré tout au long de *Quelque chose noir* :

Ta mort m'a été montrée. Voici : rien et son envers : rien.

Ni ce qui arrive ni ce qui n'arrive pas. tout le reste demeurant égal.

Ta mort, de ton propre aveu, ne dit rien ? elle montre. quoi ? qu'elle ne dit rien. mais aussi qu'en montrant elle ne peut pas non plus, du même coup, s'abolir¹.

La « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie » se présente comme une déduction logique selon des chaînes de propositions. C'est *in fine* de l'impropriété que le « rien » au sens étymologique, ce « quelque chose noir » émerge comme une double négation.

Tout se suspend au point où surgit un dissemblable. et de là quelque chose, mais quelque chose noir. [...] Quelque chose noir qui se referme. et se boucle. une déposition pure, inaccomplie².

On retrouve d'autres allusions à Wittgenstein à travers le recueil, notamment dans la « Méditation du 21/07/85 » qui récite le septième aphorisme du *Tractatus logico-philosophicus* : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire³ », auquel le poète répond : « On ne peut pas me dire : 'il faut le taire'⁴ ». La « Méditation de la certitude » reprend des assertions du *De la certitude* :

Quelqu'un m'aurait dit : 'je ne sais pas si c'est une main'. je n'aurais pu répondre. 'regardes-y de plus près'. aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. ta main pendait au bord du lit

La main pendante au bord du lit *montre* cette certitude de la mort, que l'on ne peut déplacer. L'évidence de l'image met en contradiction tout jeu de langage et interdit le doute : « Pour douter, ce qui me manque, ce sont les raisons⁵ ».

¹ *Ibid.* p. 66.

² *Ibid.* p. 75.

³ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, *op. cit.*, p. 107.

⁴ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 23.

⁵ L. WITTGENSTEIN, *De la certitude*, Paris, Gallimard, 2006, p. 32.

Si « la proposition montre ce qu'elle dit¹ », le poète préfère donc la « monstration » inspirée des réflexions photographiques de son épouse au silence définitif. Reprendre Wittgenstein, ce serait refuser que la pensée d'Alix ne puisse se prolonger après sa mort. C'est ce que le poète souligne à propos de l'argument du langage privé : « [l'hypothèse kripkéenne] m'est apparue, au fond, comme une sorte de plagiat implicite d'Alix, une survie de sa parole dans quelque chose comme "un monde possible de pensée"² ». La pratique de la seconde main³ ressortirait donc également à la stratégie apophatique, il s'agirait de prolonger un dialogue avec la défunte et d'affirmer la survie de sa parole dans un autre monde possible.

Une via negativa

Nous avons montré que la méditation se heurte à l'indicible, à l'innommable – point de jonction que Christian Belin envisage avec la poésie. L'idée paradoxale de « penser rien » apparaît ainsi comme un enjeu majeur, à l'instar du chat qui est « le seul animal capable de penser rien ». Cette préoccupation pour le « penser rien » s'affirme de manière volontiers humoristique dans le chapitre XIII de *Nous les moins que rien, fils aînés de personne* intitulé de manière éloquente « une vie de rien⁴ ». Le chat, dialoguant avec un enfant y est mis en scène comme un maître du « penser rien ». Cette interrogation philosophico-féline est plus sérieuse qu'il ne pourrait y paraître. Le choix de l'article de zéro revient à faire de « penser rien » une expression figée – selon une approche dont il faut aussi rappeler le fondement mathématique. Il permet d'exprimer des nuances de sens particulières : *rien* n'est pas un simple vide, une absence, mais bien un objet (de pensée). Dans le même temps, l'absence d'article enlève la possibilité du concept qui nomme quelque chose, ou plutôt l'absence de quelque chose. On pourrait gloser l'expression « penser rien » comme « penser l'absence de discours » mais ce serait insuffisant et inexact. Avec l'expression quasi-figée « penser rien », il s'agit d'interroger les limites de la pensée, là où elle devient néant. Autrement dit, appliqué à la poésie, il postule que l'on pourrait penser le point jusqu'auquel la poésie existe comme exercice de la pensée jusqu'à basculer dans le néant (celui de la prose, de l'informe par exemple.) Roubaud fait donc de la poésie ce lieu où « penser rien », c'est-à-dire *kekchose*⁵ : une présence paradoxale au monde, un envers de l'absence, un tout-rien.

¹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, op. cit., p. 62.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 590.

³ A. COMPAGNON, *La Seconde main : le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁴ J. ROUBAUD, *Nous, les Moins-que-Rien, Fils aînés de Personne. 12 (+1) autobiographies*, Paris, Fayard, 2006, p. 313.

⁵ J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 78-79.

Il s'agit maintenant d'examiner dans quelle mesure l'interrogation suspendue de « penser rien » informe le corpus poétique pour nous mettre sur la voie de la double négation. Nous y reviendrons, le jeu de go dramatise dans ϵ cet enjeu autour de l'affrontement entre les « raisons du monde » et le néant. Ainsi, le « rien » y est personnifié et placé en fonction sujet de phrases à la modalité assertive :

S'il fut du vert rien l'a aboli s'il fut chaleur rien a mâché la glace rien répondait rien

Cette affirmation du rien s'inscrit dans un sonnet en prose [GO 118] où résonne par trois fois dans la deuxième strophe. À la question « à quoi bon ? », la réponse apportée est « rien », en écho aux dialogues entre le poète et son frère Jean-René :

Il n'y avait qu'une réponse à l'à-quoi-bon, à l'à-quoi-bon généralisé que m'opposait mon frère quand nous parlions, les dernières fois où je l'ai rencontré : il faut que.

D'ailleurs, dire qu'il opposait à l'à-quoi-bon à tout raisonnement sur le sens des choses, est inexact. Il posait, comme évident, l'à-quoi-bon, l'à-quoi-bon absolu, sans remède. [...] Il savait qu'il n'y avait rien. À toute parole il opposait, en souriant : « A quoi bon ? »¹

Cette réponse apparaît ainsi comme une prosopopée de la mort :

rien répondait la pierre sans bouger répondait la terre sur l'os rien²

Le poète va jusqu'à mettre en abyme l'entrelacement du rien et de la forme en jouant de la parenté visuelle avec le sonnet pour faire de « n/o/*//t/h/*/i/n/*/g/* »³ un quasi-sonnet. Celui-ci se compose des lettres manquantes du sonnet troué précédent : il constitue donc l'image duelle, inverse du néant au sein même de la forme-sonnet. Il s'agit d'exhiber le manque par la forme, de faire un sonnet-rien, une forme-néant, d'intriquer la poésie et son image inversée. Le sonnet « troué » est d'ailleurs intitulé de manière éloquente « bris sonore », néant de la parole articulée. Il est suivi dans l'ordre de la partie de [GO 110], dernier sonnet du second sonnet de sonnets au §1, qui constitue la négation de ce qui s'est dit avant :

ce n'est pas vrai je mens tout est faux il n'y a rien en arrière je ne suis pas du monde je ne suis pas non plus du monde que j'étais je ne vis pas un mort me glace le vécu j'avance sous absence je suis le

chapitre zéro du livre [...] ⁴

Affirmer le rien comme valeur positive, inverse, et l'entrelacer au poème comme

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1366.

² J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.* p. 49.

⁴ *Ibid.* p. 36.

affirmation d'un « il faut que » opposé à l'à-quoi-bon renvoie donc à la double négation¹.

Une réflexion formelle sur l'entrelacement est engagée dès ϵ , à laquelle il est fait allusion dans *Impératif catégorique* : « un système d'intrications se met en place, que je ne peux nommer encore, en décembre 1964, ou 1965 au moins, peut-être même en 1966, entrelacement, *entrebescar*, car je commence à peine à plonger un doigt de pied dans les eaux de la Méditerranée du *trobar*² ». *La Fleur inverse* s'insère dans la superstructure du Projet en ce qu'il devait constituer une partie d'un traité sur le sonnet. « Ce livre est un hommage ; et, même indirectement, parle de la poésie de notre temps³ ». Le travail théorique comporterait donc une part réflexive⁴ : s'interroger sur les origines du *trobar* et en faire un archaïsme choisi, c'est aussi inscrire en creux un discours sur sa propre poétique et la placer sous le signe de l'entrelacement, la désigner comme une « fleur inverse » de poésie.

Roubaud identifie deux origines à ce choix esthétique qui s'approfondira ultérieurement : l'une poétique et l'autre théologique, toutes deux permettant d'éclairer la stratégie du *trobar clus* (fermé) par opposition au *trobar leu* (léger). Au début du livre, il entreprend d'identifier un point de départ « repérable » du *trobar* : il désigne Guillaume IX d'Aquitaine, le « comte de Poitiers » comme le « premier des troubadours », « placé par le *trobar* aux origines⁵ ». La *tenso* opposant vers 1230 Aimeric de Peguilhan et Albertet de Sisteron, autour du *dreg nien*, le « pur néant », ce qui n'est pas (*qe res non es*)⁶, met en scène le dilemme du *trobar* :

Farai un vers de dreit nien . non er de mi ni d'autre gen . non er d'amor ni de joven
. ni de ren au [...] ⁷

Qu'il traduit de la manière suivante :

Je ferai un poème de pur néant il ne sera ni de moi ni d'autres gens il ne
sera ni d'amour ni de jeunesse ni de rien d'autre⁸

Dans sa quête, Roubaud place donc l'origine du *trobar* dans un « pur néant ». Il rapproche la *tenso* du *trobar* d'un « précurseur lointain » de la double négation, Nicolas de Cuse. Dans son *De li non aliud*, traduit par « *De Pas-Autre* » ou « *De Pas-Autre même* », celui-

¹ Sur cette question voir J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 272 sq.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', op. cit., p. 1253.

³ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 17.

⁴ Voir « *La Fleur inverse* comme chemin vers la compréhension de l'œuvre roubaldienne », dans F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie*, chapitre dix de Jacques Roubaud, op. cit., p. 571 sq.

⁵ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 31.

⁶ *Ibid.* p. 23.

⁷ *Ibid.* p. 32.

⁸ *Ibid.*

ci entend « approche[r] l'idée de Dieu » par la voie de la théologie négative « en montrant qu'il est plus que non non x pour tout x (x propriété quelconque) : non non x étant différent de x . [...]»¹. Si l'on peut nier toute affirmation x , on peut aussi nier tout non- x . La double négation de x (*non-non x*) ne signifie pas un retour à x lui-même mais un dépassement du mouvement dialectique. C'est ce que Roubaud glose en ces termes dans *La Boucle* : « [Le Cusain] montre qu'il est plus que non-non- p pour tout p [...] non-non- p étant différent (supérieur) dans sa logique, de p^2 ».

Ce passage par la théologie – avec la part d'appropriation qu'il implique – permet à Roubaud de définir la stratégie du *trobar clus*

Tel est selon moi la stratégie du C(lus) : le non non A. L'amour existe non parce qu'il est ceci ou cela mais parce qu'il est plus que tout ce qui n'est pas le contraire de ceci ou cela³.

Alors que le *leu* nomme, caractérise formellement ce qui est nommé pour le faire sortir de l'indistinction, « le *clus* tend à nier cette négation mais sans revenir au point de départ, c'est-à-dire sans résoudre l'antinomie logique, en lui gardant donc son caractère paradoxal⁴ » :

Le désordre illusoire dont un ordre émerge enfin, comme une totalité, tel est le but de l'*entrebescar*, et il s'agit enfin de mémoire en un sens plus étendu, comme méthode formelle duale de celle de la disposition rythmique, et comme moteur de la mélancolie que tente de saisir la méditation⁵.

Ce passage articule des données fondamentales de la poétique roubaldienne envisagée au prisme du *trobar clus* : l'*éros* mélancolique qui menace le grand chant initie la méditation et justifie le recours du *clus* à la double négation qui s'ancre rythmiquement. Certains aspects de la théologie négative seront d'ailleurs repris dans la théorie du rythme abstrait, définie comme « entrelacement d'une famille de théories ayant en commun une combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent », où le rythme est décrit comme un « objet cusain⁶ ». La théorie du rythme est également convoquée à l'occasion de la définition de la *mezura* : formellement, elle se manifesterait par la confrontation entre le pôle métronomique (le retour régulier du même) et le pôle chaotique (le différent), par lequel la forme risque de se défaire.

La description de l'*entrebescar* permet de pointer le lien entre méditation, mélancolie

¹ *Ibid.* p. 328.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 583.

³ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 329.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 321.

⁶ J. ROUBAUD, « T.R.A.(M, m), (question d'une poétique formelle, I) », *op. cit.*, p. 4.

et mémoire, qui sera réévoqué dans la suite de *La Fleur inverse* :

Dans le champ des rimes, dans la théorie de l'amors a été éprouvé pour la première fois le lien qui n'est pas près de cesser d'agir sur des poètes, de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant¹.

Pour Roubaud, il repose sur cette mise en tension entre forme et informe. Cette stratégie de l'entrelacement est présente *Trente et un au cube*, recueil de la compacité formelle où paradoxalement, le poème explore une voie contraire où « Rien devient, s'impose rien montre ses dents de fatigue² ». La *cobla* 13 présente ainsi 31 occurrences du mot « rien », associé à une menace pesant sur la plénitude de l'amour. Cette *cobla* intrique donc indissolublement le néant et « l'amour du nombre » qui est au fondement de la création poétique :

Je te disais sois rien sois noire bleue où tu veux comme tu veux
campe dans les dessus du ciel fais l'ascension des boucles / de fumées emploie
les techniques d'effacement : cela devient rien devient vide devient
ce qu'on veut [...] que rien ne dérange rien n'advienne en rien que rien
ne batte fléau l'aire du rien³.

En maintenant cette tension entre la clôture d'une forme ordonnée et la menace de l'anéantissement, Roubaud reprend la stratégie du *trobar clus*. La répétition, principe rythmique, permet de réaliser l'entrelacement entre néant et *mezura* formelle. Ainsi, « la réponse est là prise dans le mouvement contraire⁴ », celle qui entrelace l'*amors* moteur du chant et la *dismezura* qui le menace.

Cette stratégie prend un accent tragique dans *Quelque chose noir*, dont nous avons vu que la réécriture de Wittgenstein consistait en soi une pratique apophatique. On retrouve une allusion à la théologie négative dans ce double fragment dont on trouve une première occurrence dans « Ombre, éloge inverse⁵ » :

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 345.

² J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, op. cit., p. 57.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 9.

⁵ J. ROUBAUD, *Traktat vom Licht (Traité de la lumière)*, traduit par Alexandre METRAUX, Neue Bremer Presse, 1989, p. 34 ; Publié pour la première fois dans « Ombre, éloge inverse (I et IV) », *Change International*, n° 1, 1983, p. 112-113 ; puis repris dans « Ombre, éloge inverse (I à IV) », *Po&sie*, n° 35, 1985, p. 63-74, où le texte est daté de 1981 ; voir enfin « Traité de la lumière », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 247.

‘pas autre’
 si je le nie d’un amour
 inapprochable
 ... et qui sera transposé dans le poème « Dans cette lumière IV » :

‘pas autre’ mon amour
 Inapprochable¹

Le « Traité de la lumière » réécrit *De la certitude* de Wittgenstein autour de la lumière et de la photographie. Le texte emprunte une méthode apophasique (le ‘pas autre’ cusain) et fait se rencontrer la logique wittgensteinienne et l’amour de loin du *trobar clus*. On peut remarquer une triple progression entre ces deux fragments, le premier étant daté de 1981 et placé sous le signe du *biipsisme* (dire / montrer par la photographie), l’autre lui répondant en 1986 après le décès d’Alix. La subordonnée hypothétique posant l’éventualité de la négation de l’amour est effacée : la parataxe asyndétique annule la clause hypothétique et laisse entrevoir que l’hypothèse est tragiquement confirmée, l’amour de loin est celui d’une distance devenue infranchissable. Le passage de l’article indéfini « un » au déterminant possessif « mon » marque la résonance intime que prend l’apophasisme dans le contexte d’écriture de *Quelque chose noir*. La méditation sur les photographies d’Alix à laquelle il est fait allusion dans « Dans cette lumière » reconduit « l’amour de loin² » du *trobar*, mais cette distance est désormais celle de la mort advenue.

Si l’on reprend cette stratégie de la double négation, la négation de l’amour serait un non-amour, amour de loin, la mort qui menace le chant. Que serait donc le non-non amour, le non-non poème d’amour, cette voie explorée à partir de *Quelque chose noir* ? Selon Emmanuel Pastourie « s’organise une poésie à trois termes, soit négation, affirmation, néant³ ». Il ne s’agit pas tant de nier la mort, que de dépasser le silence : « la négation de toi alors s’opposera non à l’affirmation (tu n’es pas) mais au néant qui est avant ma parole⁴ ». La négation constitue « affirmation paradoxale d’existence » d’un être sans univers, échappant au principe de non-contradiction à l’image des « êtres paradoxaux, apatrides de Meinong⁵ » évoqués dans le poème

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 117.

² « Jacques m’avait demandé de noter une phrase que je lui avais dite au cours d’une conversation [...] : que la photographie d’un être aimé, fût-il le plus familier des proches, réinstaure à elle seule l’amour de loin : l’intangibilité et l’étrangeté première, toujours fascinante, d’un visage qu’on n’a pas vu », A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, op. cit., p. 12.

³ E. PASTOURIE, « L’impossible déposition de la parole poétique », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 114.

⁴ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 87.

⁵ *Ibid.*

« Apatride » que nous avons cité à propos de l'enjeu de la nomination : nommer, c'est arracher à l'indistinction, réaffirmer « l'impossibilité de ne pas dire ».

La « Théologie de l'inexistence » évoque la *via negativa* que le poète emprunte, le « rebours de la négation » qui passe par la stratégie wittgensteinienne de la monstration :

Tu m'as laissé une image empreinte de toi dans le rectangle même de réel qu'elle présente, et tu y apparais à l'endroit où seule tu es absente. Ainsi

Du révolu je me fais une vérité

De ne pas rester acceptant que tu n'es pas, le silence

Mais ignorant, ignorant ce que serait le contraire du rien de toi¹

Cette exploration de l'envers du néant est poursuivie dans le poème qui suit immédiatement, la « Méditation de la comparaison » :

Car pousser la moindre de ces lignes noires sur le papier jusqu'à son bout, son retour, veut dire que d'un instant à l'autre je vais me mettre à verser dans un second silence

Et qu'entre ces limites étroites je dois essayer de me tendre et te dire, encore².

Le poème méditatif de *Quelque chose noir* apparaît ainsi comme le parcours d'un néant à un autre, du « silence inarticulé³ » auquel s'affronte le poète dans la méditation liminaire, au « Rien⁴ » de l'ultime section récapitulative : le poème y est justifié à droite et confère au blanc une fonction iconique, celle de figurer ce « second silence ».

On peut également lier cette appropriation de la méthode apophasique à la pratique photographique : passer par le négatif, l'inverse pour révéler. Dès les origines, le négatif était en effet perçu comme une « chose inverse ». À cet égard, Michel Frizot souligne que, dans la chambre noire, plusieurs inversions se produisent : une inversion géométrique d'une part, puisqu'« en se plaçant à l'intérieur de la chambre (ce qui était physiquement possible dans le modèle original de cet instrument, au XVI^e siècle), on perçoit l'image dans une double inversion, c'est-à-dire sens dessus/dessous et sens gauche/droite⁵ ». Rappelons également que c'est ce que remarque Alix Cléo Roubaud dans des extraits de son journal antérieurs à la partie publiée aux éditions du Seuil en 1984 :

¹ *Ibid.* p. 84.

² *Ibid.* p. 85-86.

³ *Ibid.* p. 11.

⁴ *Ibid.* p. 147.

⁵ M. FRIZOT, « L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie », *Études photographiques*, n° 5, 1998, p. 2, En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/165>.

L'acte du tirage. Tirer hors du noir, faire advenir à la lumière. Un acte de remémoration. On peut par la mémoire continuer à « toucher » le morceau de monde qu'a saisi la photographie (30 août) [...].

Dans quelle mesure ce qui « sort du noir », naît du « rien » est-il conforme au souvenir de l'image prise. Car le photographe n'a pas seulement vu le monde, il l'a au même moment rencontré plus ou moins simultanément, avec ses autres sens ; il l'a entendu, respiré, goûté, touché même (10 septembre)¹.

L'écriture, à l'instar de la photographie, serait donc cette entreprise de mise au clair passant par l'inversion. Dans *'le grand incendie de Londres'*, elle est associée au poème de Raimbaut d'Orange « entrelaçant pensif-pensant », « j'entrelacerai l'obscur à la lumière dans la prose, 'pensif-pensant'² ». Le poème qui apparaît serait en réalité un double inverse. La photographie constituerait une activité méditative visant à faire émerger « quelque chose » du noir, un monde que le photographe a perçu par les sens : elle propose une saisie du monde naissant du *rien*, de l'inverse de l'image capturée. Il convient de nier ce que l'on ne peut nommer, en montrer le double inverse pour faire exister ce que l'on entend saisir par le langage. Se placer à l'intérieur de la chambre de la strophe ou du poème, c'est adopter la posture mentale qui consiste paradoxalement à explorer « l'autre côté du miroir ». Le sonnet « Hevel havalim (1) », qui décrit un tableau de Cornelius Gijsbrechts déjà évoqué et montré dans *Sous le soleil* comme exemple de vanité picturale³, montre ainsi l'envers du néant :

« Homo bulla est ». Peinture de vanités
 Mais la peinture elle-même n'est-elle pas
 Suprêmement vaine qui gorge de richesses
 La toile, somptuaire *memento mori* ?
 Le musée de Copenhague a quelques *Gijsbrechts*
 (*Cornelius*, fin du dix-septième). Le tableau
 Que je préfère est celui où l'on voit l'envers
 D'un riche paysage d'automne. Il a peint
 L'envers seulement. Du bois. Le châssis. Exploit
 Vanitissime dans le genre vanité⁴.

De même que le peintre investit l'autre face de l'image, le poète fait de la forme-sonnet le lieu même où exhiber cet envers de l'art qu'est le néant de la vanité. Il s'agit alors de saisir l'impensable, l'innommable et d'y faire germer une poésie qui entrelace son envers : le silence, la disparition, le démon de l'« à-quoi-bon ». Le poème et ses blancs montrent cette « fleur inverse » de poésie, qui fait du néant et du silence le support même d'une survivance de la forme comme lieu de la méditation.

¹ « Extraits du *Journal d'Alix, 1979* », H. GIANNECCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud, op. cit.*, p. 186.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 195.

³ J. ROUBAUD, *Sous le soleil, op. cit.*, p. 49.

⁴ J. ROUBAUD, *Churchill 40, op. cit.*, p. 137.

Un sonnet de *Churchill 40* exhibe toutes les menaces de l'*éros mélancolique* qui pèsent sur le chant du *trobar* :

Amour de loin, comme tout amour,
Stimulacres, désenchantements
Entre mesure et folie, rimes
Démesure sa nudita.
Au plus loin les spirales du chant
Contre démesure, mesure,
Désenchantement tout amour,
Folie, accréation efficace.
Stimulacre folie, nudité
Rimes et spirales du chant
Marche des déchantements.
Folie dégriffée, dérimée,
Spirale, gris, forestière,
Amour pour de loin¹

Par l'hyperrépétition, le poème mime formellement la confrontation entre « la force désordonnée de la langue voulant dire l'amour » et la mesure conquise par l'art formel. Cette *via negativa* rejouée dans la forme-sonnet nous invite dès lors à nous demander en quoi la forme poétique est chez Roubaud à la fois forme-sens et « forme de vie » revêtant des enjeux éthiques et existentiels.

8.3.3. Thérapeutique des passions et appartenance au monde

Nous avons mentionné le lien entre les exercices spirituels et l'usage de la forme comme lieu de la méditation. Elle serait à penser, dans les termes de Pierre Hadot et Michel Foucault, comme un « exercice de soi et sur soi » liant étroitement visée esthétique et éthique.

Pour Roubaud, la forme est aussi, selon la distinction wittgensteinienne, un jeu de langage qui devient « forme de vie transmissible² ». Cette conception découle de sa lecture du *trobar*, que Roubaud voit comme le précurseur d'une conception de « l'art de poésie » comme « forme de vie³ ». Le travail formel rejoint donc un enjeu éthique, conformément à la poétique des troubadours :

La poésie est pour moi une activité formelle, tout autant qu'une forme de vie, et mon modèle est celui qu'ont inauguré pour nous les troubadours (et toute poésie de l'avant et de l'ailleurs n'est reconnaissable pour moi qu'à partir de ce modèle)⁴.

Cette affirmation se retrouve fréquemment sous la plume de l'auteur adoptant « l'archaïsme du trobar » pour guide, et considérant la *canso* « à la fois dans l'écriture de la

¹ *Ibid.* p. 147.

² J. ROUBAUD, « L'auteur oulipien », M. CONTAT (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 80.

³ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 17.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 166.

poésie et pour la compréhension de ses significations, de ses mécanismes, de ses pouvoirs [comme] le point de référence central¹ ».

Elisabeth Cardonne-Arlyck a souligné l'éthique de la forme inspirée du modèle du trobar connaît une inflexion avec le concept wittgensteinien de « forme de vie ». Si « se représenter un langage signifie se représenter une forme de vie² », une activité, « la manière dont nous voyons les choses » (*Tractatus logico philosophicus* §121 et 167), le choix du patronage esthétique du trobar « implique un entremêlement étroit entre une pratique particulière de la “forme-poésie”, l’amour (de l’autre et de la langue) qui l’anime et qu’elle façonne, et la vie, telle qu’on la mène et la conçoit³ ». Selon les termes de Wittgenstein l’usage d’un jeu de langage, par exemple d’une forme, utilisée à des fins méditatives, devient une « forme de vie ». Par exemple, l’*entrebescar* des rimes décrit précédemment offre la « “traduction formelle” d’amors⁴ » : selon les mots de Bernart Marti, le poète « [enlace] les mots [...] rendant purs les sons comme la langue s’enlace à la langue⁵ ». La forme rejoue formellement l’enjeu éthique qui se joue dans le travail poétique. Ce « jeu de langage », mais devient encore le lieu aigu d’un réajustement de l’être au monde

€, appartenance et « être au monde »

Cet enjeu s’affirme déjà dans €, livre dans lequel un des modes de lecture repose sur le déroulement d’une partie de *go*. Le recours au jeu en fait une agonistique, un combat opposant la pulsion de vie à celle du néant – et ce d’autant plus que la composition du recueil répond au suicide du frère Jean-René et au démon de l’« à-quoi-bon ». Or dans cette partie, Roubaud choisit de prendre le rôle de Noir, le joueur à handicap :

Le choix du titre et de son interprétation (sémantique) a eu une influence déterminante sur tous les autres choix.

La décision d’attribution d’une couleur (le blanc ou le noir), par exemple, était essentielle au sens que je voulais donner à ma tentative. La découverte du titre de mon livre en imposa finalement le principe, moins imprécis que celui qui m’avait guidé initialement. Le ‘joueur noir’ ‘serait’ moi, le plus faible, aux prises avec le monde ; le ‘joueur blanc’, évidemment d’un niveau beaucoup plus élevé (en fait imbattable).

¹ J. ROUBAUD, *Description du projet*, *op. cit.*, p. 41.

² L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico philosophicus* ; (suivi de) *Investigations philosophiques*, *op. cit.*, p. 121. § 19. On trouve quatre autres occurrences de cette expression, articulée à la notion de « jeu de langage », aux § 23 (« le mot “jeu de langage” doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d’une activité ou d’une forme de vie »), 241, puis dans la deuxième partie des *Investigations philosophiques*, pp. 309 et 359.

³ E. CARDONNE-ARLYCK, *Véracités : Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, *op. cit.*, p. 171.

⁴ J.-F. PUFF, « De Roubaud à Rubaut par le “chemin Wittgenstein” », *op. cit.*, p. 143.

⁵ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 331.

[...] donner au poète le rôle du joueur le plus faible, au 'monde' celui d'un joueur quasi divinement le plus fort (on pourrait aussi décider qu'il s'agit de Dieu, ou encore, comme Baudelaire, du diable, du bon vieux diable de la tradition monothéiste. Dans cette interprétation le titre de mon livre indique qu'il s'agit d'une partie poétique de son auteur jouant un jeu (pas très drôle avec le monde, peu bienveillant à son égard))¹.

En adoptant le point de vue de Noir, joueur plus faible et d'emblée présenté comme le perdant, le poète met en scène ce combat inégal qui oppose la mélancolie aux « raisons du monde ». Il programme une disparition, un effacement qui se légitime par le fait que le monde est bien trop grand et trop « peu bienveillant ». Le titre permet de poser la question du « lieu à trouver » de « l'appartenance au monde à reconquérir² » :

Le titre devait être, initialement : *Élément(s)*. Le titre finalement choisi manifeste l'ironie de la position lyrique assumée en chaque poème (elle est implicite *dans* toute l'histoire du sonnet) au moment même où elle s'exprime comme jeu d'une forme fixe, en principe impersonnelle, qui la nie. [...] Le signe d'appartenance, seul, imprononçable : qui ? quoi ? appartient à quoi ?

Comme le souligne encore Dominique Moncond'huy, « il s'agit bien de chercher *comment* être encore³ ». L'appartenance est aussi quête d'une origine. Cette question est ainsi étroitement liée à l'existence même de la poésie. Elle est aussi quête d'un état primitif de la langue et du monde :

J'appartiens à un temps où tout commence le vide le plasma
le calcul le vivant⁴

Comme l'affirme Fabrice Baudart, « le regard vers l'origine est regard vers la mort, contemplation du vide : la poésie roubaldienne s'origine dans la mort⁵ ». Jean-François Puff remarque d'ailleurs dans *Mémoire de la mémoire* que c'est « par la mort, le donné destructeur de la mort, qu'on entre simultanément dans le livre et dans la partie. Tout l'effort de maîtrise que nous avons évoqué doit dès lors se comprendre sous le signe de ce début⁶ ». En effet, les premiers coups de « Noir » sont des poèmes en vers libres évoquant le plus directement la question du suicide du frère. Ainsi, « tout l'effort engagé dans ϵ serait de surmonter cet informe originaire⁷ ».

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1734.

² D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 16.

⁵ F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud*, *op. cit.*, p. 537.

⁶ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 122.

⁷ *Ibid.* p. 294.

€ manifeste le désir de « trouver où appartenir¹ », un « abri des signes ». Jean-Louis Kiraly a montré que la requalification de l'être au monde est dramatisée par la partie de *go*. L'opposition stratégique entre les pierres noires et les pierres blanches devient un motif métascripturaire, le combat de la parole poétique sur le silence et qu'un affrontement éthique livré contre l'à-quoi-bon. Le poète décrit *a posteriori* le livre comme le lieu d'un duel :

Mon livre de poésie mettait en présence dans un combat stratégique – et j'avais choisi le Go comme simulation – [...] deux joueurs : l'un était moi-même, [...] et l'autre joueur, c'était la nature. Un adversaire malveillant, puissant et acharné, représenté bien sûr, comme il est naturel, par un professionnel infiniment supérieur².

Le groupement de sonnets « Santa catalina island » met en scène le rapport problématique de l'être au monde. Considérée par l'auteur comme « l'île parfaite, l'île absolue, l'île rêvée, 'plus qu'une île'³ », elle constitue une « île de poésie, liant le vocable et l'idée, et que le groupement compose⁴ ». Elle incarne dès lors l'idée

d'extrême monde par la verte idée de mer
idée de repos pour dorer à ma ténèbre
idée masque d'une vie qui ne soit pas suite
d'elle même tu m'es recours contre l'amer
ô ma carte paradisiaque un peu funèbre
quand mes autres jardins se sont laissé noircir⁵

Elle oppose donc le paradis perdu de l'enfance retrouvée à la noirceur du deuil. Ce désir de l'exil géographique assimilé à un adieu au monde :

il est temps pour moi de quitter les villages de l'Europe
c'est ton exil que je cherchais, ce renoncement au monde, oraison d'autre langue,
trappe de la foule⁶

Le poème reflète ici le coup joué dans la partie de Go. Jean-Louis Kiraly souligne en effet que le coup 54 (« II : ville de la rudesse ») peut être lu comme un choix de l'écart, de la distance :

Noir construit quelque chose par ce coup, se dote d'une formation sur un coin encore inexploré du *goban*. On comprend alors déjà comment le coup commence à dialoguer avec le poème : il construit quelque chose à l'écart, loin de là où la partie pour l'instant se joue, où le combat s'est engagé⁷.

Le poème – dans son dire et par sa situation dans le jeu – thématise le rapport

¹ J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, op. cit., p. 79.

² J. ROUBAUD, « Rencontre d'un poète français avec la poésie japonaise », *Revue de Hiyoshi*, n° 20, 1995, p. 249.

³ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 1232.

⁴ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 452.

⁵ J. ROUBAUD, €, op. cit., p. 123.

⁶ « II, ville de la rudesse » (GO 54), *Ibid.* p. 125.

⁷ J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, op. cit., p. 24.

problématique de l'être au monde. Il figure textuellement la tentation érémitique en s'engageant sur un territoire du go-ban qui n'avait pas encore été investi.

Dans le deuxième tiers de la partie, les coups 95, 96 et 98 surviennent manifestent à nouveaux frais que « l'être au monde redevient problématique¹ » :

contre le noir que les étoiles remuent – je bois le blé je découvre mes ciguës : – – –
île plus qu'une île – Santa Catalina² [Go 98]

Remède lénifiant contre l'obscurité, cette « île rêvée » devient aussi menace de mort, que met en scène le poème « IX : est-il exil si total [Go 96] » :

est-il exil si total qu'il fasse à ce point étrange la terre [...] moi je me suis pris d'une
île dont tout pays absent n'est qu'hiver

Île poisson de la douceur d'être m'offrant le bleu puis le clos

Et cent manières musicales de nier la faille de vivre

bien sûr c'est mourir aussi comme est retour au loin du temps, espace où l'on met
ces couleurs chaudes qui combleront les blancs de la mort³.

Comme le souligne Jean-Louis Kiraly, les paragraphes appartenant à ce moment du jeu de go symbolisent un « être au monde [...] problématique⁴ ». Les signes mathématiques convoqués comme titre des paragraphes marquent cet enjeu symbolique. Le signe d'appartenance en théorie des ensembles (ϵ) est ainsi glosé comme le « symbole de l'appartenance au monde, de "l'être au monde" ». Sans jamais chercher à résoudre la tension entre mort et vie, le recueil met en scène cette dialectique de la fuite et de l'appartenance, et conduit à un « choix ». Cet enjeu éthique et esthétique est souligné par le titre du paragraphe, le signe logique dit « tau de Hilbert », glosé comme le « symbole du choix⁵ ».

Remarquons d'ailleurs que la partie est inachevée et s'interrompt au coup 157. Le diagramme représentant la partie montre le pion noir 157 déjà à moitié sorti du go-ban. Dans une correspondance avec Jean-Louis Kiraly, Jacques Roubaud en propose une interprétation :

4 Le dernier coup : On constate évidemment que le dernier coup, non de la partie, mais du diagramme, est une pierre blanche, et que j'ai faite noire. La raison est simple : avec ce coup, 'je' (le personnage) quitte le réel de la partie, rentre dans le réel. Il faut que ce dernier coup lui soit donné. D'ailleurs le rond noir qui signale le coup déborde du diagramme : le 'je' est déjà à moitié dehors⁶

¹ *Ibid.* p. 82.

² J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 129.

³ *Ibid.* p. 132.

⁴ J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, *op. cit.*, p. 82.

⁵ J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 11.

⁶ J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, *op. cit.*, p. 95. Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, p. IV.

Les derniers mots prêtés à Noir dans la partie de go interrompue sont « il reste trouver le lieu définitivement sans péril¹ ». Le diagramme et la position de la pierre noire symbolise donc la réaffirmation de l'appartenance au monde, que le duel de la partie de go a permis de mettre en scène et en débat. Les deux premiers sonnets de sonnets thématissent ainsi l'hésitation maintenue entre l'affirmation d'une appartenance au monde et la fuite ayant pour corollaire le retrait dans le silence.

Ce battement constitue l'essence même de la méditation. Christian Belin souligne en effet que celle-ci s'inscrit dans un double mouvement, celui de « revenir à soi pour retourner au monde : ce double mouvement évoquerait la respiration même de l'acte méditatif² ». Le déroulement de l'exercice méditatif est scandé par « un retour à soi (mouvement *ad intra*) », prise de distance par rapport au monde permettant en retour de « caractériser une nouvelle manière d'appréhender le monde », marquée par une « reconquête de la réalité environnante (mouvement *ad extra*)³ ». En dramatisant la problématique de l'appartenance et son mouvement inverse de retrait érémitique, le livre appuyé sur la partie de go devient un exercice méditatif réajustant le rapport de l'être au monde.

Le sentiment de la nature spontané

Cette problématique peut être observée à partir du style japonais du *mono no aware*. Faisant se rencontrer les traditions, le poète établit un rapprochement entre le « sentiment de la nature spontané » que le *tanka* atteint et la nostalgie de paysages-mémoires du *trobar*⁴. En réactivant le style japonais du *mono no aware*⁵, soit le « sentiment des choses », le poète retrouve celui qui vient rencontrer les images de l'enfance déposées dans la mémoire :

Pénétré depuis l'enfance de paysage méditerranéen, et pas trop urbain par ailleurs, je sais bien que les images que je recueille comme de l'or, anachroniques et anaspatiales, en tamisant la boue des traductions académiques, sont marquées de nostalgie. Qui n'est pas d'ailleurs seulement celle de la Provence, ou des charmes abandonnés depuis mes douze ans du département de l'Aude : le climat du Japon de l'époque Heiô n'est pas celui des Corbières. Je transporte en Orient extrême mon exotisme d'enfance : l'Angleterre⁶.

La poésie japonaise, caractérisée par sa « minimalité concentrée », vient rejoindre dans la mémoire poétique les « paysages-mémoire » du *trobar*. La quête d'un ailleurs, temporel et

¹ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 101.

² C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.* p. 13.

⁴ Voir *Ibid.*, p. 1871-1872.

⁵ Voir A. DISSON, « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route », *op. cit.*

⁶ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1869.

spatial, est la conséquence du deuil. Dans la mise en parallèle que Roubaud effectue entre le sonnet et le *tanka*, il remarque que « la nature de l'émotion poétique qui s'associe inévitablement à toute forme étudiée et pratiquée plus qu'à l'occasion finit par devenir un ingrédient essentiel de sa définition ». Si « l'ingrédient émotif » de la forme-sonnet peut être vue comme « l'amour de la langue », Roubaud trouve dans la forme-tanka « l'amour de la nature¹ » qui est à l'origine d'une émotion poétique particulière. La définition qui en est donnée est attribuée à Hisamatsu Sen'ichi, philosophe japonais du XX^e siècle :

mono no aware est l'esprit du *aware* (émotion nostalgique) découvert dans les *mono* (choses, objets). C'est un 'monde qui pourrait exister' (*arubeki sekai*) aperçu dans les objets tels qu'ils sont. On pourrait dire aussi que c'est le monde de sentiments né de l'harmonie existante entre l'esprit et la forme des choses².

Ce style de poésie qui est aussi lié à une forme de vie marquant une émotion nostalgique face aux choses du monde. Il constituerait une forme particulière de « l'amour de loin ». En effet, le poète se considère comme un « Parisien involontaire exilé depuis le milieu de l'enfance du paysage méditerranéen ». Les *mono* en jeu dans les tankas sont des

objets du monde naturel, lointains dans l'espace (le Japon) ou éloignés de moi par séparation (l'Aude, la Provence). L'amour de la nature, l'émotion-signature de la forme-tanka était un *aware*, une émotion gonflée de nostalgie, le sentiment de l'inaccessibilité d'un monde naturel, d'un monde qui 'avait pu exister', ailleurs et en d'autres temps³.

La convocation fréquente du style du *mono no aware*, de l'ouvrage éponyme à la prose de mémoire, ainsi que la méditation dans la forme permettent au sujet de ressaisir son appartenance au monde, relue au prisme de la nostalgie de paysages de mémoire. Il évoque « le monde de sentiment né de l'harmonie existante entre l'esprit et la forme des choses⁴ ». De même, la kyrielle présentée au début de *La Bibliothèque de Warburg* est présentée comme le « scénario d'une méditation⁵ ». Les images mises en jeu sont anciennes et évoquent majoritairement le paysage méditerranéen de l'enfance. Les flèches et les blancs reliant les différents mots clefs du « marabout » permettent le passage d'une image à l'autre, évoquant un parcours de méditation et de mémoire par les formes.

Comment comprendre les liens qui unissent l'espace du poème, les lieux du monde et la pratique de la méditation ? Dans « la conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », Michel

¹ *Ibid.* p. 1871.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 1872.

⁴ J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1864.

Collot remarque que la poésie spatialisée « revêt des formes très variées¹ ». Il dégage « quelques-unes des questions majeures qui se sont posées à la poésie spatialisée ». Parmi elles, il souligne que la « poésie dans la page » engage un rapport entre l'espace de la page et celui du monde. Nous avons souligné précédemment combien la mise en espace du poème, particulièrement dans *Mono no Aware*, crée des effets de sémantisme visuel. Elle permet d'entrelacer étroitement les images naturelles et un niveau métapoétique évoquant en creux la matérialité de l'écrit.

L'espace du poème, en relation avec l'espace du monde, constitue donc le lieu d'une éthique. De la Provence de l'enfance, l'île rêvée de ϵ aux mondes possibles de *La Pluralité des mondes de Lewis*, en passant par les paysages-mémoire de *Mono no Aware*, l'espace du poème est le lieu de l'interrogation de « l'être au monde », du renouement de l'être au monde, comme fruit de la méditation. Cependant, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, convoquer des paysages mémoire ne constitue pas seulement une remémoration mélancolique de l'enfance, réactivée par les éléments naturels des grandes anthologies japonaises. Il s'agirait également de faire de l'espace multidimensionnel du poème le lieu où demeurer avec les défunts, liant étroitement pratique de la méditation et art du tombeau poétique.

CONCLUSION PARTIELLE

Ce chapitre a permis de montrer que la composition de poésie et le rapport à la tradition sont placés sous le signe de la « poésie de la méditation ». Les protocoles sont présents dès 1961 à travers la mémorisation et la composition de sonnets répondant à la « décision d'existence » du Projet de poésie. Toutefois, cette pratique s'affirme et se revendique comme telle au tournant des années 1980, sous l'influence conjointe des sonnets de la méditation reprenant les « exercices spirituels » ignaciens et grâce à la découverte et la traduction des poètes américains. Elle fournit une clef d'analyse décisive quant aux fonctions et usages de l'espace du poème. Le principe de mouvance, y compris graphique, manifeste combien les poèmes constituent le compte-rendu ou la trace d'une méditation intérieure, privée. Passant par la rumination autant que par le contact prolongé avec le poème dans la page (mentale), elle s'affirme comme une pratique de relecture autant qu'un exercice de soi et sur soi, lutte contre la mélancolie par les formes.

Les différents facteurs de la mouvance énumérés précédemment, à commencer par le blanc, prennent ici tout leur sens : ils participent d'un sens formel lié à l'usage méditatif du

¹ M. COLLOT, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », *op. cit.*, p. 71.

poème. L'espace du poème, dans sa composante visuelle, est le point de départ et le lieu de relance de la méditation, mais en plus il engage ce par quoi la poésie vit en nous : sa capacité à résonner dans la mémoire, à « l'effectuer ».

Le choix d'une méthode de composition relevant de la « poésie de la méditation » nous invite une nouvelle fois au diagnostic de la crise de vers et à ses implications formelles : il s'agit ici encore de défendre la survie de la poésie. La forme-mémoire, y compris celle du « poème de poème » est toujours conçue comme un espace à plusieurs dimensions, là où et ce par quoi la méditation peut advenir avant même de s'écrire. Elle constitue alors une chambre du poème où le poète se pensant comme un scribe-ermite peut méditer et demeurer avec les morts. L'hyperespace de l'œuvre serait alors à penser comme un tombeau, cénotaphe des figures disparues. Il forme aussi un tombeau du Projet comme œuvre projetée et un tombeau de soi – ensemble vivant et organique, espace ouvert où « tout prend place ».

Chapitre 9 : La chambre du poème

La méditation suppose l'enfermement dans un lieu clos : elle définit un espace mental ou concret dans lequel s'accomplit le parcours. Le méditant va donc investir l'espace du poème – la page étant le support visuel du poème – et celui du livre comme poème de poèmes, chambre textuelle où faire résonner le matériau médité.

Dans les dernières pages d'*Espèces d'espaces*, Perec décrit le *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* d'Antonello de Messine, en mettant l'accent sur les éléments fixes du meuble posé au sol de la cathédrale :

L'espace tout entier s'organise autour de ce *meuble* (et le meuble tout entier s'organise autour du livre) : l'architecture glaciale de l'église (la nudité de ses carrelages, l'hostilité de ses piliers) s'annule : ses perspectives et ses verticales cessent de délimiter le seul lieu d'une foi ineffable ; elles ne sont plus là que pour donner au meuble son échelle, lui permettre de *s'inscrire* : au centre de l'inhabitable, le meuble définit un espace domestiqué que les chats, les livres et les hommes habitent avec sérénité¹.

Perec donne une interprétation très personnelle de cette œuvre, en laquelle il propose de trouver un lieu stable dans lequel lire, méditer, un endroit dans lequel le sujet peut demeurer. Il s'agit d'un espace compartimenté, géométrisé où tout comporte un ordre et une signification. L'agencement du lieu contribuerait à focaliser le regard, l'attention et *in fine* à discipliner les affects.

Chez Roubaud, cet imaginaire de l'œuvre-cathédrale dans laquelle s'enfermer est très prégnant. Plaçant au centre d'un ensemble octogonal son origine (ϵ)², le poète rejoue à sa manière cette question du lieu impossible. En outre, la chambre est un motif matriciel du parcours de mémoire qu'organise l'œuvre entière. *La Boucle* s'ouvre sur la description de la chambre d'enfant pendant la guerre, qui enferme justement l'image métapoétique de la fleur de gel empruntée au *trobar*, fleur inverse du néant. La chambre est le lieu de l'intimité, du secret, elle est aussi celui de l'amour de la poésie dans sa relation étroite avec la mémoire. Ce microcosme symbolique s'organise « d'une chambre nocturne à un jardin³ ». Ce lieu fermé par de hauts murs, *hortus conclusus*, constitue le centre de ce parcours. Le « guetteur mélancolique » se livre à une traque des souvenirs qui emprunte le protocole de la méditation

¹ G. PEREC, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 173.

² J. ROUBAUD, « Jacques Roubaud : “Je construis des livres qui ont une organisation interne réfléchie”, entretien avec Nathalie Crom », *Télérama.fr*, 28 février 2014, op. cit.

³ J. ROUBAUD, *le grand incendie de Londres*, op. cit., p. 457.

des sens et s'appuie à la fois sur la vue (l'image) que sur le toucher. Cette image se trouve reprécisée dans les incises : elle offre la « métaphore de la mise en œuvre de la mémoire, moteur [du] récit et allégorie du Projet¹ ». Enfermé dans un labyrinthe, le narrateur saisit le « fil » d'Ariane pour parcourir du regard « chaque point du lieu² », parcours plein et pourtant inachevable. L'obscurité et la solitude de la chambre apparaissent comme la condition matérielle autant que métaphorique d'une élucidation des « fragments singularisés » des « images pures³ » de la mémoire. Ces passages revêtent une importance décisive. Ils articulent la mélancolie, l'acte de mémoire et la pensée du lieu, réel ou abstrait où s'accomplit la méditation.

Du jardin au labyrinthe, la prose de mémoire témoigne à elle seule d'une attirance pour des espaces et volumes clos qui constituent le modèle du lieu mental où organiser les parcours de mémoire. Articulant méditation et mémoire, ils supposent un espace construit par le langage et s'appuyant sur des images. Ce rituel se pense comme un « retrait du monde, [...] une forme d'enfermement réel ou métaphorique⁴ ». Ainsi, « il faut élaborer la clôture d'un espace où méditer⁵ » : il s'agit essentiellement d'« un lieu érémitique », « la solitude [impliquant] pour [lui] une contraction⁶ » dans un « espace minimal ». Cet espace concret ou mental que le poète se donne permettrait de faire jouer le langage en vue de la méditation mais aussi, conformément à la visée éthique dégagée précédemment, de demeurer avec les figures disparues. Dans cette perspective, l'érémitisme apparaît comme le corollaire et la condition de la méditation. Elle implique le retrait dans un lieu clos. Nous observerons donc dans un second temps la déclinaison du modèle de la chambre dans l'ensemble de l'œuvre, pour voir cet espace géométrique comme celui du tombeau.

9.1. LA TENTATION EREMITIQUE

Le monde est ainsi fait qu'il est bien difficile d'y vivre⁷

La méditation trouve sa source dans la solitude, qui exerce sur Roubaud une véritable fascination. Comme l'affirme Paula Klein, « le devoir de solitude et la tentation érémitique sont

¹ *Ibid.* p. 626.

² *Ibid.* p. 627.

³ *Ibid.* p. 462.

⁴ D. MONCOND'HUY, « Du journal au tombeau ou de "quelque chose" à "rien" », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 43.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 339.

⁷ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix*, *op. cit.*, p. 142.

indispensables pour la mise en œuvre du projet¹ » :

Or l'érémisme (si j'ose employer ce mot pour désigner ce qui en est une variante fondamentalement profane) a toujours exercé sur moi, aussi loin que je me souviens, une attraction vertigineuse, une fascination : attirance et crainte, goût de et abandon à la solitude, soif de la solitude, de sa tranquillité, de ce qu'elle permet en apparence l'effort intense, la concentration, pour un *travail de poésie*².

La « tentation érémitique » pourrait également être un symptôme de la mélancolie. Roubaud remarque en effet dans la suite de ce passage :

mais en même temps l'inquiétude et la joie noire de la délectation morose, la dilapidation du temps en alternance de lecture et de désespoir paralysé, un mime de la *mélancolie* (je ne crois pas être mélancolique)³

Cette attraction est donc protéiforme et paradoxale dans l'imaginaire de l'auteur. Elle lui apparaît à la fois comme la condition nécessaire à l'écriture et comme symptôme d'une mélancolie.

Dans *Sous le soleil*⁴, méditation sur le livre biblique de Qohélet (l'Ecclésiaste) et les vanités, Roubaud évoque la figure de Montaigne retiré dans sa « Librairie » qu'il se fit aménager en 1571 « juste au-dessus de l'entrée de sa maison forte » et dont il cite la description empruntée à la fin du chapitre « Des trois commerces » :

« La figure en est ronde », « c'est là mon siège », je vois « d'une vue tous mes livres, rangés à cinq degrés » ; et cet espace « où être à soi, où se faire particulièrement la cour », « j'essaye à m'en rendre la domination pure » (*Essais*, III, 3)⁵.

Lieu d'absence au monde, la bibliothèque de Montaigne n'est certes pas « la cellule de l'ermite », mais la retraite du lettré qui s'abstrait aux activités du monde pour exercer sa pensée et s'approprier l'idée de la mort. Si l'on suit la description qu'en donne Roubaud, il apparaît qu'un certain nombre de traits prêtés à Montaigne évoquent la manière dont le poète se pense et se représente en « ermite lettré ». Roubaud note tout d'abord qu'il s'agit d'une pièce sphérique. Celle-ci n'est pas sans rappeler la « grande feuille mentale » conçue dans « une pièce circulaire⁶ » dans laquelle il se figure composer la prose de mémoire du '*grand incendie de Londres*'. Il s'agit donc d'un espace conçu pour dominer la mélancolie⁷ par l'exercice de la

¹ P. KLEIN, « Geler la mémoire personnelle : pratiques de vie, programme d'écriture dans le "gril" », *Revue Cahiers Roubaud*, n° 2, 2018, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=320>.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 338.

³ *Ibid.*

⁴ J. ROUBAUD, *Sous le soleil*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.* p. 42.

⁶ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 287-288.

⁷ « Je suis peu en prise de ces violentes passions : j'ai l'appréhension naturellement dure ; et l'encroûte et épaissis

pensée. La « retraite » de Montaigne dura de 1570 à 1580 et fut consacrée à la lecture et à l'écriture (II, 10 : « Des livres »).

... Au plafond : deux poutres, quarante-huit solives. Là ont été peintes, en noir sur fond blanc, des « sentences grecques » et latines, phrases brèves ou vers empruntés à des auteurs anciens (une seule exception : Michel de l'Hospital), collectées soit directement dans les œuvres, soit dans les anthologies ou autres ouvrages truffés de citations¹.

Espace de « polyphonie », cet agencement spatial permet de garder devant ses yeux des citations avec lesquelles dialoguer. On remarquera l'importance donnée à la « disposition » des phrases dans le « champ de vision », permettant de voir dans ces poutres un support mnémotechnique et dans cette librairie un théâtre de mémoire. Pratique de lecteur, la méditation permettrait de faire résonner la voix de l'autre, de faire mémoire de la tradition.

La « Librairie » de Montaigne est aussi un espace de deuil et de mélancolie – pour ainsi dire un tombeau – au sein duquel il engage un dialogue avec une figure disparue² : « cet espace était d'abord consacré à l'amitié et à La Boétie (ses livres, semble-t-il, avaient rejoint ceux de Montaigne) ». On peut y percevoir un discret écho au phénomène « sous-conversation » avec le frère disparu dans *Sous le soleil* : « On leur parle : “Tu as raison ; tout est vain. Tu es sauf dans la mort, tu ne vieilliras pas, tu ne verras pas moisir les jours³” » :

mais les sentences du plafond disent aussi combien ce lieu était voué à l'exercice du doute... Si c'est ici, comme Montaigne le laisse entendre, qu'ont été écrits – ou écrits en grande partie – les *Essais*, on devine l'importance qu'un tel florilège de citations offrait à l'auteur, qui les avait sans cesse dans son champ de vision.

Tel est du moins le dernier état des sentences du plafond, riche en textes tirés de l'Ecclésiaste.

L'écriture est conçue comme une « exercitation » pour prévenir l'anéantissement de la pensée, donner une consistance à la pensée face à la vanité de l'existence. C'est là qu'on comprend la référence à Qohélet : « Selon le relevé fait par Jean Céard⁴, sur 57 citations, 19

tous les jours par discours » affirme Montaigne dans « De la tristesse » (Essais, I, 2), au sujet mélancolie qu'il s'efforce de dompter par l'écriture des *Essais*.

¹ J. ROUBAUD, *Sous le soleil*, op. cit., p. 42.

² Selon la description que Montaigne donne de sa démarche dans le chapitre « De l'amitié » (I, 28), l'entreprise des *Essais* consiste dans le fait d'agencer le discours autour d'un vide, d'une lacune centrale : « Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris l'envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré dans toute sa suffisance : et le vide tout autour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté », M. MONTAIGNE (DE), *Essais. Livre premier*, [Nouvelle édition de l'Exemplaire de Bordeaux en trois volumes], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 366. De même, dans une certaine mesure, Roubaud se figure l'écriture comme le noircissement d'une paroi murale imaginée comme surface mentale de composition et lieu de mémoire.

³ Citation de e, op. cit., p. 106-107. J. ROUBAUD, *Sous le soleil*, op. cit., p. 17.

⁴ J. CEARD, « Montaigne et l'Ecclésiaste : Recherches sur quelques sentences de la “librairie” », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 33, 1971, p. 367-374.

proviennent de la Bible dont 13 de Qohélet (12 portant la mention ‘ecl’)¹ ».

De ce détour par la figure de Montaigne, retenons trois traits transposables à Roubaud : si l’écriture a pour corollaire un retrait du monde, elle s’affirme comme une pratique de lecteur et d’écriture méditative qui affronte les vanités et la contemplation de la mort pour créer un espace mental où « être avec les morts ».

9.1.1 Ermite lecteur, « ermite littéral »

Lorsqu’il se rêve anachorète, contemplatif retiré dans la solitude et le silence, Roubaud s’identifie à des figures de saints ermites ayant fait sécession avec le monde pour trouver refuge dans la nature :

Entre le monde et moi, toujours, il y a des livres. Si je suis un ermite, je suis un ermite avec des livres. Je l’ai dit en mon « autoportrait », je suis un « *homo lisens* », un lecteur. Certes, comme les vieux ermites (au sens historique), mes amis les saints de la celtitude, Saint Munnu ou Saint Columcille, je me représente souvent entouré du livre de la nature, une nature de préférence amène, méditerranéenne. Mais, d’une part, cette nature-là a disparu. D’autre part, en fait, ma solitude, depuis ma douzième année et sauf de courtes périodes, a toujours été urbaine, et adossée à du papier imprimé².

Si cette nature « amène » renvoie à un âge d’or perdu, l’érémisme implique un isolement dans un univers de livres peuplé de figures tutélaires. Cette sécession avec le monde doublée d’un exil géographique renvoie à la tradition monastique où, comme nous l’avons mentionné, la *lectio divina* constituait une vacance temporelle, un déploiement de l’espace de l’intériorité, mais aussi un « exercice ascétique » contribuant à « la discipline de la personne, corps et esprit³ ».

Dans *Nous les moins que rien, fils aînés de personne*, Roubaud diffracte les figures tutélaires pour endosser le rôle de l’ermite, du troubadour Rubaut à Jacobus Robaldus disciple de Sébastien Chateillon. La forme du livre emprunte aux *vidas* des troubadours et passe par le dialogue avec la tradition, la réécriture de textes des auteurs convoqués autant que le montage de textes antérieurs. La première « vie » est celle de Jacques le Stylite, choisissant l’éloignement du monde en grim pant sur une colonne pour symboliser l’ascension de l’âme à Dieu. Le récit met en scène le *topos* du manuscrit trouvé au moment où cette colonne aurait atteint « sa dix-septième augmentation⁴ ». On sait l’importance de ce nombre, renvoyant

¹ J. ROUBAUD, *Sous le soleil*, op. cit., p. 42-43.

² J. ROUBAUD, ‘le grand incendie de Londres’, op. cit., p. 287-288.

³ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 61.

⁴ J. ROUBAUD, *Nous, les Moins-que-Rien, Fils aînés de Personne*, op. cit., p. 24.

notamment au haïku, dans l'arithmétique fantasmagorique de Roubaud. Il indique en creux la possibilité de méditer par la forme. Le récit cristallise en effet un certain nombre de pratiques méditatives : lecture et assimilation de la tradition, pratique rituelle passant par la récitation, contemplation, amour du nombre. Le chapitre IX est présenté comme le Journal de Ru-bô. Le moine éprouve une nostalgie envers la décision de Kamo no Chomei de « rejeter le monde entièrement, reclus¹ ». Il relate son engagement sur une « voie de Poésie », passant par une méditation à travers la forme qui « une fois saisie ne peut se perdre. Elle renaît, dès qu'on la trempe à nouveau de mots² ». Sur le modèle du *haibun* tressant prose et *haïkus*, le récit entrelace la reprise de *tankas* – notamment présents dans *Mono no Aware*. Il rejoue l'inscription dans une tradition pluriséculaire, assurant la conjonction entre pratique de la compilation et érémitisme. Il évoque également, selon des termes tout à fait évocateurs de motifs typiquement roubaldiens, un « style du gel et de l'infra-mince », entrelaçant la négation absolue et son « autre-côté ». On le voit, la figure de l'ermite n'a cessé de fasciner Roubaud, qui l'associe à la méditation par les formes et à une méthode apophatique comportant une visée éthique³.

La projection fantasmagorique de l'« ermite littéral » fait se rencontrer la figure du saint de l'Occident chrétien avec celle du moine bouddhiste. De la tradition poétique japonaise médiévale, Roubaud retient deux modèles : l'ermite et le gyrovague, à travers Kamo no Chomei et Matsuo Bashō : « On remarquera que l'ermite poète médiéval, modèle et double rêvé, existe en deux versions : “ascète itinérant” [...] et “ermite dans sa hutte” (la contemplation, la solitude, et la nature)⁴ ». La composition ambulante, liée à l'acte de mémoire, participe en effet de la pratique méditative.

Poète japonais du XIII^e siècle, secrétaire au Bureau de poésie de l'empereur Go Toba, Kamo no Chomei est présenté par Roubaud comme le compositeur de l'anthologie impériale du *Shinkokinshū* dont on a pu constater l'influence formelle décisive⁵. En 1204, il décide de se retirer du monde pour devenir moine bouddhiste. Il finira ses jours dans un petit ermitage consacré à la prière, la contemplation, la poésie. Dans le *Hōjōki*, traduit *Notes de ma cabane de moine*⁶, il fait état des catastrophes qui ont ravagé son époque. Constatant la précarité de la vie

¹ *Ibid.* p. 257.

² *Ibid.* p. 267.

³ Voir *supra*, chapitre 8.

⁴ A. DISSON, « Jacques Roubaud et la tradition poétique japonaise médiévale », *op. cit.*, p. 163.

⁵ Voir *supra*, chapitre 5.

⁶ K. no CHOMEI, *Notes de ma cabane de moine*, Paris, Le Bruit du temps, 2010. Dans sa postface, Jacqueline Pigeot lie le constat lucide de la précarité de la vie humaine à d'autres références comme l'Écclésiaste ou les *Essais* de Montaigne, références qui peuvent également être convoquées à la lecture de Roubaud.

humaine¹, il célèbre le choix de l'érémisme et la contemplation sereine de la nature.

Ermite, je me place sous l'autorité et l'exemple de Kamo no Chomei, l'ermite poète du treizième siècle japonais. La cabane contient son portrait et la description elle-même est transposée de celle de la cabane de Chomei, celle où il se retira, après le grand incendie de Kyoto².

Ce passage du '*grand incendie de Londres*' commente le segment 252 d'*Autobiographie*, chapitre dix – transposé du *Hōjōki* – où le poète se met en scène retiré dans une cabane de moine au milieu de la garrigue, sous le regard de l'ermite poète :

j'ai construit au midi un auvent, ajouté une petite terrasse de roseaux et à l'intérieur, contre le mur de l'ouest, j'ai mis dans une niche le portrait de *Kamo no Chomei*, que je déplace chaque jour un peu, de façon que son front s'éclaire aux rayons du soleil couchant. Au-dessus de la porte coulissante j'ai installé une petite étagère où j'ai rangé trois livres de poésie, mes cahiers et un pot de basilic.

[...] Pour l'exécution des tâches quotidiennes, j'ai divisé mon corps en trois : mes mains sont mes domestiques, mes pieds mon véhicule ; mes yeux me servent à la lecture et à la contemplation. ils donnent toute satisfaction à mon cœur³.

Le dédicataire de l'article de *Change* « Sur le *Shinkokinshū*⁴ » et de *Mono no Aware*⁵ occupe une place essentielle dans le « panthéon personnel ». Le style (III), portant son nom, est glosé comme celui des 'vieilles paroles en des temps nouveaux'. Roubaud reconnaît que la liste (hétéroclite) qu'il dresse et son interprétation sont une invention⁶.

Si elle visait avant tout à fournir un style à chaque branche cette part d'appropriation et de liberté de la liste des dix styles nous dit quelque chose de la manière dont le poète articule érémitisme et composition de poésie. Agnès Disson souligne que s'il n'a pas joué le rôle que lui prête Roubaud dans la huitième anthologie impériale, il est

le seul à conjuguer les traits qui lui assurent une place de choix dans son panthéon personnel : non seulement poète (auteur du *Hōjōki*), compilateur (donc versé dans la théorie et le classement), mais encore ermite et moine à la fin de sa vie, lorsqu'il a quitté la cour impériale – s'insérant ainsi dans la tradition érémitique chère à Jacques Roubaud⁷.

Roubaud recompose *a posteriori* le rôle de Kamo no Chomei pour mieux lui prêter les

¹ Bien qu'il évoque le grand incendie de Londres (!) de 1666, on en trouve un écho au segment 238 intitulé « J'ai quitté la ville pour la campagne, pourquoi ? », qui affirme le choix du retrait face à la vanité des activités humaines. J. ROUBAUD, *Autobiographie*, chapitre dix, *op. cit.*, p. 142.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 190.

³ J. ROUBAUD, *Autobiographie*, chapitre dix, *op. cit.*, p. 149.

⁴ « À Kamo no Chomei Secrétaire du Wakadokoro (Bureau de la poésie) de l'ex-empereur Go-Toba », J. ROUBAUD, « Sur le *Shinkokinshū*, huitième anthologie impériale japonaise », *op. cit.*, p. 75.

⁵ « Ce livre est dédié à *Kamo no Chomei* auteur du *Hojoki* et secrétaire du Bureau de la Poésie de l'ex-empereur *Go Toba* compilateur du *Shinkokinshu*, Paris, 10 avril 1969 », J. ROUBAUD, *Mono no Aware*, *op. cit.*, p. 269.

⁶ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 191-192. Voir *supra*, chapitre 4.

⁷ A. DISSON, « Poèmes de la trame et du dessin », *op. cit.*, p. 169.

traits qu'il reprend à son propre compte. Le présentant comme un « double fantasmatique¹ », le poète se pense donc à la fois un lecteur-compileur, un compositeur et un ermite de poésie. Si ce choix n'est pas indifférent, c'est parce qu'il « fut, avant sa grande décision stylistique (celle du retrait du monde), lié intimement à une étrange entreprise de poésie : secrétaire du 'bureau de la poésie'² ». L'érémisme est présenté comme une décision stylistique. Si chaque style trouve son application dans la prose du '*grand incendie de Londres*' le retrait du monde constituerait également pour Roubaud un choix qui détermine une éthique et une pratique littéraire – en d'autres termes autant un style d'écriture qu'une forme de vie. Celle-ci serait liée à la pratique anthologique autant qu'à la méditation : compiler, méditer sur des textes lus pour composer, faisant de la poésie une « forme de vie » adossée à la tradition formelle.

On retrouve enfin la figure de l'ermite-poète japonais au segment 219 d'*Autobiographie, chapitre dix* :

Saint Columcille était mort
joachim de flore était mort
Kamo no chomei était mort
Raimbaut d'orange était mort Arnaut Daniel était mort
Cavalcanti, Vasquin Philieul étaient morts
Shakespeare, Mark Twain, Trollope, Gertrude Stein étaient morts

je ne me sentais pas très bien³.

L'énumération de ce panthéon personnel appelle davantage de commentaires. Par cette sorte de litanie des saints⁴, le poète met en scène de manière ironique la question de sa propre

¹ O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 277.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 191.

³ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 131.

⁴ Ce segment peut également rappeler la dernière rencontre du Narrateur avec le Baron de Charlus : M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990 : « C'est avec une dureté presque triomphale qu'il répétait sur un ton uniforme, légèrement bégayant et aux sourdes résonnances sépulcrales : "Hannibal de Bréauté, mort ! Antoine de Mouchy, mort ! Charles Swann, mort ! Adalbert de Montmorency, mort ! Boson de Talleyrand, mort ! Sosthène de Doudeauville, mort !" ». Et chaque fois, ce mot "mort" semblait tomber sur ces défunts comme une pelletée de terre plus lourde, lancée par un fossoyeur qui tenait à les river plus profondément à la tombe. » (p. 169). Spectacle de la déchéance et de la force entropique du temps, ce passage interroge les possibles du langage et thématise la menace de l'aphasie : le langage devient rite funèbre, mais balbutiant, trébuchant comme le vieillard apoplectique. Faisant allusion au genre de l'oraison funèbre et à la figure de Bossuet (p. 167), cet épisode rappelle également un passage des *Mémoires d'Outre-Tombe* (livre XL, chapitre 3) (voir note 1 p. 411-412), où l'incantation du nom des morts conduit à l'affirmation de la « puissance du génie », puisque si personne ne se souvient plus des discours du prince de Metternich, « aucun voyageur n'entendra jamais chanter l'alouette dans les champs de Vérone sans se rappeler Shakespeare ». Figure de poète (« Monsieur de Charlus était en quelque sorte leur poète », p. 73), Charlus constitue aux yeux du Narrateur une sorte de double : tout comme lui, il répète le nom des morts pour affirmer qu'il est le survivant. Le rythme saccadé de la litanie figure une marche vers la mort, qui est aussi affirmation de la vie par la mémoire et l'écriture. Notons que ce passage fait écho aux dernières pages de *La Disparition*, qui met en abyme la fin du roman, par la mort des personnages : « Oui, affirma Aloysius Swann (!), voici parcouru jusqu'au bout, jusqu'au fin mot, l'insinuant circuit labyrinthique ou nous marchions d'un pas somnambulique [...] la mort nous a dit la fin du roman », G. PEREC, « La Disparition », dans *Romans et récits*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Pochothèque », 2002, p. 551.

mort et l'existence même de sa poésie dans son rapport à la tradition. Ce segment accomplit textuellement un « contrat érémitique » puisqu'il est suivi d'un fragment de silence. La dernière partie de ce passage cite George Bernard Shaw s'interrogeant sur l'avenir du théâtre : « L'avenir du théâtre est sombre. Shakespeare est mort, Molière est mort, et moi-même je ne me sens pas très bien ». Reprendre cette citation à son compte revient donc à interroger l'avenir de la poésie, à se placer de manière polémique dans une filiation symbolique, où il convoque des ermites, des troubadours, des sonnettistes, des poètes américains. Une relation discrète est établie entre l'érémitisme, la lecture et l'affiliation à une tradition poétique au sein de laquelle il établit des points de contacts inattendus.

Ce lien entre posture érémitique et questionnement sur l'avenir de la poésie est fréquemment remis en jeu. Dans « Quatre états de poésie », Roubaud mentionne, en citant les quatre types de moines identifiés par Saint Benoît celui du moine gyrovague :

... La quatrième espèce de moines est celle des gyrovagues, lesquels passent toute leur vie à courir de province en province, restant trois ou quatre jours en chaque monastère, sans cesse errants, jamais stables, esclaves de leurs passions et adonnés aux plaisirs de la bouche... mais il vaut mieux se taire sur la misérable conduite de ces moines que d'en parler davantage¹.

Nul doute que cette figure a pu inspirer le poète piéton qui s'est essayé à la suite de Bashō, à la composition d'un *haibun* dont les scansionnements peuvent être apparentés aux stations d'un parcours méditatif. Cependant, dans cet article, Roubaud fait de la figure du gyrovague le prétexte d'une longue digression sur les possibles de la poésie contemporaine. Chaque « espèce de moines » est associée à un état de la poésie, avec *Le Voyage de Saint Ursule* de Paul Louis Rossi, *Le Renversement* de Claude Royet-Journoud, *Le Mécris* de Denis Roche et *Tombeau de Du Bellay* de Michel Deguy. Ces quatre œuvres constituent des « moments dans une stratégie d'appropriation² ». Le poète affirme à travers l'emprunt à ces œuvres la « nécessité de l'effacement³ », face à la « fin » annoncée de la poésie (Roche) et la « destruction de la métrique traditionnelle dans le vers français⁴ ». Le quatrième « état » donne lieu à une prosopopée de la poésie répondant à la question du « pourquoi » et au constat de son admissibilité : « que puis-je encore faire, demande la poésie ? ». Autrement dit, la posture érémitique engage la question de la « défense et illustration » de la poésie, saisie dans l'après-coup de sa chute⁵. Comme le

¹ Règle de Saint Benoît, traduite en français par Dom Prosper Guéranger, abbé de Solesmes, chap. 1, éd. Marne, citée par J. ROUBAUD, « Quatre états de poésie », *Change*, n° 18, 1974, « Le mouvement du change des formes », p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 87.

⁴ *Ibid.* p. 90.

⁵ Voir J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, op. cit., p. 109.

rappelait Jacques Roubaud dans l'entretien qu'il nous a accordé, le choix de l'érémisme permet de renverser la question de l'engagement et de l'utilité de la poésie dans le champ contemporain¹. Il ne s'agit pas d'une posture de « démission » mais d'une manière de « faire l'éloge défensif de la langue, à contre-cours de son aphasie, de son atonie² », passant par la méditation sur sa vanité.

9.1.2. *Ermite ornemental*

Dans un « Vieux Coppée Nouveau » intitulé « Conclusion », le poète envisage sa propre disparition et dresse un « bilan » de son activité poétique :

Maintenant qu'en mon temps fracturé se défait
Ma vie à plusieurs chocs, chacun d'un bel effet,
Promettant de broyer vertèbres comme artères,
Je me livre à quelques réflexions salutaires
Sur cette activité qui fut an après an
Essentielle pour moi. Soit. Dépôt de bilan :
Je ne suis pas de ceux qui ont changé du monde
Même très peu le cours. Sur la machine ronde
Qui, plus tard, jugera, quand je ne serai plus
L'ermite ornemental, que, poète, je fus³ ?

Le syntagme nominal placé en début de vers par métoposition permet de mettre en valeur la posture choisie. Au moment d'affronter la mort, le poète se pose devant ses lecteurs en ermite ornemental de poésie. Le poète établit un rapport entre cette figure, l'activité poétique et la contemplation de la mort. Il propose en outre une clef de lecture rétrospective de l'ensemble de son œuvre-vie selon ce prisme.

L'érémisme entretient un rapport avec le désir de disparition volontaire. L'écriture du '*grand incendie de Londres*', articulée au retrait du monde, était ainsi conçue comme une alternative à celle-ci. C'est ce que révèle la description de l'« ermite ornemental », figure excentrique des Lords anglais de la fin XVIII^e siècle, à laquelle il s'identifie :

¹ « C'est une manière de répondre à l'injonction (au reproche ?) qui est souvent faite au poète : "Vous n'intervenez pas dans les événements du monde. Il y a ceci, et ceci, et ceci qui se passe. Et qu'est-ce que vous faites ? Vous ne faites rien" Pour moi, j'ai une défense – et c'est lié à ce qui est pour moi le rôle de la poésie – en disant : "Oui je suis un poète engagé". Mais engagé à quoi ? Je suis engagé à empêcher la déliquescence de la langue, dans la façon dont pour différentes raisons, que cela soit politique, commercial ou autre, la langue est avilie. Le poète doit traiter la langue avec respect, lui faire honneur et par conséquent, c'est cela son travail », M. COUELLE-ROËHM, « Entretien avec Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 27.

² J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, *op. cit.*, p. 110.

³ J. ROUBAUD, *Vieux Coppée Nouveaux*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, 2015, vol.221, p. 17.

Au début du dix-neuvième siècle, on pouvait s'engager comme 'ermite ornemental' chez un lord ou un gentleman possesseur d'un jardin : on devenait élément original du décor naturel, sorte d'arbre d'écorce immobile, ou statue animée. Végétal, impermanent, musicien de gestes, l'ermite ornemental [...] vivait sa vie d'ermite comme il la concevait. [...] mais [sa] présence visible ou invisible, devait faire partie du paysage¹.

Comme le sage stoïcien qui atteint l'ataraxie par la solidarité avec le monde physique et l'ordre cosmique, l'ermite ornemental devient une sorte d'« ermite de jardin² » qui se fond dans le paysage au point d'y disparaître : « L'ermite est avec les morts, en sa caverne, car les morts s'identifient à la totalité de ce qui l'entoure, les pierres aussi bien que les racines, que la "clarté grise des feuilles"³ ». On voit ici encore affleurer la question de l'être au monde, liée à l'affrontement de la mélancolie⁴.

Être ermite, c'est déjà prendre la place des morts, à l'instar de celui d'*Autobiographie, chapitre dix*, qui décrit le retrait comme une mise au tombeau :

Ainsi, à l'approche de la quarantaine, à cet âge où la vie devient aussi fragile que la rosée, je me suis construit, comme le chasseur qui se bâtit une cabane de branchages pour la nuit, comme le ver à soie vieillissant qui fabrique son cocon, un dernier abri pour mon corps⁵.

L'ermite est donc celui qui se retire du monde pour attendre la mort :

or, comme la lune qui s'inclinant vers l'ouest, se rapproche de l'arête des collines qui vont la cacher, mes jours sont en déclin. À la veille d'entrer dans les ténèbres de la mort, pourquoi me préoccuper de choses ?

Moi Jacques Roubaud, j'ai écrit ces pensées dans ma retraite entre le sixième jour du dernier mois de l'année...et le cinquième du même mois de l'année suivante

Pensez à moi avec indulgence⁶

Liant vie érémitique et pratique spirituelle⁷, il se met en scène en tant que méditant, entouré du « livre de la nature » et accordé au rythme des saisons. La méditation implique un certain sentiment de la nature envisagée comme un espace d'exil et de refuge, lieu de la réassertion de l'être au monde. Le paysage érémitique est déplacé dans un décor provençal, les

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 331.

² S. LEFAY, « Ermitages et ermites de jardin », *Dix-huitième siècle*, n° 1, 2016, vol. 48, p. 167-180.

³ J. ROUBAUD, « Quatre états de poésie », *op. cit.*, p. 87.

⁴ Voir *supra*, chapitre 8.

⁵ J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix*, *op. cit.*, p. 149.

⁶ *Ibid.* p. 150.

⁷ Remarquons d'ailleurs que les « pensées » ont été écrites après le sixième jour du dernier mois de l'année, soit le 6 décembre, lendemain de l'anniversaire de Roubaud. L'illumination du Projet étant également survenue un 5 décembre, on pourrait y lire une discrète allusion au Projet dont l'écriture serait ici mise en scène comme une pratique érémitique.

initiales « V...R... la C » désignant « Villerouge la Crémade¹ ». Il s'agit d'un paysage mémoire du *trobar*, mentionné dans la préface de *La Fleur inverse* :

La Provence fut le cœur géographique du *trobar*, de l'art de la poésie [...]. Il n'est pas inutile, pour entendre les troubadours, de se placer par la pensée dans le *rectangle pur* ainsi défini par Peire Vidal : entre le Rhône et Vence, entre la mer et la Durance².

Il convoque ainsi un espace géométrique abstrait pour désigner le lieu originel d'ancrage symbolique de la poésie. Son imagination « qui était encore possible, accompagnant l'écoute des poèmes, il y a trente ans, est aujourd'hui sans doute définitivement perdue³ ». La destruction de ce paysage rendrait donc impossible au lecteur contemporain le retour aux origines et l'accomplissement du projet érémitique. L'auteur insiste ailleurs sur le fait qu'il s'agit d'un « faux souvenir » d'un « paysage intérieur imaginaire⁴ ». Ce déplacement permet la conjonction d'une mémoire intime et d'une mémoire de poésie croisant le *trobar* et la poésie japonaise : le souvenir d'enfance est relu au prisme d'une mémoire littéraire intériorisée. Il permet le choix d'un lieu primitif correspondant à un archaïsme choisi : le poème en constituerait le lieu textuel, sorte d'*hortus conclusus* où se retirer pour méditer et rejouer formellement la question de l'appartenance de l'être au monde. Par extension, on peut poser l'hypothèse que Roubaud entend faire du poème le lieu érémitique où être avec les morts et méditer sur la vanité de l'existence, geste inauguré avec ϵ et renouvelé plus tard avec *Quelque chose noir*.

Vanités

Comme dans la tradition chrétienne, la question de l'érémisme est étroitement liée chez Roubaud à la contemplation des vanités. Elle résulte d'une lecture personnelle de la Bible du Roi James et particulièrement dans une lecture très personnelle du livre de l'Ecclésiaste (Qohélet⁵), dont on trouve un écho dans le sonnet d'envoi de *Churchill 40* :

Je voudrais de mon vivant m'y asseoir, la Bible
Du Roi James sur mes genoux, pieds dans les feuilles
Lire : que tout est vain. Et puis : que tout est vain⁶.

Dans *Churchill 40* deux sonnets ont pour titre « Hevel Havalim⁷ », génitif hébraïque

¹ Le toponyme est indiqué en toutes lettres dans la reprise de ce segment dans J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 190.

² J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ Voir notamment la description qui en est faite dans J. ROUBAUD, *L'Invention du fils de Leoprepes*, *op. cit.*, p. 52-53.

⁵ J. ROUBAUD, *Sous le soleil*, *op. cit.* ; « Paroles de Qohélet – Qohélet », *op. cit.*

⁶ « Le Banc », J. ROUBAUD, *Churchill 40*, *op. cit.*, p. 182.

⁷ *Ibid.* p. 137-138.

traduit par la Bible de Jérusalem « Vanité des vanités ». Ils réinvestissent ce *topos* dans des registres très contrastés. Nous nous intéresserons ultérieurement au premier sonnet. Dans « Hevel Havalim (2) », le poète considère avec distance et ironie la trivialité du monde contemporain. Il pose le choix d'un retrait du monde et d'un repli dans le silence : « Coupe le son, laisse-les donc invoquer Dieu / En attendant le jour qui refuse de naître¹ ». L'espace du dehors est envisagé sous l'angle de la vanité au profit de la plongée dans un espace intérieur possédant sa propre temporalité.

Denis Roche et la « vanité » du vers libre

Dans *Autobiographie, chapitre 10*, les segments qui suivent ce que nous avons appelé la « litanie des saints » (S219) affrontent la question de la mort « j'ai vu ma mort sans être préservé / j'aurais dû courir² », du suicide. Les segments intitulés « Nuit sans date³ » (S229-236) décrivent avec une précision anatomique la décomposition d'un cadavre, motif évoquant également la tradition picturale et littéraire des vanités. Dans un livre de poésie publié un an avant *La Vieillesse d'Alexandre* et conçu comme son pendant, on ne peut qu'être sensible à la dimension métapoétique d'un tel passage. *Autobiographie, chapitre dix* constitue en effet une « autobiographie du vers français personnifié sous les traits d'Alexandre⁴ ». Un autre indice nous permet de confirmer cette hypothèse : le texte-source des « Nuits sans date » est *Louve basse* (1976) de Denis Roche⁵, œuvre quasi contemporaine alors que la plupart des sources ont paru dans les années 1914-1932⁶. Ce clinamen invite à s'interroger sur les raisons de ce choix⁷. Le chapitre 9 de *La Vieillesse d'Alexandre* est intitulé « Le mètre énergumène⁸ » en référence à *Éros énergumène*⁹. Il est consacré à la nouvelle « crise de vers » qui serait survenue dans les années 1960-1968. Roubaud en identifie plusieurs phénomènes : atteintes au découpage de l'énoncé dans le vers ; atteintes à l'identité typographique ; atteintes contre la distinction poésie/prose¹⁰. Au sein du mode A (« mise en cause des rapports entre mètre et syntaxe »¹¹),

¹ *Ibid.* p. 138.

² J. ROUBAUD, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 134.

³ *Ibid.* p. 135-141.

⁴ O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 268.

⁵ Voir « Annexe au chapitre II : Table des segments de poèmes avec leur(s) auteur(s) source(s) et leur(s) livre(s) source(s) », F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud, op. cit.*

⁶ J. ROUBAUD, *Description du projet, op. cit.*, p. 82.

⁷ Sur la place de Denis Roche dans la pensée de Roubaud, voir F. BAUDART, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 646-663.

⁸ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 167-184.

⁹ D. ROCHE, *Éros énergumène*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2001.

¹⁰ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 167.

¹¹ *Ibid.* p. 168.

Denis Roche représenterait une sorte de parangon des attaques portées « contre la frontière du vers », à des fins polémiques :

Le représentant le plus spectaculaire de ce mode qui a eu une grande faveur fut Denis Roche, dès *Forestière Amazonide* (1962) mais surtout *Récits complets* (1964). Les fins de vers présentent toutes les possibilités axiomatiques de ce qu'interdisait la règle L. Il en est, dans une moindre mesure, de même des débuts de vers qui sont peu à peu aussi *mangés*, sans tenir compte des vers précédents¹.

Denis Roche se voit donc l'objet d'un développement particulier. Ses poèmes auraient suscité des réactions d'une violence rarement égalée, du « rejet absolu » aux « ardeurs un peu inutiles de quelques épigones² ». Selon Roubaud, une des raisons et pas des moindres, peut être résumée par une formule de Mallarmé : « on a touché au vers³ ». En jouant ironiquement la définition du vers libre comme « l'aller à la ligne », Denis Roche aurait porté à son acmé sa critique :

Toute la démarche rochienne jusqu'à ce point a consisté, avec une logique implacable [...] en une critique du vers libre qui n'est pas, c'est là [sa] thèse, une destruction du vers libre, mais une description de ce qui n'est pas libre dans le vers libre⁴.

Cette mise en œuvre polémique des propriétés du vers libre repose plus précisément sur trois gestes : tout d'abord, il réutilise la méthode consistant à « casser ou dissimuler par violation » des règles des « anciens vers reconnaissables ». Par ailleurs, il utilise des « vers rompus » qui comportent « douze positions comptées » – tournant donc autour de l'alexandrin. Enfin, tous les poèmes s'achèvent sur un rétablissement de la concordance métrico-syntaxique, révélant une préoccupation pour un « rythme neuf, quoique *énergumène*⁵ ». Ce traitement polémique du vers sera poursuivi avec *Le Mécrit*⁶ (1972), après lequel Denis Roche renonce à l'écriture au profit de la photographie⁷. Cet ouvrage parachève cette entreprise jusqu'à « l'adieu à la poésie⁸ ».

¹ *Ibid.* p. 171.

² *Ibid.* p. 175.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 181.

⁵ *Ibid.* p. 179.

⁶ D. ROCHE, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1972 ; D. ROCHE, *La Poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

⁷ Cette trajectoire est synthétisée plus tard dans *Poétique. Remarques* : « Denis Roche : abandon de la poésie – éloge de la littérature – difficulté avec la littérature – photographie – », J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 105.

⁸ J. ROUBAUD, *La Vieillesse d'Alexandre, op. cit.*, p. 182. Roubaud suggère alors un parallèle avec Arthur Rimbaud, autour du traitement polémique de la forme-vers, puis du refus se portant sur toute la poésie : « Je n'ai pas hésité à accueillir le parallèle qui s'impose : avec Rimbaud (cf. chapitre 1). Le parcours de la mise en question d'une forme vers, s'il est mené radicalement, débouche très vite sur le refus de toute forme appelée vers, à laquelle est identifiée la poésie ; après quoi le silence (en poésie s'entend) ».

Publié en 1976, *Louve basse* est d'ailleurs considéré comme un texte « hors de la poésie¹ ». Sa treizième et dernière partie comporte une note qui précise son origine :

Ce texte, primitivement intitulé « Ready-Made » était sous-titré : « Pour servir à la compréhension de l'histoire de la littérature moderne, et en hommage, parce qu'il me comprendra, à mon ami Daniel Rusto »

Denis Roche aurait donc prélevé un rapport d'autopsie en modifiant le nom et les dates, pour l'appliquer à la compréhension du devenir du vers : « Denis Roche, âgé de 52 ans, mort le 26 mars 1990, à 10h du matin, à la suite d'une apoplexie foudroyante, enterré le 27, fut exhumé et ouvert le 21 janvier 1991, à 11h du matin, neuf mois et 25 jours après l'inhumation² ».

Remis en jeu dans *Autobiographie, chapitre dix*, ce passage constituerait un fragment de l'autobiographie du vers, proposant la description du cadavre du vers décomposé et autopsié. Inscrire en creux cette figure conduirait à revisiter le *topos* de la vanité pour l'appliquer au vers libre. On peut donc lire dans ces segments une méditation sur la mort du « vieil Alexandre » et le néant qui menace la poésie devenue, selon les termes de Denis Roche, « inadmissible ».

Contempler / attendre / décider / voir / sa mort

Si la contemplation des vanités peut se porter sur le vers, elle comporte également une dimension plus personnelle. Cette perspective s'est trouvée renforcée par l'angoisse des années climatiques et dans l'adieu paradoxal à la poésie orchestré par *Octogone*. Toutefois, elle était déjà présente dès *ε*, qui renouait un dialogue avec le frère mort par suicide³. Le poète y prend pour ainsi dire la place du mort, d'une manière d'autant plus saisissante que l'incertitude énonciative est maintenue : « j'ai vu mille morts et le seul mort c'est moi [...] à quoi bon opposer au monde une morale inchangée⁴ ». Ce « je » placé en fonction sujet a-t-il pour référent le frère défunt ou le poète passé de l'autre côté, ayant cédé à la tentation de l'à-quoi-bon dont il se ferait le porte-voix ? En se plaçant résolument « à côté des morts », le poète inscrit dans le recueil une pratique méditative trouvant sa source dans le retrait du monde.

Dans *La Fleur inverse*, la « maladie du néant » (l'*éros* mélancolique) est associée à la fuite du monde et à l'érémisme : « on peut alors discerner trois degrés dans l'envahissement

¹ *Ibid.* p. 175.

² D. ROCHE, *Louve basse : ce n'est pas le mot qui fait la guerre, c'est la mort*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10 / 18 », 1980, p. 227.

³ « *ε* est recueil de mort (plutôt que de deuil), tombeau à sa manière, mais du frère-double (« tout était dit / l'un de nous mort », pion 58, p. 62) tout autant que de soi. Il s'agit bien de dire le lieu à trouver, l'appartenance au monde à reconquérir et la parole à retrouver », D. MONCOND'HUY, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *op. cit.*

⁴ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 31-32.

par la maladie du néant : le premier est la fuite forestière, la tentation érémitique¹ », laquelle est évoquée dès le paragraphe 1.1.6 de ϵ :

J'ai bâillonné la joie avec la mort j'ai encapuchonné non les objets mais leur vue
qu'il n'y ait plus à voir caché qu'il n'y ait plus rien désirer voir j'ai
condamné jusqu'à l'idée de sons

Je m'étais donné cette tâche arracher les peaux mortes du présent j'ai voulu
être libre de ne plus voir j'ai voulu prendre distance surveiller tenir loin
devenir loin être ordre être calme devenu²

Ce passage affirme le désir d'un éloignement, d'une sécession avec le monde présentée comme accomplie dès le début du poème : « je suis devenu étanche séparé³ ». Celui-ci est associé à la reconquête d'un ordre, d'une discipline des passions et d'une maîtrise du regard passant par une prise de distance. La métaphore du bâillon suggère d'une part, l'idée d'une parole étouffée ou empêchée ; d'autre part, l'intrication de deux choses contraires. Ici, « bâillonner la joie avec la mort » convoque les deux affects au centre de la poétique de Roubaud : la joie (*joi d'amors*) et la mélancolie, qui sont les deux pôles du *trobar*. La reprise et la variation autour de la forme sonnet vise à éviter que ne disparaisse ce monde du chant et à assurer la survie de la poésie menacée par cette pulsion de néant.

Ainsi, l'écriture de poésie constitue en soi une décision d'existence, puisqu'elle offre une réponse alternative à la « disparition volontaire ». Nous pouvons revenir à l'affrontement de « l'à-quoi-bon » mentionné dans le précédent chapitre :

Dans un projet d'existence n'importe quel projet d'existence, il n'y a pas, en fait, de réponse autre que pragmatique à l'« à-quoi-bon généralisé » : du temps qui passe. Tout projet, particulièrement un projet formel d'écritures (*sic*), comme le mien aujourd'hui, qui a survécu à toute valeur (au Projet, je donnais de la valeur, et il s'opposait, alors, à l'*à-quoi-bon*), occupe le temps, l'ordonne, gomme ses vides. Chaque heure en détermine une autre, la pousse, l'avale, l'annule⁴.

Fruit d'une volonté de détermination formelle, l'écriture offre une réponse esthétique et éthique à « l'à-quoi-bon généralisé⁵ ». Il s'agit de maîtriser la force entropique du temps par la détermination formelle. La composition de poésie répond à la mélancolie en engageant, par

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, op. cit., p. 94.

² J. ROUBAUD, ϵ , op. cit., p. 18.

³ *Ibid.* p. 17.

⁴ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 290-291.

⁵ « C'est pourquoi de ce que m'avait annoncé, fallacieusement apaisant et optimiste, le rêve (état d'apaisement dans une sorte d'aura du rêve qui s'était maintenue avant que je me rendorme), il ne restait plus que ceci, comme un ordre : il faut que. Il me fallait faire de la poésie plutôt que rien, faire de la mathématique plutôt que rien ; qu'il y ait cela dans ma vie plutôt que rien ; [...] l'état dans lequel j'étais alors, dans lequel je me souviens que j'étais, était un état d'exaltation féroce, sombre. Il n'y avait qu'une réponse à l'à-quoi-bon, à l'à-quoi-bon généralisé que m'opposait mon frère quand nous parlions, les dernières fois où je l'ai rencontré : il faut que. », *Ibid.* p. 1365-1366.

l'entrelacement¹, une lutte contre l'informe. Cette position peut être rapprochée de celle des stoïciens : « à leurs yeux, la philosophie ne consiste pas dans l'enseignement d'une théorie abstraite, encore moins dans une exégèse de textes, mais dans un art de vivre, dans une attitude concrète, dans un style de vie déterminé, qui engage toute l'existence² ». Évoquant d'ailleurs la figure du philosophe sceptique Sextus Empiricus, tout en remarquant que son scepticisme est non-systématique et s'apparente davantage à l'évitisme, Roubaud affirme enfin : « je recherche le calme ataraxique dans la lecture et la 'suspension du jugement' [...] ne croire à rien, pour ne pas croire que la mort³ ». L'écriture méditative trouve son aiguillon dans la conscience de la mort et de la puissance entropique du temps.

Passer par la figure de l'ermite dans ses différents avatars – des saints ermites celtes aux ornementaux britanniques en passant par Kamo no Chomei – nous a permis de dégager différents traits caractéristiques de la pratique méditative : recul, distance, exil sont autant de manières d'affirmer le désir d'un écart pour méditer sur les vanités. La tentation érémitique, présentée comme une coupure décisive, permet au poète d'expérimenter sa propre pensée pour transformer, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, son mode d'appartenance au monde. Le modèle de la chambre, lieu de l'amour comme de la solitude mélancolique, s'avère donc décisif du fait qu'il offre ce lieu du retrait et de la composition.

9.2. CHAMBRE TEXTUELLE

La méditation suscite et organise un espace mental. Dans les *Exercices ignaciens*, la « contemplation ou méditation sur une réalité corporelle » implique toujours la « construction d'un lieu⁴ ». Le poème forme ce « lieu mental » où exercer la méditation et déposer la parole poétique arrachée au silence et à l'informe. Il est cet espace-temps, produit de l'exercice spirituel, où selon Jean Wahl, « tout devient à la fois proche et éloigné⁵ ».

Espace méditatif, la chambre textuelle constitue une forme en plusieurs dimensions. À travers le modèle du « poème de poèmes », architecture inspirée des grandes anthologies projetant les propriétés d'une forme poétique dans l'architecture de la section ou du livre, le poète imagine une troisième dimension dans laquelle se joue la méditation. Elle implique d'observer la *stanza* comme « chambre », « strophe » et cellule rythmique – lieu de la

¹ Voir *supra*, chapitre 8.

² P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 15-16.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 291.

⁴ I. LOYOLA (DE), *Exercices spirituels : texte définitif*, *op. cit.*, p. 69.

⁵ J. WAHL, *Poésie, pensée, perception*, *op. cit.*, p. 18.

répétition.

9.2.1. *Le cube, la sphère*

Dans la description de la « librairie » de Montaigne donnée dans *Sous le soleil*, Roubaud retenait notamment la nécessité d'un espace clos, sphérique, dédié à l'exercice de la pensée, de la lecture – un lieu où être tout à soi¹. Le lieu clos de l'écriture évoque la cellule du moine². C'est aussi une « cellule intérieure³ », lieu d'une « double sécession, spirituelle et temporelle », où l'esprit « se détourne du spectacle des vanités en se tournant vers Dieu, présent au plus profond de lui-même⁴ ». Cet espace mental de la composition se décline autour de deux formes géométriques : la sphère et le cube.

Dans *La Pluralité des mondes de Lewis*, l'espace méditatif est pensé comme une sphère où s'enfermer pour circonscrire l'idée de la mort : « Tant de nuits je me suis enfermé / En cette sphère de craie, sans qu'un démon / Vienne, et à cette place me donne / D'une autre vie constatable, la tienne : / [...] Même quand aux termes de l'échange j'ajoutais / Pour une seule nuit identique, ma mort⁵ ». Le poème suggère une sorte de pacte faustien par lequel concevoir un monde possible où l'épouse serait en vie. Il renvoie également à la manière dont certaines photos d'Alix sont devenues le lieu de contemplation de sa propre mort⁶. Les « Cercles en méditations » voient ces formes comme des abstractions géométriques pour évoquer le lieu de la méditation : « quand le cube qui t'enveloppe serait aussi vaste que la sphère des étoiles jadis crues fixes, en cet instant encore tes yeux t'abuseraient⁷ ». Le poète évoque le vertige aux accents pascaliens de la contemplation de l'infini. Le modèle sphérique est également convoqué

¹ « Il se faut réserver une arrière-boutique, toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude. En cette-ci faut-il prendre noter ordinaire entretien, de nous à nous-mêmes, et si privé, que nulle accointance ou communication étrangère y trouve place : Discourir et y rire, comme sans femme, sans enfant et sans biens, sans trains et sans valets, afin que quand l'occasion adviendra de leur perte, il ne nous soit pas nouveau de nous en passer. Nous avons une âme contournable en soi-même, elle se peut faire compagnie, elle a de quoi assaillir et de quoi défendre, de quoi recevoir et de quoi donner : ne craignons pas en cette solitude de croupir d'oisiveté ennuyeuse, *in solis sis tibi turba locis* », M. MONTAIGNE (DE), *Essais*, I, 29, *op. cit.*, p. 45. Dans *L'Espace intérieur*, Paris, Minuit, 2013, p. 83-99, Jean-Louis Chrétien insiste sur le caractère familier d'une telle métaphore, soulignant qu'il s'agit de se « “réserver” un lieu intérieur » solitaire et secret, de discours à soi et sur soi. Dans un sens psychique ou topique, ce lieu est celui où se délier du monde pour se mieux lier à soi.

² « Et maintenant, va, petit homme, fuis un moment ce qui t'occupe, cache-toi un peu de tes pensées tumultueuses. [...] Vaque à Dieu quelque peu, et repose en lui quelque peu. Entre dans la cellule de ton esprit, chasses-en tout, sauf Dieu et ce qui peut t'aider à le chercher, et porte close, cherche-le », ANSELME, *Proslogion. suivi de sa réfutation par Gaunilon et de la réponse d'Anselme*, traduit par Bernard PAUTRAT, Paris, Flammarion, 1993, p. 37.

³ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 62-65.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, *op. cit.*, p. 24.

⁶ « Évidemment, ce n'était pas un cadeau ordinaire, celui de te livrer, à deux heures un dimanche après-midi, l'image de ta mort », A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, *op. cit.*, p. 23.

⁷ J. ROUBAUD, *La Pluralité des mondes de Lewis*, *op. cit.*, p. 59.

pour décrire l'espace mental où s'écrit '*le grand incendie de Londres*', « Grande Feuille Mentale¹ » où s'enferme le « scribe-ermite ». L'espace du livre en progrès est reconfiguré selon un mouvement spiralaire descendant qui évoque un itinéraire méditatif.

Dans la scène liminaire de *La Boucle*, le cube évoque la perception de la chambre d'enfant : « Je ressens le cube de la chambre autour de moi² ». La suite de la description évoque l'appréhension d'un espace du souvenir multidimensionnel. Il est donc étroitement lié à l'entreprise de mémoire et aux modèles que celle-ci suppose. Dans ϵ , le sujet se dit dès le premier sonnet emprisonné « dans le cube pur de la nuit³ ». Il figure spatialement la perception de la durée nocturne. Cette image se trouve réactivée dans le poème [GO 102], où deux amants contemplent la nuit à travers une vitre : « et du temps qui viendra battre / sur la chambre désertée que la nuit cage⁴ ». Ces métaphores décrivent une double abstraction : « la division du clair au sombre » qui évoque l'opposition chromatique des pierres du jeu de go autant que l'activité d'écriture ; le choix de l'obscurité comme condition de la méditation.

Dans *Trente et un au cube*, la forme géométrique constitue la matrice arithmétique et formelle du livre. Il s'agit à la fois du lieu concret de l'amour et de l'espace poétique dans lequel il se dit. Le troisième poème fait de la chambre le lieu de l'intimité avec la femme aimée, mais aussi celui de l'agencement spatial du poème sur un mur, support de méditation : « j'écris toutes ces lettres pour toi, sur les murs, sur la musique compacte, sur les murs, sur la musique compacte ou blanche, parfois sur du papier⁵ ». La composition dans cet espace clos suscite un espace textuel, lieu de l'amour de la langue mais aussi de la méditation comme « coagulation » du temps.

Le temps est ton coffre le temps t'enferme et le temps qui t'enclôt te fixe
c'est le temps que je porte, aux marches métronomes du / temps chronique
temps-espace j'oppose ma parole arbitraire l'espace de ses images en
syllabes je suscite / le chant circulaire qui t'entoure et te retourne⁶

Ce passage évoque la tentative de rétablissement de la *mezura* (les « paroles proférant les étapes métrifiées », en référence à Eustache Deschamps) : l'art formel oppose la « parole arbitraire » aux « marches métronomes ». Le poème permet une reconfiguration du temps dans l'espace suscité par la parole. Il engage également un rapport à l'enfermement : « Si un cube

¹ Sur ce modèle spatial, voir *supra*, chapitre 7.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 399.

³ J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.* p. 86.

⁵ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.* p. 89.

t'entourait, la clé unique en ma possession¹ ». Le fantasme de possession est lié au piège mélancolique, évoqué dans le poème par « le chant circulaire ».

Le poème n° 29 manifeste à nouveau cette tentation érémitique se marque par un enfermement au sein de la forme : « celui qu'enfermait ce poème c'était moi [...] je m'enfermais moi-même dans ce poème cubique à l'imagination sonore² ». Elle exprime cependant positivement le désir d'une communion amoureuse dans la « chambre matrice de l'amour et du poème³ », jouée à travers les motifs du labyrinthe, du tunnel. Cette dernière a aussi à voir avec une chambre d'écho, évoquant le « sédiment rythmique qui séduira » le sommeil de la femme aimée, « glissement de sons en presque durées égales ».

La forme comme chambre mentale

Nous avons vu que la « poésie de la méditation » convoque un espace concret, celui de la chambre, mais aussi géométrique transposant celui, mental, de la composition. Dans cette perspective, on peut revenir à la description de l'appartement devenu cube de mémoire et support de la composition, décrit dans *La Dissolution*. Dans la suite du passage convoqué précédemment⁴, le poète précise :

85 6 1 Réserveant le plafond à d'autres usages, pour éviter toute confusion, on peut se servir du plancher pour un sonetto *caudato*

85 6 2 une sextine mobiliserait les six faces de la chambre

85 6 2 1 le mot « cambra », « chambre », est un des six mots-rimes de la sextine première, celle d'Arnaut Daniel⁵

Chaque mur deviendrait un support de composition. Celle-ci suppose donc l'enfermement dans ce lieu clos qui permet la disposition multidimensionnelle du poème.

Comme pour le modèle de la « Grande Feuille mentale », le poète se figure comme prisonnier de ce lieu textuel. La pratique formelle rappelle la « contrainte du prisonnier » que Roubaud décrit dans *Poésie* :⁶ Il évoque à cet égard Jean Cassou⁷ et Albrecht Haushofer – prisonniers pendant la Deuxième Guerre mondiale – ayant conçu la composition de sonnets durant leur captivité comme une forme secrète de résistance, un « mode de dire » qui s'accomplit tout contre la mort. Dans un entretien accordé à Monique Petillon, Roubaud

¹ *Ibid.* p. 17.

² *Ibid.* p. 121.

³ E. CARDONNE-ARLYCK, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », *op. cit.*, p. 100.

⁴ Voir *supra*, chapitre 7.

⁵ J. ROUBAUD, *La Dissolution*, *op. cit.*, p. 409.

⁶ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de Londres', *op. cit.*, p. 1646-1647.

⁷ J. CASSOU, *33 sonnets composés au secret*, Paris, Minuit, 1944.

rappelle l'importance à ses yeux de la contrainte du prisonnier élaborée en écho aux *33 sonnets composés au secret* par Jean Cassou en 1941 :

Parmi les événements qui définissent l'individu que je suis, il y a un événement majeur qui est la deuxième guerre mondiale, avec des parents résistants, moi-même enfant ayant entre 7 et 12 ans pendant ces années-là. Cette contrainte-là a, au fond, une résonance dans ma sensibilité¹.

Il faut donc porter attention à ces métaphores de l'enfermement qui se prêtent aussi bien à l'écriture du '*grand incendie de Londres*' qu'à celle des sonnets. Une contrainte est exercée tout autant par un espace minimal – l'espace physique et mental du prisonnier – que par la « forme-sonnet » qui est une « forme compacte, et se prête donc particulièrement bien à la concentration, à la méditation² ». Roubaud suppose l'existence mentale préalable du poème, que la forme rend mémorisable. Il insiste bien sur le caractère vital d'une telle méthode de composition, qui confronte le sujet à sa propre disparition : « en le posant ainsi, je désirais me prouver à moi-même la possibilité, encore, de la poésie³ ».

La recherche d'un « lieu érémitique » peut donc être appliquée au poème conçu comme lieu mental où se retirer et méditer, plonger dans les profondeurs de l'intériorité pour s'y ressaisir. C'est pourquoi, dans la description de sa cabane d'ermite, Roubaud en souligne la constriction :

À mesure que ma vie décline, ma demeure se rétrécit.

Ma maison actuelle a trente et un pieds carrés de surface et moins de sept pieds de haut.

Alors que la cabane de Kamo no Chomei mesurait dix pieds carrés, le choix des mesures renvoie ici exactement aux positions métriques du tanka (31... au cube), les sept pieds de haut font référence à la « strophe du tanka » et constitueraient un niveau du bâtiment. Si l'on file la métaphore, le poème offre ce lieu de retraite où le poète-ermite prend place comme dans un tombeau. Pour renverser l'affirmation d'Aragon selon laquelle « certaines maisons sont des sonnets⁴ », chez Roubaud, les formes poétiques offriraient un lieu où s'inscrire⁵. Dans la « Lettre de l'auteur au hérisson », dans les *Animaux de tout le monde*, Roubaud propose ce même métadiscours appliqué à la forme du sonnet :

¹ M. PETILLON, « “Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne” : Jacques Roubaud, l'art du “multiroman” », *Le Monde*, 12/10/2006. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/12/nous-les-moins-que-rien-fils-aines-de-personne-jacques-roubaud-l-art-du-multiroman_822526_3260.html.

² J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1647.

³ *Ibid.*

⁴ E. GUILLEVIC, *31 sonnets*, Paris, Gallimard, 1954, p. 18.

⁵ Voir D. MONCOND'HUY, « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », *op. cit.*

Le sonnet est ce qu'on peut faire de plus solide comme construction de poème. Les strophes du sonnet sont les étages d'une maison. Les quatrains forment le rez-de-chaussée et le premier étage, les tercets le deuxième et le toit. Pour séparer un étage d'un autre il y a un plancher, qui est représenté sur le dessin par une ligne blanche¹.

Le poète s'adresse à son hérisson comme à un élève et file une métaphore architecturale pour décrire le sonnet comme une maison dans laquelle, contrairement à celle réelle, on entre par le toit ; par conséquent, torsion ultime de la forme, le poème serait imprimé la tête en bas et il faudrait commencer à lire par le dernier vers.

La surface – comme dans le cas de l'ermitage du poète dans *Autobiographie, chapitre dix* – est mesurée par le nombre de vers. Roubaud renverse l'appréhension traditionnelle verticale que l'on a du sonnet pour proposer une lecture du poème sur la page de bas en haut, comme on visite une maison. Il propose ainsi de disposer le titre et le premier vers en bas de la page et de « monter l'escalier en s'arrêtant à chaque vers, et en soufflant sur le palier entre les étages² ». La forme serait donc un lieu dans lequel circuler, où habiter, à revisiter comme un monument de mémoire. En renversant le parcours de lecture, il offre un parcours multidimensionnel de la forme-mémoire.

Ce modèle mental évoque l'appartement partagé avec Alix, devenu après sa mort « lieu érémitique » où composer la prose de mémoire. Il évoque l'univers de la photographie : l'espace de la chambre est celui de l'intimité érotique du couple, mais aussi celui d'une méditation et d'une mise en scène de la mort³ - notamment mis en scène par la série *Si quelque chose noir*⁴, offrant par la mise en scène du corps étendu dans une pièce close à Saint Félix, une « répétition⁵ » de la disparition. Certaines photographies se superposent avec l'image traumatique du corps sans vie découvert au petit matin. La série *La Dernière Chambre* met également en scène la disparition : « cet espace est presque monacal, déjà vidé de sa présence dont il ne reste que des traces⁶ ». La chambre, vide et impersonnelle, annonce (au futur antérieur) un espace vide de la présence de la défunte.

Quelque chose noir reconduit cette interpénétration entre l'espace réel et l'espace du poème en lui conférant une forte dimension symbolique : l'appartement, qui fut le lieu du *joi d'amors* du biipsisme⁷, en devient le lieu de mémoire et le tombeau après la mort de l'épouse.

¹ J. ROUBAUD, *Les Animaux de tout le monde*, Paris, Seghers Jeunesse, 2004 [1983], p. 71.

² *Ibid.* p. 73.

³ Voir le chapitre « Prendre corps », H. GIANNECCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud, op. cit.*, p. 93-110.

⁴ A. C. ROUBAUD, *Si quelque chose noir*, Marseille, CPIM, 2011.

⁵ D. MONCOND'HUY, « Du journal au tombeau ou de "quelque chose" à "rien" », *op. cit.*, p. 42.

⁶ H. GIANNECCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud, op. cit.*, p. 76-77.

⁷ « Que nous soyons la chambre noire l'un de l'autre », A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983, op. cit.*, p. 21.

La volonté du poète de s'y confiner est affirmée dans le poème « Dans l'espace minime » :

Je m'éloigne peu souvent de cet endroit comme si l'enfermement dans un espace minime te restituait de la réalité, puisque tu y vivais avec moi. [...]

Cela qui m'occupe, entièrement, et me détourne de dehors, de m'éloigner, de quitter les chambres, les mouvements de soleil, c'est l'espace, l'espace seul, tel que tu l'avais empli d'images, de tes images, de tes étoffes, de ton odeur, de ta sombre chaleur, de ton corps.

Disparaissant, tu n'as pas été mise ailleurs, tu t'es diluée dans ce minime espace, tu t'es enfouie dans ce minime espace, il t'a absorbée¹.

Le deuil implique un repli sur « l'espace du dedans ». La crise éthique à laquelle se confronte le poète devant la chambre vide se transpose dans l'espace du poème de deuil. *Quelque chose noir* apparaît comme la transposition poétique d'un cénotaphe. À celle compacte et ordonnée de *Trente et un au cube* s'oppose la disposition lacunaire des poèmes de *Quelque chose noir*. En confrontant les deux œuvres, on voit la mise à l'épreuve de la fonction de la *stanza* – chambre d'écho de l'amour des amants – dans la disposition spatiale.

9.2.2. La stanza

La pensée de la *stanza* renvoie à une autre figure centrale pour Roubaud, cette fois-ci dans le corpus des poètes américains² : il s'agit de Gertrude Stein. L'intérêt pour la poétesse a été nourri du dialogue intellectuel avec Alix : en 1979, c'est elle qui propose de travailler à une traduction de *Lifting Belly* de Stein³. Il a réalisé de nombreuses traductions⁴, notamment de *Stanzas in meditation*⁵ (1975) et de *Comment écrire*⁶ (1978), ainsi que des articles⁷. Dans la syntaxe steinienne, la phrase est l'unité minimale de composition. Elle est pulsation de vie, principe de mouvement : « *s-sentences move*. La Phrase-Stein est en mouvement [...] or pas de mouvements sans erreurs ; les erreurs sont ce qui donne la vie aux phrases⁸ ». La phrase est un métronome par le jeu des répétitions, elle est façonnée par un temps qui est aussi un

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 36-37.

² J. ROUBAUD et M. DEGUY (dir.), *Vingt poètes américains*, *op. cit.*

³ G. STEIN, « Lifting Belly (fragment) », *Action Poétique*, traduit par Alix Cléo ROUBAUD et Jacques ROUBAUD, n° 82-83, 1981, p. 87-97.

⁴ G. STEIN, « Gertrude Stein et dix poèmes des dernières années », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD et Mina LOY, n° 115, 1989, p. 142-153 ; G. STEIN, « "Arthur, une grammaire" », traduit de "Arthur a Grammar" », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 76, 1978, p. 59-78.

⁵ G. STEIN, « Cinq "Stanzas in Meditation", précédées d'une « Note sur Gertrude Stein (1874-1946) », *op. cit.* ; J. ROUBAUD, *Traduire, journal, op. cit.*, p. 69 sq.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷ J. ROUBAUD, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *op. cit.* ; J. ROUBAUD, « Gertrude Stein : une œuvre à relire », *op. cit.* ; J. ROUBAUD, « Gertrude Stein grammaticus », *In'hui*, n° 0, 1983, p. 45-59.

⁸ J. ROUBAUD, « Gertrude Stein Grammaticus », dans J.-F. CHASSAY et E. GIRAUD, *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Paris, Edition des archives contemporaines, 2011, p. 69.

« maintenant¹ ». Le paragraphe en offre le dépassement en une unité supérieure. En effet, la réflexion steinienne indique « un mode possible de redéfinition de l'unité de composition² » vers le paragraphe ou la strophe. Ainsi, « une phrase n'est pas émotionnelle [mais] un paragraphe l'est » parce qu'il « enregistre et limite une émotion³ » en une « unité d'évidence ». C'est ce caractère visuel qui en fait le lieu de la méditation et le réceptacle d'une émotion à circonscrire.

La *stanza*, dans son lien avec la méditation steinienne⁴, permet de répéter et faire résonner le matériau langagier. Il s'agit essentiellement du lieu de « l'amour de la langue » :

- STANZA, s.f : 1) demeure, pièce, lieu de séjour ;
- 2) stance poétique : les poètes du XIII^e siècle appelaient *stanza* l'élément constitutif de leur poésie, parce qu'il formait avec les diverses composantes formelles de la *canzone* le foyer de ce *joi d'amor* qu'ils assignaient comme unique objet à l'activité poétique⁵.

Au début de *Stanze*, Agamben montre que la *stanza* est l'objet « constitutif » de « l'activité poétique », foyer fondateur d'expression du *joi d'amors* à l'origine du poème. Dès lors, elle devient une « matrice de l'art⁶ » : elle était pensée par les poètes du XIII^e siècle tout à la fois comme « demeure et réceptacle⁷ » du poème, sur le plan physique comme sur le plan métaphorique.

Chez Roubaud, la *stanza* est aussi un poème « en miniature ». Elle forme un espace de langage où il s'agit de maîtriser l'émotion par l'exercice formel. Dans *Churchill 40*, un sonnet sous forme de dialogue philosophique reprend ces questionnements méta-poétiques. La forme y est désignée comme un espace géométrisé :

¹ *Ibid.* p. 70.

² S. BAQUEY, *Possibles de la poésie*. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud, *op. cit.*, p. 666.

³ J. ROUBAUD, « Gertrude Stein Grammaticus », *op. cit.*, p. 74.

⁴ I. ALFANDARY, « Méditer avec Gertrude Stein », *Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?mediter-avec-gertrude-stein.html>.

⁵ G. AGAMBEN, *Stanze*, *op. cit.*, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

– Un sonnet, c’est un objet d’art ? – de plus en plus.
Penses-tu le sonnet comme une installation
De lettres et de blancs ? – sans doute. L’émotion
Est dans la présentation sur la page lue

En mémoire. Un sonnet serait émotionnel ?
Oui. Ses divisions l’imposent. Mais aucun vers
N’a d’émotion.
[...]
Quand j’ai mis lumière en sonnet je me sens bien,

Paisible, enveloppé d’oiseaux et d’un rectangle
Compact. – Proportions ? – Quatorze sur douze. Bien
Plus à l’aise que dans la compagnie des anges¹.

Le poète affirme ici, en des termes évocateurs des propositions de Gertrude Stein, que la strophe est le lieu de l’émotion. La géométrisation du sonnet en un « rectangle compact » autorise le déploiement d’un contenu intime : l’émotion est liée à la présentation sur la page car elle ouvre un accès à la mémoire. Le rejet du groupe prépositionnel « en mémoire » met en relief le rôle de la forme « éQrite », dans son lien privilégié aux images dont la mémoire vit. La disposition du sonnet constituerait une pratique méditative – et le dernier vers (qui renvoie à la hiérarchie des anges dont parle Alix Cléo Roubaud) souligne combien cette approche s’écarte de possibles modèles religieux. Par « l’installation de lettres et de blancs », il s’agit de reconquérir la *mezura* formelle, contre l’entropie et le deuil. Ainsi, le poème devient cet « abri des signes [...] où prendra cette forme qu’il faut dire² ».

Tel serait, selon Foucault, le pouvoir du langage : « lui qui est tissé d’espace, il le suscite, se le donne par une ouverture originaire et le prélève pour le reprendre en soi ». Le langage crée un espace dans lequel il est voué à s’ancrer, à *demeurer* : « où donc pourrait-il flotter et se poser, sinon en ce lieu qui est la page, ses lignes et sa surface, sinon en ce *volume* qui est le livre³ ». Méditer devient ce déchiffrement qui s’inscrit dans un espace construit par le langage, lieu de domestication et de mise en ordre⁴. La forme poétique, le livre constituent cet espace en volume où le sujet peut habiter. Lieu de mémoire, il est aussi le lieu où « ranger » des images-mémoires pour les mettre à distance.

¹ J. ROUBAUD, *Churchill 40*, *op. cit.*, p. 38.

² J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 19.

³ M. FOUCAULT, « Le langage de l’espace », D. DEFERT et F. EWALD (dir.), *Dits et écrits : I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2004, p. 435-440.

⁴ Il s’agirait d’une « entreprise méticuleuse pour déboîter ce fouillis de langages divers que sont les choses, pour remettre chacun en son lieu naturel, et faire du livre l’emplacement blanc où tous, après dé-scription, peuvent retrouver un espace universel d’inscription. Et c’est sans doute l’être du livre, objet et lieu de la littérature », *Ibid.*, p. 440.

Strophe et intrication du champ des rimes

Dans le cinquième chapitre de *La Fleur inverse*, Roubaud insiste sur le « rôle central » du jeu de la rime dans le *trobar* : « il est la manifestation formelle de l'amour¹ » dans la *canso*. La rime est l'élément « sur lequel reposera toute la disposition de la canso en strophe », assurant par là son unité :

Insistons encore : puisque la strophe est l'invariant de la canso, son âme est la cobla, la strophe. La cobla est le « laboratoire central » de la canso. C'est le lieu où le poème, formellement, s'élabore. Et pour cette raison, Dante l'appelle *stantia*, la chambre. Le mystère d'amour, la poésie, se dit dans la chambre de la canso².

Elle dispose rythmiquement et mélodiquement l'unité de la strophe et assure l'existence du chant. « Cambra » est d'ailleurs l'un des mots-rimes de la sextine d'Arnaut Daniel³, qui permet de porter l'entrelacement.

Dans cette perspective, on peut revenir au cycle figurant dans *La Forme d'une ville*. Remarquons pour commencer que la reprise d'un protocole méditatif illustré par Joseph Hall en prose s'effectue à travers différents avatars du sonnet, dont on a vu les affinités avec l'exercice spirituel. L'ordonnement selon un cycle de ces poèmes implique une traversée spatiale autant que temporelle. Cette pratique rituelle passe par un exercice d'une grande complexité, notamment par la répétition et le travail sur la rime. Le protocole se joue dans un espace de méditation façonné par la forme-sonnet présentée selon différentes dispositions. La variation autour de cette forme suppose un espace matériel qui s'inscrit selon différentes dispositions et un espace métaphorique. L'exploration du champ des rimes emprunte des systèmes d'une grande complexité, empruntés aux Grands Rhétoriciens : rimes batelées, couronnées, emperières⁴. Si l'on revient à la définition de la *stanza* donnée dans *La Fleur inverse*, recourir au sonnet et travailler la rime permet donc de surdéterminer la méditation sur la mort pour, à l'instar d'un Mallarmé dans *Pour un Tombeau d'Anatole*, opposer « fureur contre informe⁵ ». L'extrême complexité formelle de ces pièces s'explique donc par la volonté de construire un espace de méditation clos permettant d'engager une lutte contre l'indéterminé de la mort. La rime permet l'entrelacement de ces deux polarités et partant, le retour à la *mezura* rythmique.

¹ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 187.

² *Ibid.* p. 198.

³ *Ibid.* p. 291 *sq.*

⁴ V. MONTEMONT, « *Quelque chose noir* : le point de fracture ? », *op. cit.*, p. 30.

⁵ Voir J.-F. PUFF, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *op. cit.*

« *Something understood* »

L'exercice formel et spirituel à travers le sonnet apparaît comme le lieu d'une élucidation. Roubaud convoque à plusieurs reprises l'exemple de George Herbert, un pasteur anglican du XVII^e siècle et un représentant du courant de la poésie métaphysique. Cette dernière citation fait référence au poème « Prayer (I) », cité dans « Arithmétique surnaturelle et forme poétique » :

Prayer the churches banquet, Angels age
 Gods breath in man returning to his birth
 The soul in paraphrase, heart in pilgrimage
 The Christian plummet sounding heaven and earth ;

Engine against the Almighty, sinners towre,
 Reversed thunder, Christ-side-piercing-spear,
 The six-daies world-transposing in a hour,
 A kind of tune, which all things hear and fear ;

Softness and peace, and joy, and love, and blisse,
 Exalted Manna, gladness of the best,
 Heaven in ordinarie, man well drest,
 The Milie Way, the bird of Paradise,

church-bells beyond the starres heard, the souls blood
 the land of spices ; something understood¹

Son schéma rimique se présente sous la forme *ababcdcdeffegg*, empruntant à la fois au sonnet anglais et au sonnet italien. Le poème est constitué d'une juxtaposition de métaphores décrivant et caractérisant la prière. Le rythme imprime une durée interne au poème constitué d'une unique période. Il cartographie la trajectoire de la pensée, un pèlerinage mental dans la forme. La méditation est une appropriation du temps « *the six-days transposing in an hour* » qui permet de maîtriser les affects (« *softness, and peace, and joy, and love, and bliss* ») d'élargir l'identité à des dimensions cosmiques, d'élever son âme vers Dieu. La pointe finale présente le résultat de l'exercice spirituel à l'aspect accompli : « *something understood* ». Si « quelque chose » est éclairé par la méditation, il demeure toujours quelque chose d'intangible qui résiste au langage². Ainsi, le point de jonction entre méditation et art de mémoire³ réside dans un parcours mental d'une forme poétique pensée comme un espace géométrique afin de « mettre en lumière » le souvenir, la mémoire de poésie et son double négatif, l'oubli. Par la

¹ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 85.

² On ferait volontiers l'hypothèse que le titre « Si quelque chose noir » d'une série de photographies d'Alix, dramatiquement suivi du livre de Roubaud dont le titre annule la clause hypothétique, serait lié, sinon à ce sonnet, du moins à cette perspective.

³ « La méditation emprunte à l'art de mémoire (see George Herbert : "something understood"), J. ROUBAUD, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 160. Rem. 1652.

mémoire, cet espace méditatif permet de descendre en cette « chambre du cœur », métaphore évangélique de l'intériorité. Composer une strophe, c'est s'y inscrire, y vivre mentalement pour rendre le poème habitable à l'instar du lieu qu'il évoque.

9.3. CHAMBRE D'ECHO

Si la *stanza* est le lieu de l'intrication du champ des rimes, elle devient dès lors une chambre d'écho où faire résonner la parole méditée. Christian Belin proposait deux points de contact entre poéticité et méditation : la répétition et les phénomènes d'échos d'une part ; la relation au silence et l'expérience de l'indicible, d'autre part :

La méditation comporte une affinité évidente avec la poésie, dans la mesure où elle est éprise de répétitions et de retours lancinants. Comme le chant, elle conjugue une certaine progression linéaire avec une circularité faite de refrains plus ou moins marqués. Le mouvement cogitatif, dans la méditation, épouse volontiers un rythme cadencé qui permet à la pensée de se dilater dans la durée [...] La méditation connaît aussi le prix du silence, dont elle aime à s'entourer et avec lequel elle joue savamment ; elle s'éprouve largement impuissante à rendre compte d'une expérience qui souvent la dépasse, ou la conduit, par le labyrinthe des mots et des figures, jusqu'aux portes de l'ineffable¹.

Le silence crée les conditions d'une méditation non préméditée. Il reconfigure la durée par le rythme et la répétition. Cette dernière, quant à elle, peut s'apparenter au ressassement mélancolique :

Ta mort parle vrai. ta mort parlera toujours vrai. ce que parle ta mort est vrai parcequ'elle parle. certains ont pensé que la mort parlait vrai parceque la mort est vraie. d'autres que la mort ne pouvait parler vrai parce que le vrai n'a pas affaire avec la mort. mais en réalité la mort parle vrai dès qu'elle parle.

Elle y est désignée comme une « appropriation répétitive ». Ce passage pointe la perte de pouvoir du langage : « dans ce miroir, circulaire, virtuel et fermé. le langage n'a pas de pouvoir ». L'allitération des bilabiales [m] et [p] mime une mastication, une rumination des mots. Le poète renverse et malaxe la proposition dans tous les sens, décline les changements de temps et d'aspects verbaux. Les allitérations, les échos cristallisent un espace sonore dans lequel faire résonner le poème de méditation. La répétition est aussi un principe de réflexivité : elle permet de déplier les potentialités d'un mot, d'explorer la matérialité du langage, pour imprimer en soi l'idée de la mort. Répéter, c'est refuser d'être soumis au silence, faire du langage le lieu où gagner du terrain sur l'indicible.

La méditation engage donc un certain rapport à la matérialité sonore de la langue : il

¹ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 147.

s'agit de faire jouer la langue (la grammaire chez Stein) dans l'espace de la strophe (*stanza*). Le rituel passe par la répétition, la rumination, le marmonnement intérieur. Roubaud emploie le terme de « ruminement », néologisme forgé sur la soudure de « rumination » et « cheminement », pour désigner le commencement du parcours, « l'emmêlement de mots, syllabes, squelettes de vers et de phrases qui s'efforcent de s'accorder, fait parfois surgir brusquement le renard roux d'une **image-souvenir** de son sous-bois, de son couvert d'oubli¹ ». Si la méditation est un acte de mémoire appuyé sur la (re)lecture, elle permet de faire résonner le matériau médité dans une chambre d'écho, espace poétique de la strophe ou espace réel de la composition. Cette pratique engage donc le lien indissoluble entre l'œil et l'oreille tel que Roubaud conçoit l'objet-poème. S'appuyer sur les quatre formes du quatuor, dans leur rapport à la mouvance du poème, permet précisément de faire de la méditation un exercice de mémoire totale.

9.3.1. La rumination et le murmure

La méditation s'appuie sur la profération et la rumination. Ivan Illich rappelle que dans l'Antiquité, « l'entraînement de la mémoire [...] mettait l'imagination visuelle au service d'une expression orale ». Ainsi, « Quintilien souligne que la lecture intérieure de notes doit renforcer la mémoire par le marmottement, qui exerce la langue, et par l'auto-écoute active de ce marmottement, qui exerce l'oreille² ». Cette dimension a été fréquemment soulignée à propos de la méditation chrétienne. Jean Leclercq note combien apprendre « par cœur » engageait le corps du méditant autant que sa pensée :

Plus qu'une mémoire visuelle des mots écrits, il en résulte une mémoire musculaire des mots prononcés, une mémoire auditive des mots entendus. La *meditatio* consiste à s'appliquer avec attention à cet exercice de mémoire totale ; elle est donc inséparable de la *lectio*. C'est elle qui, pour ainsi dire, inscrit le texte sacré dans le corps et l'esprit³.

Le haut Moyen Âge est l'époque durant laquelle la lecture collective ou individuelle est particulièrement intense dans les communautés monastiques, désignées par Ivan Illich comme des « communautés de marmotteurs⁴ ». L'*Art de lire* d'Hugues de Saint Victor met en avant le rôle fondamental de son organisation. Il enseigne le « marmottement monastique commémoratif » pratiqué « dans un espace intérieur soigneusement bâti – un *claustrum animae*

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1306.

² I. ILLICH, *Du lisible au visible*, *op. cit.*, p. 56.

³ J. LECLERCQ, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 72.

⁴ I. ILLICH, *Du lisible au visible*, *op. cit.*, p. 67.

(le cloître de l'âme) ». L'agencement de ce dernier rappelle celui d'un palais de mémoire, à ceci près qu'il ne s'agit pas d'une structure arbitraire mais bien d'un « espace-temps qu'il appelle *historia*¹ ». Ces enseignements sont ici d'un intérêt central : ils montrent combien le murmure est au centre de la pratique méditative. La parole est appelée à résonner dans un espace-temps intérieur devenant une forme-sens. Avec l'époque scholastique, la pratique de la lecture connaît de profonds changements. L'écriture est devenue un « langage visible qui [va] directement à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil² » et permet le développement de la lecture silencieuse. Cavallo souligne qu'entre la lecture à voix haute et « l'oralité silencieuse », il y a « une lecture murmurée³ », qui fait intervenir le corps autant que la voix intérieure de la forme aurale et la page mentale déposée en mémoire.

Si la méditation est une « activité intense de lecture », elle tire de la page, « écran de projection⁴ », le matériau de sa rumination :

Inlassablement, la méditation s'abandonne à de nouveaux commencements, retournant, par des chemins de traverse, eux-mêmes multipliés par un réseau capillaire d'allusions, à son objet originel. Les pauses continues, comme d'une voix qui reprend souffle, sont le mode le plus convenable à sa méthode, la contemplation. En poursuivant différentes couches de sens sous l'examen d'un objet unique, la contemplation reçoit à la fois l'impulsion de nouveaux départs et la justification de sa course irrégulière. Elle est faite, et le poème avec elle, du distinct et du disparate⁵.

Répétition et silence sont donc les deux facettes d'une même pratique méditative offrant de contempler le langage dans sa matérialité. Le blanc, dans son existence visuelle et phonique, est « membrane de silence » qui enveloppe la rumination. Délimitant typographiquement les mots ou expressions, il mime l'isolement concret qui conditionne l'« explication intérieure ».

La chambre d'écho de *Dors* et le modèle des « broutadours »

L'imaginaire de la chambre d'écho revêt une importance centrale dans « Dire la poésie ». Par ce livre, la méditation s'affirme comme une pratique de composition consciente et revendiquée, s'appuyant sur une oralité créative. Il participe d'un moment où Roubaud redéfinit de manière décisive la diction de poésie en la soustrayant à toute intentionnalité et

¹ *Ibid.* p. 58.

² M. B. PARKES, « Lire, écrire, interpréter le texte », G. CAVALLO et R. CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op. cit.*, p. 119.

³ G. CAVALLO, « Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain », G. CAVALLO et R. CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p. 99.

⁴ I. ILLICH, *Du lisible au visible*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁵ J. ROUBAUD, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *op. cit.*, p. 86.

toute orientation vers une audience, au profit d'une diction méditative¹. Le poète raconte avoir composé la section « Dors » oralement « dans une chambre, face à une fenêtre » où il voyait un pin, quelques cèdres et le passage des nuages. Il dessine ainsi la scène fondatrice d'un recueil méditatif passant par la profération des poèmes dans cet espace clos. La chambre (ici un lieu réel) offre une chambre d'écho à la rumination orale. Le poète décrit la manière dont il entre dans une pratique rituelle où l'attention est perméable aux sollicitations sensorielles du lieu, qu'il s'agisse de la diffraction de la lumière à travers une feuille de papier, du mouvement des branches ou des nuages : « ce mode de lecture [...] se laissant pénétrer de distraction intérieure et extérieure, perméable aux sollicitations du moment² ». Le lieu de composition est en réalité double et renvoie à une autre chambre ayant permis de reproduire les conditions de solitude et d'obscurité. Les séquences auraient été répétées durant « six ou sept années³ », chaque réitération amenant « des variations minimales ». La méditation, patiemment murmurée, participerait donc de cette mouvance incessante de l'objet-poème. Le poème écrit est d'abord, à la manière des *talk poems* de David Antin⁴, le compte-rendu d'une méditation se jouant dans la profération. Par la suite il offre le support de la répétition par la voix, propice à une « danse de la mémoire⁵ ». La disposition verticale ou en escalier focalise sur chaque point de passage de la méditation : « ce sont des moments de contemplation de peu de mots⁶ ». Elle mime le ralentissement d'une lecture murmurée, s'entrelaçant au silence alentour.

La quiétude et la solitude apparaissent donc comme des conditions de la méditation autant qu'elles participent de son déroulement. Ces deux éléments sont rappelés dans « Dire la poésie », lorsque Roubaud évoque la scène fondatrice de sa conception de la diction poétique. Lors d'une lecture à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, une « dimension irremplaçable de la poésie⁷ » lui apparaît : « quelque chose de presque invariable s'avalant soi-même de son en son dans la successivité de la voix se prolongeant de silence en silence

¹ A. LANG, « De la *poetry reading* à la lecture de poésie », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 205-235.

² J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 20.

³ *Ibid.* p. 18.

⁴ David Antin fait partie des poètes de la ligne « méditative » américaine qui, avec Gertrude Stein, ont informé la pratique méditative de Roubaud dans son rapport à l'oralité. Abigail Lang a remarqué que *Dire la poésie* « reprend la mise en page et une partie du protocole de composition des *talks* ou *talk poems* que David Antin improvise en public depuis 1972 : “la bande mince brune qui défile en bruissant en chuintant dans le magnétophone devant soi” suggère que *Dire la poésie* a pu être composé oralement puis retravaillé au moment de la transcription », A. LANG, « De la *poetry reading* à la lecture de poésie », *op. cit.*, p. 227. À l'évidence, un tel rapport à une oralité primitive et créative a également informé la composition-rumination de *Dors*.

⁵ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 28.

⁶ *Ibid.* p. 34.

⁷ *Ibid.* p. 12.

toute seule comme si elle était seule¹ ». Le poète rapproche ce caractère solitaire de la poésie orale des bergers érythréens ou soudanais, proférant leurs poèmes « à haute voix pour eux seuls ». L'absence de toute présence humaine est la condition de la récitation, le troupeau servant d'auditoire :

J'imagine ces voix crépusculaires de champ en champ chaque poète avec
son propre troupeau qui sert d'oreilles indispensables mais sans réponse

J'aime cette espèce de tradition de « broutadours »².

Les broutadours (anagramme des « troubadours ») décrits par Roubaud réactivent un modèle érémitique : ils sont entourés de la végétation et des animaux. Cette pratique met au centre la récitation à haute voix, qui s'appuie sur la mémoire. La métaphore de la rumination évoque la manducation qui était associée à la méditation monastique, ce « mâchonnement répété des paroles » qui font de la *meditatio* une *ruminatio*³. Elle est une invitation à goûter les textes gardés en mémoire autant qu'à les rejouer par la voix, moteur de la mouvance.

Ce passage fournit les clefs de compréhension de la manière dont Roubaud conçoit la composition passant par la profération comme une diction méditative, « mode presque solipsiste d'existence de la voix de poésie⁴ » :

La diction que j'expérimente est au contraire monotone répétitive
imperméable indifférente endort et attend et récidive la voix reste
semblable à la voix qu'elle était dans les lieux les moments de la
composition⁵

Dans ces conditions, « la forme orale de la poésie ne doit pas surimposer au poème les intentions du diseur ». Elle est en effet indissociable des autres formes du quatuor et particulièrement de la voix intérieure, « aurale ». Ce mode de diction vise au contraire à « favoriser l'effectuation du poème dans la mémoire des auditeurs⁶ » : il renvoie ici encore à la propriété du vers d'être « effecteur de mémoire » et de rejoindre « "l'infiniment privé" du rapport singulier à la poésie⁷ » : « la mémoire dans la voix de poésie demeure explication intérieure⁸ ». Le mode d'existence oral du poème est indissociable de la manière dont il entre dans la mémoire de poésie. S'il faut lire « Dors » avec des « silences de la voix plus longs que

¹ *Ibid.* p. 13.

² *Ibid.*

³ J. LECLERCQ, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 72.

⁴ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Ibid.* p. 15.

⁶ J.-F. PUFF, « Introduction : que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? », *op. cit.*, p. 32.

⁷ J.-F. PUFF, « La voix *off* de soi-même. Poétiques de la diction non-expressive (Claude Royet-Journoud, Jacques Roubaud) », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 373.

⁸ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 27.

tous les mots¹ », c'est pour garantir la contemplation de chacun de ces mots et la mouvance des formes internes à la mémoire du lecteur-auditeur. La méditation produit une « disposition mentale² » autant qu'un « mode de lecture » qui induit une expérience de « mémoire oblique³ ». La métrique de cette composition répétitive constitue une « tentative d'enveloppe rythmique en grande partie contrôlée mentalement⁴ » et offre une « qualité de possession⁵ » de la durée réactivant le désir de donner « forme au temps ».

9.3.2. Méditation et « formes du temps⁶ »

La répétition au centre du protocole méditatif a pour objectif de conquérir une maîtrise du temps. Pierre Hadot fait de la « concentration sur le moment présent⁷ » un principe des pratiques méditatives antiques. Réhabiliter le temps est une des visées centrales de l'exercice méditatif : il « libère à cet effet un espace intérieur, où le visible se convertit en invisible dès lors que s'instaure un temps parallèle [...], le monde [y] est constamment distancié, perçu sous l'angle de la vanité, profondément relativisé⁸ ».

Selon Jean Wahl, la poésie constitue un exercice spirituel qui permet une concentration du temps et de l'espace :

Exercice aussi qui consiste à manipuler de mystérieuse façon le temps et l'espace. Condensant et allongeant le temps, le poète se fait un temps qui n'est plus le temps de tous les jours. Il isole un moment auquel il donne une durée propre, incommensurable avec la durée ordinaire, à la fois plus longue et plus courte⁹.

Il crée donc une sorte de durée parallèle. Le parcours des lieux constitue une recollection permettant une reconstruction mentale du temps ordinaire¹⁰. La reconfiguration de la temporalité et de l'expérience est une dimension constitutive de l'écriture : il s'agit de *se* rendre présent à ce « maintenant ». La méditation fait advenir une forme, « construction où les temps éloignés se fondent les sens s'échangent¹¹ ».

¹ *Ibid.* p. 34.

² J.-F. PUFF, « La voix *off* de soi-même. Poétiques de la diction non-expressive (Claude Royet-Journoud, Jacques Roubaud) », *op. cit.*, p. 370.

³ J. ROUBAUD, *Dors*, *op. cit.*, p. 24.

⁴ *Ibid.* p. 34.

⁵ *Ibid.* p. 27.

⁶ Nous empruntons ce titre à C. REGGIANI, *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*, *op. cit.*, p. 145.

⁷ P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 27.

⁸ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 363.

⁹ J. WAHL, *Poésie, pensée, perception*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 351-353.

¹¹ J. ROUBAUD, *€*, *op. cit.*, p. 19.

Pratique méditative et discipline du temps

Le sonnet en prose 1.1.7 [Go 119] décrit une pratique méditative et montre comment l'exercice vise à atteindre la maîtrise du temps par le dénombrement :

je suis un crabe ponctuel¹ je suis un courrier sans événement mon champ est vide
pur balayé de la moindre étoile j'ai voilé de velours la masse bombée de l'œil cet
instrument ne détaillera plus que ses poussières

je ne risque pas de silences je n'oppose que des paroles plates comme des vitres que
les pluies rincent et j'ai du goût pour le soir j'ai de l'indulgence pour l'aube il n'y a
rien jamais à lire dans ma main

en comptant des grains de riz sur une table de cuisine j'ai assuré ma sainteté une vie
de perfection contemple mille fois la même fontaine qui se brise

à partir de moi le temps se discipline comment disais-je il y a encore une rivière
sensible au froid une île avec des lacs et des aborigènes comment²

Le poète relie l'ermite à la figure du saint qui était également convoquée dans *Autobiographie, chapitre dix*. C'est l'activité contemplative du sujet méditant – fondée sur une ascèse de la répétition (« une vie de perfection contemple mille fois la même fontaine³ ») – qui permet de parvenir à cette « discipline du temps ».

Cet enjeu est fréquemment thématiqué dans *Trente et un au cube*, dont la parole poétique élabore un espace mental, devenu chambre du poème. On comprend mieux la réactivation des métaphores textuelles du cube dans la « seizième lame ». Le poème mentionne le « nuage », ce que nous mettons en relation avec la mouvance du poème, dans la « boîte d'espace-temps-forme ». La soudure des trois termes en un mot composé indique véritablement l'effet de la méditation. Celle-ci s'accomplit dans le « lieu compact » de la chambre mentale, où le poème discipline le temps par la forme. Il constitue « l'espace-temps » de la composition, lieu de clôture et d'enfermement, mais aussi de reconfiguration du temps par la forme, devenant alors une « branche verbale du temps⁴ ».

Le poème n° 20 instaure une durée fondée sur la répétition et la variation, selon des modalités syntaxiques et spatiales :

¹ Notons que l'ouverture de ce sonnet en prose fournira le titre de l'anthologie personnelle donnée chez Gallimard, comme pour réaffirmer des décennies plus tard, l'importance d'une telle méthode aux yeux du poète. Cet animal allégorique fournit donc l'indice d'une double méthode : le biais et la capacité à « pincer » le temps de la mémoire.

² *Ibid.* p. 18.

³ La fontaine réactive une image présente chez Jaufré Rudel : « Quant le ruisseau à la fontaine / s'éclaircit comme il arrive [le printemps] », J. ROUBAUD, *Les Troubadours. Anthologie bilingue, op. cit.*, p. 80.

⁴ J. ROUBAUD, *Trente et un au cube, op. cit.*, p. 69.

Cobla 1 : Si toi ma durée si toi
Cobla 2 : toi ma durée si toi
Cobla 3 : ma durée si toi si
Cobla 4 : soleil si toi ma durée
Cobla 5 : si toi ma durée si toi¹

La même séquence – placée en tête de chaque *cobla* – est répétée et modifiée par la permutation de l'ordre des termes, selon un ordre inspiré de celui de la sextine. Le syntagme nominal « ma durée » « remonte » dans la séquence. Il instaure une cyclicité au sein du *tanka*, à l'œuvre dans le temps physique² : d'une part, il s'agit de la succession des jours et des nuits, du « matin derrière une nuit venant sur un soir » ; d'autre part, le poème évoque également l'ordre des saisons en mentionnant le « début d'octobre » et les phénomènes météorologiques qui l'accompagnent. Cette cyclicité est accentuée par la clausule du *tanka* : « si toi ma durée si », qui boucle le poème sur lui-même.

Si la mention des saisons est un motif du *tanka*, le mois d'octobre est celui du décès du frère, évoqué de manière oblique :

Cobla 1 : la cessation du mouvement de la mort
Cobla 3 : l'équilibre la balance du temps le ralentissement de la mort
Cobla 5 : si toi ma durée, si toi davantage le sens de l'octobre, le dépassement de la mort

La répétition et la domestication de la durée rejoignent donc l'enjeu thérapeutique associé à la méditation. Ce dernier s'accomplit formellement par la permutation et la configuration rythmique manifestant la reconquête de la *mezura* par l'entrelacement.

Paragrapes-moments et *inscape* dans la prose de mémoire

Cette concentration méditative de l'espace et du temps constitue une donnée importante du '*grand incendie de Londres*', subdivisé en « stations méditatives » appelées « paragraphes-moments ». Le terme lie étroitement l'espace et le temps autour de l'idée d'un parcours de « lieux de mémoire » :

Chaque *moment* qui a son unité de lieu et de temps (lieu immobile et temps non discontinu), je le conçois (c'est une visée à la fois esthétique et éthique) comme une *station* de temps méditatif.

La présence du lieu joue (c'est un des liens essentiels que je tenterai d'établir entre *méditation* et *mémoire*) son rôle de « lieu de mémoire » à partir duquel (tel « beau détail ») la restitution du parcours est facilitée.

¹ *Ibid.* p. 85.

² Voir J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 461.

Il s'ensuit une concentration de présent en ces fragments : les « moments » de prose ont un *accent* de présent (ont en intention pour le moins), un accent intérieur, un *instress* (Hopkins). L'*instress* du présent de leur écriture constitue une condition de leur unité ; le passage d'un moment à un autre est discontinu en ce sens, contre la continuité en même temps voulue du *récit*.

Le concentré du présent et de ma présence à ce que je suis en train de découvrir à dire a des implications de durée ; durée méditative (qui ne peut être très longue) ; durée de prose (assez courte, même dans la vitesse parfois).

[...] Ces moments de méditation, donc de mémoire, où tout exercice de la réflexion, de l'intelligence, de l'imagination est subordonné à la mémoire ; ils sont des moments de '*non-being*' de '*non-vie*' ; ou '*non-être*'.

[...] Les « moments » sont entièrement retranchés à ma vie, si ma vie est celle qui est la mienne en dehors d'eux¹.

L'auteur souligne bien que l'exercice méditatif et mémoriel, découpé en « stations » – sans doute ici au sens religieux du terme –, répond à un impératif éthique tout autant qu'esthétique. Le paragraphe retisse l'unité d'un présent. Il constituerait un lieu de vie, de suspension et de saisie du temps, d'appropriation et de reconfiguration du vécu. Sa délimitation graphique est articulée à une perception temporelle. La poésie étant pour Roubaud un « *nun* », nous pouvons reprendre cette idée en ce qui concerne la strophe (chambre textuelle) voire la page de poésie.

La notion d'*inscape*² est empruntée à Gerald Manley Hopkins. À cet égard, on peut se référer à un passage de « Poetry and verse » :

Poetry is speech framed for the contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning (la poésie est parole construite, organisée façonnée formée façonnée disposée pour la contemplation de l'esprit selon le chemin de l'ouïe ou parole organisée pour être entendue pour elle-même, pour sa valeur et intérêt même au-dessus et au-delà de l'intérêt du sens)³.

On voit combien la conception spatio-temporelle prêtée au paragraphe-moment de prose a trait à la pratique poétique. La prose de mémoire constitue véritablement cette ombre portée de la poésie, où « le vers “mange” la prose ». L'unité poétique est délimitée visuellement en vue de la contemplation, laquelle s'appuie sur la matérialité sonore de la parole. La raison d'être de la *stanza* ou chambre d'écho est de permettre la répétition afin de « souligner l'*inscape* », l'essence individuelle de la forme : « la répétition, la récurrence (*oftening*), la réitération (*over-and-overing*) et le retardement (*aftering*) de l'*inscape* doivent avoir lieu afin de le détacher pour

¹ J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 286.

² En ce qui concerne le lien entre la notion d'*inscape* telle qu'elle est décrite par Hopkins et la mouvance des formes, voir *supra*, chapitre 1.

³ Cité par J. ROUBAUD, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *op. cit.*, p. 117.

l'esprit, et de ce point de vue, la poésie est parole qui retarde et multiplie son intérieur (*inscape*), parole déposée en une figure répétée¹ ». La notion d'*inscape* permet de comprendre le rôle de la profération, de la répétition dans la méditation menée par les formes : elle « retarde », donc reconfigure la durée de son déploiement et « détache pour l'esprit », en vue d'un usage méditatif.

On peut à ce titre revenir à « La Lampe », première des « Partitions rythmiques ». Le protocole de composition est longuement présenté et développé au début du *grand incendie de londres*². Il articule étroitement espace de la *stanza*, composition répétitive et reconfiguration de la durée à l'instar du tiers photographique qu'il convoque. Le diptyque photographique de *Fès* d'Alix Cléo Roubaud sert de « modèle » et de point de départ à la composition : « je veux dire par là que j'établis, au moins descriptivement, une concordance entre ce que je vois sur la photographie et la plage rythmique qui rend compte de quelque chose dans la vision que j'ai de cette photographie³ ». L'espace de la strophe constitue le double palindromique des photographies. Il rejoue la dialectique entre ombre et lumière à l'œuvre dans la photographie. Sa description évoque métaphoriquement la poésie en train de se déployer. La disposition des mots sur la page est rythmée par des blancs interlinéaires instaurant une durée interne à la forme. La *stanza* devient véritablement un « espace-temps-forme » :

Le *corps* de la composition (qui est un exemple de ce que j'ai nommé, au moment où je l'ai fait, *composition rythmique* plutôt que poème) est un paragraphe (strophe ? matrice, épure d'une strophe ?) de quatre lignes pleines à la machine à écrire⁴.

Double textuel de la photographie « cette 'strophe' est la chambre (*stanza*) de 'La Lampe'⁵ ». La permutation circulaire de l'adverbe « lentement » et du blanc typographique constitue une figuration du temps qui s'est écoulé entre les deux clichés. La « concordance des temps » se joue donc dans la chambre rythmique de la strophe, par la disposition et la répétition.

Cette dernière constitue la remontée du cœur aux lèvres. Ainsi, la méditation est à la fois « mémorial et actualisation⁶ » et se place au carrefour du passé et de l'avenir. Elle rejoint la manière dont Roubaud pense la poésie, comme le temps de la mémoire, en tant qu'il regarde « vers l'autrefois autant que vers le futur⁷ ». La méditation concentre en elle « la trinité

¹ G. M. HOPKINS, « Gerard Manley Hopkins, dont "La poésie et le vers" », *op. cit.*, p. 10-11 ; Repris dans J. ROUBAUD, *Traduire, journal, op. cit.*, p. 246.

² J. ROUBAUD, 'le grand incendie de londres', *op. cit.*, p. 21-26 ; 44-47.

³ *Ibid.* p. 45.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ C. BELIN, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 343.

⁷ J. ROUBAUD, 'le grand incendie de londres', *op. cit.*, p. 409.

augustinienne “présent du passé, présent du présent, présent du futur”¹ ». Elle permet de mieux comprendre comment le poème (lu entendu récité) constitue un « maintenant² ». Le temps devient le cadre autant que l’objet de la méditation, appropriation et intensification d’une durée. L’objet-poème est pris dans ce double régime temporel : le *nun* de l’appréhension visuelle ou de la profération et dans le même temps la durée, la lenteur qu’elle suppose. Il faut également le mettre en relation avec la conception du vers comme « instant qualifié³ », que Roubaud a emprunté à Jean Tortel. La forme, lieu de l’entrelacement, serait enfin le lieu du « calme advenu », passage du chaos de l’*oltra misura* du souffle de tempête à la *mezura* rythmique : « créant comme une oasis de tranquillité au cœur d’un tourbillon, un *entrecimamen*⁴ ».

Il est apparu que la chambre textuelle est aussi le lieu où répéter et faire résonner le matériau de la méditation dans le silence, offrant la parole à une contemplation renouvelée. Elle permet ainsi une reconfiguration du temps par la forme, qui est indissociable de l’enjeu éthique prêté à l’écriture méditative. Élaborer le lieu du retrait est aussi une manière de faire de ces chambres de la méditation le lieu d’un tombeau poétique dans ses différentes facettes : tombeau de soi, des figures disparues, déploration qui va de pair avec la destruction du Projet, mais aussi célébration – ouvrant paradoxalement sur une survie de la poésie.

9.4. DE LA CHAMBRE AU TOMBEAU

Depuis 1961, Roubaud n’a eu de cesse de se confronter, en réponse au deuil, au modèle du tombeau dans sa dimension personnelle, collective, intertextuelle. Celui-ci passe par un parcours méditatif, dans la forme. Si le Projet était conçu selon une métaphore architecturale, sa double destruction – la deuxième coïncidant avec le décès d’Alix – fait du grand récit-cathédrale du ‘*grand incendie de Londres*’ un tombeau :

Au pied du bâtiment du projet qu’on se représente, les paysans ont construit de petites maisons, avec les débris. Il y a les arbres, des horizons, de petits bonhommes là posés. [...]

‘Le grand incendie de Londres’ avait été commencé dans un état de biipsisme ; maintenant et à défaut, son tombeau⁵.

Cette perspective est également marquée dans les derniers livres publiés qui, en remettant en jeu des écrits passés, donnent à voir un état « monumental » tout en continuant d’affirmer leur inachèvement. Le tombeau constitue le lieu même de l’œuvre, ombre portée et

¹ *Ibid.*

² J. ROUBAUD, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 114.

³ J. ROUBAUD, « Instants poétiques qualifiés », op. cit.

⁴ J. ROUBAUD, *Octogone*, op. cit., p. 12.

⁵ J. ROUBAUD, ‘*le grand incendie de Londres*’, op. cit., p. 183.

ruine de celle projetée, abandonnée et rejouée par le récit.

Dans « Quelques remarques sur les tombeaux poétiques de Jacques Roubaud¹ », Jean-Jacques Poucel désigne le tombeau poétique comme une « forme de prédilection ». Il en définit trois types :

Il y a donc de prime abord, au moins trois formes de tombeaux poétiques qui animent le développement de l'œuvre roubaldienne : les tombeaux intimes, le silence articulé entre ces deux bords de mort, que sont ϵ et *Quelque chose noir* ; les tombeaux poétiques dont le destinataire est un autre écrivain, comme les « Tombeaux de Pétrarque » ; et cette troisième forme que décrit Dominique Moncond'huy dans sa présentation du *Tombeau poétique en France*² l'ouvrage qui sert de tombeau à soi-même.

Selon ce dernier, l'« objet-tombeau » est un texte ou un ensemble de textes portant ce titre. Pourtant, il est avant tout « métaphore du tombeau réel ». Apparue en France au début du XVI^e siècle, il s'affirme comme un genre délibérément hétérogène, dans les formes qu'il convoque, en raison de sa dimension collective. Il connaîtra un regain d'intérêt au XIX^e siècle, sous deux formes distinctes³ : en réunissant des poèmes commémoratifs de différents auteurs ou au contraire, sous forme de textes isolés portant la mention de tombeau. Notamment sous l'influence de Mallarmé, il marque également l'appartenance à une communauté littéraire. Cette résurgence est indissociable de l'évolution du rapport à la mort⁴, qui va susciter un imaginaire esthétique spectral. Cet « objet » littéraire serait indissociable « du contexte de sa production⁵ ». Chez Roubaud, il répond à une réflexion sur les possibles de la poésie et à une revendication de sa survie par le choix d'un archaïsme et une pratique de la compilation.

Selon la double orientation dessinée par Dominique Moncond'huy (texte isolé ou œuvre collective), il faudra regarder les textes ou groupements portant cette mention. D'autre part, il faudra regarder plus largement comment ce modèle, dans sa dimension collective et intertextuelle, informe chaque livre de poésie et au-delà l'œuvre entière, sorte de tombeau d'elle-même et partant, de tombeau des tombeaux. Il permet d'observer à nouveaux frais la prédilection pour certaines formes liées à une pratique spirituelle, telles que le sonnet ou les variations potentielles de la sextine. Il éclaire également l'attirance pour des modèles spatiaux et architecturaux en plusieurs dimensions. Selon cette métaphore architecturale, il invite enfin

¹ J.-J. POUCEL, « Quelques remarques sur les tombeaux poétiques de Jacques Roubaud », *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 294.

² D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *La Licorne*, n° 29, 1994, « Le Tombeau poétique en France », p. 16.

³ *Ibid.* p. 7.

⁴ P. ARIES, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1977.

⁵ D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 4.

à penser l'œuvre en mouvance comme une totalité cohérente, où compilation anthologique, composition et méditation – en poésie comme en prose – se répondent pour ériger un triple tombeau : intime, collectif et de l'œuvre elle-même.

9.4.1. *Un tombeau intime*

En 1961, le début du projet est marqué par une décision consécutive au suicide du jeune frère du poète, Jean-René. Ainsi, ϵ constitue selon les termes de Roubaud dans *Quelque chose noir* le premier « 'bord' de mort¹ » dont l'œuvre qui déploie les axiomes du Projet a jailli. Le « LIVRE » tel qu'il a été projeté est décrit dans *La Bibliothèque de Warburg* selon une métaphore architecturale :

Je n'avais fait que baptiser 'Euh' porche du Projet de poésie, multiplier ses colonnes, les compliquer et orner d'une manière qui me semblait soudain purement décorative mais, les mois passant de plus en plus vides, vide demeurait le bâtiment lui-même ; vide même de plans².

Le Projet constituerait un bâtiment de mémoire autant qu'un cénotaphe³. On trouve l'évocation de la stèle funéraire dès le sonnet en prose 1.3.1 (Go 112), soit le premier quatrain du deuxième sonnet du recueil. Après un premier sonnet de sonnet affirmant une « appartenance » au monde, le deuxième sonnet de sonnet est placé sous le signe de l'entropie et de l'adieu :

adieu plein des eaux dit le cœur on voit des roses pourrir dans le plâtre une
bâtisse sans serrure s'est posée là un va-et-vient d'ours en peluche
adieu dit le cœur la main sur le cœur fond du bronze pour bien un
battement

adieu répond le cumin de l'eau vert noir de l'eau brassée de branches
immergées imageant adieu par une ride du vent adieu dit l'eau troublée
c'est de l'anis c'est de l'eau adieu dit l'eau en battant sur quelles rives ?

adieu pour quoi faire chaque image n'a-t-elle pas été adieu dès la première qui
fut ovale et dans le bleu battant de vols où passait de l'eau adieu

adieu pourquoi il va sans dire ancien adieu ancien depuis que le cœur bat que
pourrissent les roses bouffonnes qu'on voit dans le plâtre adieu qu'on voit
s'ensabler l'eau⁴

Ce poème n'est pas sans évoquer une description du cimetière où est inhumé Jean-René :

¹« Aphasie », J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 132.

² J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, op. cit., p. 1834.

³ Nous prolongeons les hypothèses de J.-L. KIRALY, *Remise en jeu*, op. cit., p. 83 sq.

⁴ J. ROUBAUD, ϵ , op. cit., p. 27.

Le cimetière de Pantin était assez sinistre derrière de hauts murs [...]. L'aménité de son accueil n'était certes pas améliorée, dans l'allée des Marronniers aux fleurs doubles, par l'impression d'inachèvement que donnait une section livrée à des tombes récemment ouvertes. [...]. Les fosses à peine fermées ressemblent à un appartement où le mort vient d'emménager [...]. Les fleurs, abondantes, y sont fraîches, peu fanées, peu noircies par les pourritures conjuguées de la pluie et de l'oubli¹.

La rencontre entre ce poème et le passage de prose nous invite à réfléchir aux enjeux éthiques et esthétiques qu'ils engagent. Dans le poème, le deuil impose une mise en crise du lyrisme traditionnel, manifestée tout d'abord par une instabilité énonciative : le « Je » lyrique présent dans le premier paragraphe s'efface pour laisser se déployer un lyrisme impersonnel. La première instance énonciative est évoquée par contiguïté métonymique : « Adieu plein des eaux dit le cœur ». On assiste également à une dilution de la parole dans l'espace : celle-ci est déléguée à l'eau dès la deuxième strophe. La douleur se spatialise, puisque la nature se fait chambre d'écho de la plainte funèbre : « adieu dit l'eau troublée ». Cette crise du lyrisme est également manifestée par la corruption de la nature (l'eau « troublée », le pourrissement des « roses bouffonnes qu'on voit dans le plâtre »). En effet, la rose est le symbole lyrique par excellence, depuis Ronsard (1545). Si les fleurs des tombes du cimetière de Pantin sont « encore fraîches », ici, elles se trouvent comme étouffées et condamnées à la corruption parce qu'elles poussent dans du plâtre. Ce serait la pierre du tombeau, de la « bâtisse sans serrure » – donc le deuil – qui étoufferait l'expression des sentiments et le déploiement d'un lyrisme personnel. Le deuil impose au sujet de reconsidérer le rapport au monde sensible auquel le premier paragraphe du recueil manifestait l'appartenance, mais aussi à la posture lyrique traditionnelle. Notons la proximité sur le goban de Go 112 et Go 118, qui semble signifier la victoire du néant, de l'à-quoi-bon², placé en position de sujet agissant : « Rien l'a aboli³ ».

Le § 4 – associé au signe mathématique τ , « tau de Hilbert », « axiome du choix » – affronte de plus près la question du deuil, de la mort. La disposition spatiale des groupements nous offre à cet égard une clef de lecture. On entre dans le groupement dont la disposition est indiquée en 4.1.1 par « ce lundi soir » :

¹ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1371-1372.

² « Mais m'arrêter là, renoncer, avait un enjeu bien plus grave. Car je ne m'étais lancé dans cette folie qu'en réponse au choc de la mort de mon frère Jean-René. Et dire 'à quoi bon ?' était ramener aussitôt son souvenir ; renoncer n'était-ce pas bien plus que dire 'à quoi bon la fin de 'euh'', 'à quoi bon le Projet de Poésie', et par conséquent 'à quoi bon le Projet' ? N'était-ce pas me remettre devant les yeux, dans la distance d'une rue vide, dans le gris incertain nocturne du plafond volets clos le beau, le sournois, le fatal 'à quoi bon généralisé' ? n'était-ce pas au service d'un plus grand démon, d'un démon vraiment mortel, que celui du renoncement déployait tous ses trésors de séduction, tous ses charmes vénéneux ? », *Ibid.* p. 1836.

³ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 27.

En tête de mort aurons-nous un air de famille
petit frère
te voilà proche du temps
bientôt tu auras du temps plein les mains
deux minutes
deux schweppes
deux pas jusqu'au compteur électrique
Et tu t'allongeras sous la table de la cuisine¹

...et on en sort par la prosopopée de Jean-René qui s'adresse au survivant :

Je suis mort, je crains les voix... [...] je dis adieu
et je ferme la porte en pleurant, je dis adieu
et toi mon frère, sans savoir! mais tu n'oublies

jamais, jamais plus, tu hurles mais ô l'Allée
des Marronniers aux Fleurs Doubles c'est n'est ce pas
c'est moi si peu ! [...] ²

Il s'agit du seul moment du livre où la parole hantée du frère apparaît au discours direct ce qui permet de rétablir un dialogue fictif entre le défunt et le poète. L'un choisit la mort ; l'autre la survie, et dira cette mort par la poésie. L'Allée des Marronniers aux Fleurs Doubles fait référence à l'allée du cimetière de Pantin où son frère repose :

Dans la matinée je suis allé au cimetière de Pantin, allée des Marronniers aux fleurs doubles. Là est enterré mon frère Jean-René, mort par suicide le 23 ou 24 octobre 1961. C'est un lieu de mémoire, comme on dit aujourd'hui³.

Kiraly y voit une allusion cachée dans « canal de l'ourq près Pantin : cimetière du verre⁴ ». Par ailleurs, Roubaud souligne le fait que son frère n'est pas enterré là où il devrait l'être, en Provence.

Les tombes du cimetière parisien de Pantin ne sont guère flamboyantes, compliquées, ornées. Aucune ressemblance avec le Père Lachaise. Ni avec les tout petits cimetières des villages provençaux. Pas de cyprès, pas d'ifs⁵.

Ce cimetière parisien contraste avec le paysage des cimetières de Provence :

Il y a un tout petit cimetière particulièrement calme, tranquille, amène, dans son rectangle de cyprès. [...] Le cimetière est minuscule. Une poignée de tombes, une poignée de cyprès ; des pierres. [...] Sous la lumière les cyprès sont noirs. Chaque tombe, chaque pierre se détache à l'œil ; singulière. Les pierres comptent les morts, les pas, les ombres⁶.

La description renoue avec un imaginaire géométrique (« son rectangle de cyprès ») et

¹ *Ibid.* p. 106.

² *Ibid.* p. 110.

³ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, p. 1306.

⁴ J. ROUBAUD, *ε*, *op. cit.*, p. 146.

⁵ J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, *op. cit.*, pp. 1209-1210.

⁶ *Ibid.*, p. 1375.

arithmétique (« les pierres comptent les morts, les pas, les ombres »). La proximité du paysage avec ceux du *trobar* permettrait d’apprivoiser ce lieu : pour Roubaud, le cyprès « accompagne la pensée des morts¹ ». Convoquer la Provence ne sert pas uniquement à se remémorer mélancoliquement des images-mémoires de l’enfance définitivement disparue avec le frère défunt. Il s’agit d’offrir un véritable lieu de mémoire substitutif de celui de Pantin et d’en faire un cénotaphe textuel : « il reste trouver le lieu définitivement sans péril² ». Le poème Go 2 (« Je suis mort, je crains les voix... ») – premier coup de Noir dans la partie – affirme très fortement la nécessité d’ériger un tombeau poétique faisant pendant au tombeau réel du cimetière de Pantin. Il clôt un groupement proposant une méditation sur la mort, et dont la disposition spatiale peut évoquer l’imaginaire de la crypte. En effet, les poèmes (dont trois évoquent la mort dès leurs titres) se disposent à la manière d’une constellation autour du « noir » déposé au centre.

En outre, Jean-François Puff a remarqué que l’interruption de la structure inachevée d’un hyper-sonnet en 4.1.1 est formellement signifiante :

Au point de fracture se situent donc la majorité des poèmes en vers libres ou en vers blancs [...]. Dans le cadre du livre, ce sont des « non-sonnets » qui reçoivent leur visibilité du fait précisément d’être intégrés dans un livre de sonnets : on y lit l’événement de la mort, l’irruption d’une émotion intense. Cela est précisément ce qui interdit dans un premier temps au poète de composer dans une quelconque forme : le donné destructeur de la mort agit efficacement sur la parole. Tout l’effort engagé dans ϵ serait de surmonter cet informe originaire³.

Il affirme que c’est par l’informe – portant l’empreinte de la mort – qu’on entre dans la partie de Go du troisième mode de lecture. Il s’agit d’éprouver le battement entre forme et informe, entre sonnet et non-sonnet, entre vers et non-vers. Cette dualité de la parole poétique renvoie à l’affrontement entre Blanc et Noir qui comporte un enjeu éthique – celui d’un combat pour la survie. Il manifeste le choix de faire coexister deux états contraires de la parole poétique pour manifester à la fois la menace du néant de « l’à-quoi-bon » (exprimé dans le poème « tu es sauf » : « j’ai renoncé à soumettre ce langage / [...] le bon troubadour capuchonné de nuages / a glissé dans la fosse [...] alors, quelle raison de vivre qui dure ?⁴ ») et la nécessité du tombeau poétique.

Celle-ci se trouve réaffirmée dans le groupement « 4.2.1 gel noir », qui poursuit cette

¹ *Ibid.*, p. 1378.

² J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 101.

³ J.-F. PUFF, *Mémoire de la mémoire*, *op. cit.*, p. 293-294.

⁴ J. ROUBAUD, ϵ , *op. cit.*, p. 107.

spatialisation du deuil. Le gel¹, motif métapoétique central, est ici associé au froid de la mort. Il évoque cette constriction du temps lié la douleur, contre lequel lutte la méditation. On y entre par le poème « octobre », mois qui évoque la date de la mort du frère :

Je suis sombre je suis en cendres [...]
 dans les pièges pris dans les deuils
 j'étouffe sous les nuits brouillées
 je m'écorche aux heures rouillées²

On assiste au retour à des sonnets dont la disposition est traditionnelle (hormis « noyade »), et la métrique comptée (« octobre », « la mort soumise », « d'un mort », « tu resteras », « noyade » sont en octosyllabes ; « tombeau », « mort d'or » en heptasyllabes). Ce retour à un sonnet traditionnel marque l'inscription dans la tradition du tombeau poétique. On voit ainsi combien ce dernier engage la question de l'art formel, dans sa dimension éthique. Il est aussi le lieu où le poète *parle* avec le mort, pour faire du poème « le lieu de sa survie³ ».

Recueil de deuil et de déploration de l'épouse Alix Cléo Roubaud décédée en 1983, *Quelque chose noir* (1986) tient évidemment du tombeau intime, où le poète engage un dialogue avec la disparue. Le poème « Art de la vue » mentionne un « Opus posthumus, toujours, jusqu'à la finale extrémité⁴ ». Cette affirmation, qui s'applique à l'art photographique d'Alix, évoque également la poésie de la méditation fondée sur la contemplation de ses photographies et la relecture des écrits de la défunte. Ce dialogue passe par une reprise de passages du *Journal*⁵ qui sera publié en 1984 au Seuil. Il marque une « sorte de duo fantasmé où les deux voix ne seraient plus nettement dissociables⁶ ». Cet aspect a été étudié de manière approfondie⁷, nous n'y revenons pas davantage.

Le tombeau poétique constitue la métaphore de celui réel. Ainsi, les poèmes « L'idée de ce lieu » et « Ce même c'est ta mort et le poème » peuvent être considérés comme un diptyque exhibant cette analogie. En effet, le premier poème se présente comme une description du rituel de la « visite dominicale au cimetière parisien de Thiais ». Il souligne la solitude du poète, qui

¹ Cette image, riche d'interprétations possible, est récurrente dans le recueil. Voir notamment 1.3.2 pion noir (go 114) : et pire si c'est gel du temps en nous : « on ne sait rien y a-t-il même eu avant les années gelées mouvements de la durée libre et chaude si l'on parvenait à voir : comment le soleil du gel comment la sphère du gel s'arrondissait comment elle mangea son premier jour comment elle vint mordre l'air à la surface », *Ibid.*, p. 27-28.

² *Ibid.*, p. 110-111.

³ D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 10.

⁴ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 100.

⁵ A. C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, *op. cit.*

⁶ D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 10.

⁷ V. MONTEMONT, « "Je t'aime jusque là" (Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix-Cléo Roubaud) », F. BESSIRE (dir.), *Les Écrivains éditeurs*, Genève, Droz, 2002, p. 207-219 ; D. MONCOND'HUY, « Du journal au tombeau ou de "quelque chose" à "rien" », *op. cit.*

s'abandonne à imaginer retrouver la femme aimée dans la mort afin de retisser l'unité du biipsisme : « L'idée d'être, morts, en un même lieu. / L'idée des deux noms sur une pierre¹ ». Le tombeau poétique permet de restaurer le motif du double à travers la méditation sur la mort. Dans le second poème, le genre est mis en question :

Ce même n'est pas la mort et la poésie.
N'en sait rien les mots sont devenus
Comme des stèles et les sens contingents².

Par ce divorce entre le genre et la circonstance qui devrait l'autoriser, la langue poétique est elle-même mise en échec. Si la forme est un lieu privilégié de l'exercice spirituel, elle offre une « déposition³ de la parole poétique » permettant aussi sa relève⁴, passant par la reprise, la citation implicite⁵. Tout tombeau est donc dans le même temps, celui de la poésie, par un dense maillage intertextuel.

9.4.2. *Un tombeau de la poésie*

Dans son article « L'édification d'un tombeau poétique : du rituel au recueil⁶ », Joël Castonguay-Bellanger traite de la pratique collective du tombeau poétique au XVI^e siècle. Il la définit comme « un hommage tant formel que discursif rendu au mort ». Il s'agit d'un dispositif polyphonique, constituant tout à la fois un « rite funéraire » et un hommage à la tradition poétique. Chez Roubaud, la pratique constante de la réécriture et de l'(auto)citation le place au plus proche des origines du genre : « Réécriture, variation, traduction et paraphrase sont les mots clés d'une mécanique intertextuelle⁷ ». Par le prélèvement et la remise en jeu, l'œuvre en mouvance s'avère le lieu privilégié du tombeau poétique dans sa dimension collective. Ce modèle permet de ressaisir l'ensemble de l'œuvre à travers son tropisme intertextuel et son rapport à la compilation.

Dans cette perspective, les « Tombeaux de Pétrarque⁸ » dans *Dors* constituent un

¹ J. ROUBAUD, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 122.

² *Ibid.* p. 123.

³ Ce qu'on appelle « déposition », médité par les poètes des XVI^e et XVII^e siècles et l'iconographie, est le « déclouement de la croix » et la déploration de la Vierge sur le corps de son fils. Il y aurait dans l'exercice spirituel de *Quelque chose noir* ce que Florence Delay nomme « une forme de déposition, avec ce vieux sens chrétien », M. BENABOU, F. DELAY, et J. ROUBAUD, « Entretien », *op. cit.*, p. 192.

⁴ E. PASTOURIE, « L'impossible déposition de la parole poétique », *op. cit.*

⁵ B. CONORT, « Tramer le deuil. Table de lecture de *Quelque chose noir* », *La Licorne*, n° 40, 1997.

⁶ J. CASTONGUAY-BELLANGER, « L'édification du tombeau poétique, du rituel au recueil », *Études françaises*, n° 3, 2002, vol. 38, p. 55-69.

⁷ *Ibid.* p. 58.

⁸ Pour une analyse plus approfondie de cette section et de la relation au *Canzoniere* de Pétrarque, voir *supra*, chapitre 5.

« tombeau multiple » et rassemblent les différentes dimensions évoquées. Le *Canzoniere*, auquel il prélève un certain nombre de « mots-stèles », constituait déjà un tombeau. L'hommage au maître du sonnet est marqué par le choix d'une forme signifiante : celle de la neuvine, extension potentielle déclinée à partir de la sextine d'Arnaut Daniel. On peut y lire un hommage oblique à Queneau¹, décédé un an après la première publication de ces pièces. Conçu sur un prélèvement et une réécriture, le tombeau devient le lieu de transmission d'une « mémoire littéraire² ». D'autre part, la volonté de doter le poème et l'espace du livre d'une architecture appuyée sur le nombre réactive la métaphore architecturale. Nombre de Queneau, il organise la forme de la neuvine, qui préfigure *Quelque chose noir*. Comme nous l'avons montré précédemment³, ce livre rejoue le modèle du cube poétique, sur le mode d'une architecture délibérément mise en ruine. La neuvine est le lieu privilégié du tombeau, dans sa dimension intime comme dans sa relation avec la tradition formelle. Le neuf constitue le « chiffre funèbre » par excellence⁴ évoquant Dante : il s'agit du nombre de Béatrice, qui comporte également une symbolique céleste. Benoît Conort souligne à ce titre que 5 est au Moyen-Âge « le chiffre de l'homme ». Le 10 est absent, bien qu'il soit sous-jacent à l'organisation du volume (constitué de 9+ 1 sections, intitulée « Rien », zéro mathématique qui n'est pas réductible au néant). Puis qu'il est produit de 2 fois 5, on comprend son absence par le fait « que la perfection qu'incarne le couple s'est trouvée brutalement rompue⁵ ». L'architecture qui aura permis le retour à la composition de poésie s'appuie sur un nombre signifiant. Dans le même temps, son caractère délibérément mis en ruine manifeste la béance du deuil.

En faisant de l'œuvre un cortège de voix, le poète fait du tombeau intime un monument mémoriel de la poésie. Cette pratique rituelle se marque diversement, à travers le modèle formel du « poème de poèmes » et par la compilation anthologique. Elle se manifeste aussi par le choix de formes-mémoires telles que la sextine-quenine ou le sonnet. En tant qu'architectures, elles constituent le lieu d'un hommage par les formes. Les derniers livres de poésie, dans leur relation à la compilation, invitent enfin à observer la manière dont l'œuvre devient tout à la fois « linceul

¹ D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 13. On trouve un autre hommage au maître Queneau dans « Queneau en novembre », J. ROUBAUD, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, *op. cit.*, p. 27-29. Dans un livre marqué par l'hommage formel et, nous l'avons vu avec « Square des Blancs Manteaux 1983 », le tombeau. Le poème est formé de huit huitains d'octosyllabes et réalise une « octine », avatar paradoxal de la quenine. Les déclinaisons de cette forme s'avèrent donc le lieu privilégié d'un mausolée.

² D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 13.

³ Voir *supra*, chapitre 5.

⁴ B. CONORT, « Le chiffre du deuil », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 155.

⁵ *Ibid.* p. 154.

d'elle-même » et affirmation de sa survie.

9.4.3. Un dispositif mélancolique : *Octogone*, \subset et *Je suis un crabe ponctuel comme tombeaux de l'œuvre ?*

Les derniers ouvrages de poésie rejouent, par la pratique (auto-)anthologique, le modèle du tombeau dans sa dimension collective et intertextuelle. Ils permettent en outre d'observer la manière dont est reconfiguré l'espace de l'œuvre. Il s'agit aussi, par la remise en jeu de pièces anciennes et la publication de nouveaux « compléments », non seulement d'en proposer un tombeau, mais d'en faire une architecture paradoxalement ouverte, constamment prolongeable et réagençable. L'inachèvement est aussi un principe éthique : il fait de l'œuvre un organisme vivant, permettant d'assurer la survie de la poésie. Il ferait du poème répété et rejoué « l'instrument d'un rituel privé sur le modèle des chants de guérison indiens¹ ».

Nous l'avons dit, *Octogone* et \subset compilent des modules textuels qui appartiennent à des époques très diverses de l'œuvre. Fragments de l'œuvre d'une part, remontant jusqu'aux carnets manuscrits de ϵ (1962), fragments d'images-mémoires de l'enfance fixées dans des tridents, forme poétique de trois vers utilisées pour ancrer les souvenirs. Le poète entrelace dans l'espace du livre des temporalités hétérogènes, travaillées par la mémoire faite de survivances. Chaque anthologie porte ainsi « la concomitance inattendue d'un *contretemps* et d'une *répétition*² ». On se trouve donc placé dans un dispositif hétérochronique, tel que le définit Georges Didi-Huberman, un « montage de temporalités différentes ».

Cette intrication temporelle n'est pas sans lien avec la mélancolie, comme le révèlent les jeux de répétition mis en œuvre dans les tridents :

62 répétitions

dans un trident la

⊗ place de

la répétition³

66

la répétition

⊗ imprécise

écrase le temps⁴

¹ S. BAQUEY, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud, op. cit.*, p. 676.

² G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 169.

³ J. ROUBAUD, \subset , *op. cit.*, p. 142.

⁴ *Ibid.* p. 143.

La mélancolie est pensée comme une posture active de réappropriation du temps à travers un dispositif anthologique. Les tridents parachèvent cette entreprise en offrant une forme-mémoire aux images détruites par la « démemoire ». La répétition, la compilation ont une valeur paradoxale. Elles manifestent à la fois un ressassement mélancolique et un élan vers une temporalité libératrice.

Considérons la place de ces livres dans l'œuvre : *Octogone* était conçu comme le huitième sommet de son hyperespace, \subset la complémente et nous invite à la considérer comme un tout potentiellement achevé. *Je suis un crabe ponctuel*, à sa manière, constitue une anthologie personnelle ressaisissant l'ensemble de l'œuvre en un ensemble unifié. Le choix de l'anthologie nous place dans un battement entre la volonté de ressaisir l'espace de l'œuvre pour en faire un monument mémoriel et l'idée d'un livre ouvert, d'une matière à retravailler. Si elle peut donner l'impression d'une clôture du monument mémoriel de l'œuvre, l'anthologie manifeste une conception organique de l'œuvre en mouvance et renoue avec l'imaginaire thérapeutique des chants indiens ouvrant une « route qui recule vers le futur¹ ».

Clore : un monument mémoriel

Si chaque chapitre de \subset constitue le complément d'un ouvrage passé conçu comme inachevé, le compléter reviendrait à le clore, à proposer des achèvements à l'œuvre. Dans ce recueil, les limites temporelles sont fixées précisément (1962-2012), et les fragments sont présentés dans un ordre chronologique, révélant une vocation totalisante. On rejoint l'idée présente dans l'anthologie de présenter un corpus représentatif d'une période donnée, d'un corpus global. Ici, il s'agit de « boucler » symboliquement un état possible de cinquante ans de pratique de la poésie et de rassembler l'œuvre dans un livre unique, un monument de mémoire. Dans la figuration spatiale octogonale de l'œuvre, Roubaud plaçait l'origine (ϵ) au centre du dispositif. L'ouvrage central, inachevé, restait donc un espace ouvert. Publier des achèvements de ce recueil et des compléments aux autres, ainsi que le huitième sommet de l'octogone reviendrait à clore symboliquement l'espace de l'œuvre. Le choix de l'anthologie ferait donc d'*Octogone* et \subset un tombeau intime autant qu'un tombeau du Projet et de la poésie.

Il s'agit de placer au cœur des recueils une absence qu'inaugure déjà ϵ . Dans *Octogone*, la section « Obscurité » évoque la Villa Verlaine, lieu où le poète se trouvait lorsqu'il apprend la mort du frère, et qui est le lieu d'une anamnèse douloureuse :

¹ F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *op. cit.*

d'une villa
souviens-toi d'une villa Verlaine •
les éponges craquent un moment • où
son visage s'équarrit • disons •
un regard délavé de gaz •
jacques • rien faire •
rien • • parce qu'à faire il n'y a
rien •
le bout des doigts s'ankylose •
à se taire • à la rigueur
de mort • que d'un cri à un bras
ne remplit pas l'espace dans la respiration •
en vain •¹

La mélancolie fait ainsi du sujet le tombeau substitutif des figures disparues.

Dans la série « Se souvenir », les tridents évoquant l'enfance sont en effet classés par ordre de date. Brisant la linéarité chronologique, le dernier trident du chapitre (n° 100) nous ramène également à l'enfance, puisque ce même poème se trouve cité une nouvelle fois dans une sorte d'« analepse ». Il est placé juste après un trident évoquant dans toute sa violence le suicide du frère, qui avait déclenché la composition de ϵ et l'élaboration du Projet :

99 in memoriam JRR, 1961
aparte de mi
⊗ ce moment
d'horreur allongée²

On termine donc cette séquence avec deux bornes chronologiques : 1961, une fin, un deuil qui constitue aussi un commencement poétique ; 1940 l'enfance pendant la guerre (cette image étant l'une des plus anciennes de son souvenir). Selon un motif spiralaire, la fin devient début, le début devient fin. Soulignons le fait que ce trident « in memoriam JRR » se trouve dans les deux recueils. Dans *Octogone*, il est inséré dans une série à la mémoire du disparu, s'achevant sur la date de commémoration de cette mort : « 23 octobre : 1961-2011 ». Le rappel de cet événement traumatique participe d'un retour à l'origine de l'œuvre. À cette série s'entrelace une deuxième constituant une variation sur la question du « suicide ». La répétition-

¹ J. ROUBAUD, *Octogone*, op. cit., p. 127.

² J. ROUBAUD, \subset , op. cit., p. 37.

variation autour d'un même motif obsessionnel accomplit cet effet de clôture, faisant de l'œuvre un cénotaphe. L'auto-citation est liée au ressassement mélancolique. C'est aussi un principe de réflexivité : elle permet de faire circuler la parole poétique et de la remettre en mouvement pour lui offrir un recommencement.

À travers ces reprises s'inscrit également une poétique de l'œuvre comme « tombeau de soi-même », « lieu même du texte poétique – linceul de lui-même¹ ». Les « Hommages » dans *Octogone* peuvent être lus selon ce prisme. Les sonnets y sont présentés de différentes manières afin d'explorer différents espaces de méditation sur la mort. Dans *Octogone*, « Tombeaudelaire² » joue de cette double articulation du tombeau d'un écrivain qui est également celui de la poésie. Le poète se livre à une méditation devant la stèle funéraire de Baudelaire au cimetière Montparnasse, sous la forme d'un hommage ironique. En reprenant la forme-sonnet, Roubaud se place dans un héritage formel, notamment celui de Mallarmé. Depuis ϵ , le sonnet est pensé comme un espace privilégié de méditation sur la mort et de mise en situation d'un tombeau poétique. C'est encore ce que nous montre le sonnet « Tombeau de Joë Bousquet », issu des carnets et publié dans \subset . Le sonnet inversé « In memoriam Edoardo Sanguinetti » rend ainsi hommage aux maîtres de la forme, par laquelle il s'agit de « Dire / Cela soit ma poussière sur ce tombeau³ ». De même dans « Rerum vulgarium fragmenta » (qui est aussi une reprise), c'est au *Canzoniere* de Pétrarque et à la forme-sonnet qu'il est rendu hommage. Cette section évoque également le « Tombeau de Pétrarque » de Roubaud. On sait qu'il a été composé autour de la mort de Laure et peut-être lu comme un tombeau poétique. Composer des sonnets pour rendre hommage à des figures tutélaires, convoquer la figure de Pétrarque au cœur du recueil, revient donc à faire de cette anthologie un tombeau de la poésie, une sorte de « tombeau d'un tombeau ». Dans sa dimension intertextuelle, il marque une sociabilité lettrée qui se rapproche des origines de la forme. Les poèmes intertextuels sont à la fois un hommage à certains poètes parisiens, mais aussi aux lectures et souvenirs de Roubaud. Le livre sert en même temps de tombeau à l'œuvre elle-même : elle retrace et orchestre le trajet vers une disparition qui est, en définitive, le sens du projet.

Ouvrir : « l'horizon qui avance vers le futur »

Il faut ici revenir à l'introduction de *Partition rouge*⁴ afin de comprendre pourquoi Roubaud a choisi l'anthologie comme modèle formel pour ces trois livres. Dans le quatrième

¹ D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 13-14.

² J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 171.

³ *Ibid.* p. 55.

⁴ F. DELAY et J. ROUBAUD, *Partition rouge*, *op. cit.*

paragraphe de l'introduction, Florence Delay et Roubaud affirment « l'urgence » de publier une anthologie des poèmes et chants des Indiens : « cela nous paraît nécessaire car la poésie est en voie de disparition, comme les Indiens. Il nous paraît urgent de tenter de guérir un certain nombre de maladies que favorise son absence¹ ». Les chants pour écorce Chippewa qui y sont présentés appartiennent à un cycle appelé « société de la grande Médecine ». En publiant ces textes indiens, les compilateurs veulent mettre en mémoire la « création collective de [ces] peuples² » pour les faire échapper à la destruction. Une telle ambition nous semble également présente en ce qui concerne nos deux recueils, et à plus d'un titre. D'une part, la poésie semble plus que jamais « inadmissible » selon les termes de Denis Roche. D'autre part, arrivé à sa 81^e année – étape critique de « l'année climatérique³ » –, le poète entreprend de « pouvoir admettre prévoir contempler attendre décider / voir / sa mort⁴ ». Par la compilation, il fait de son œuvre un espace vivant, dans sa tension entre le passé revisité et « l'horizon qui avance vers le futur ». En affirmant son enracinement dans la tradition, dans son propre passé poétique et en la projetant dans un avenir qui le dépasse, Roubaud reprend à son compte une affirmation de Sakokwenonkwas, Mohawk, clan de l'ours, cité dans le n° 70 d'*Action poétique* consacré à la poésie des Indiens d'Amérique du Nord : « La route la plus importante que nous essayons de paver dans la direction du futur est la route qui reconduit à notre passé⁵ ».

Cette recherche d'une route dans la direction du futur se marque formellement. La forme du haïku a particulièrement fasciné le poète parce qu'il est pris dans la voie du poème infini. Il en retient des principes fondamentaux pour son Projet, à savoir :

- qu'un haïku était toujours (ce que je savais) ouvert, implicitement prolongeable en un long poème par chaînons, un 'renku', mais que peut-être, plus encore qu'un début de renga, un 'hokku', il était, virtuellement, infini vers le futur ; c'est-à-dire :
- que le commencement d'un poème infini était chaque haïku, infini dans les deux sens : prolongeant, en un nouveau début, tous les haïku antérieurs,
- mais surtout, imaginativement et potentiellement infini, à écrire ;

¹ *Ibid.* p. 12.

² F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *op. cit.*, p. 65.

³ M. ENGAMMARE, *Soixante-trois la peur de la grande année climactérique à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2013 ; "L'an climatérique, J. ROUBAUD, '*le grand incendie de Londres*', *op. cit.*, p. 1335-1354.

⁴ J. ROUBAUD, *Octogone*, *op. cit.*, p. 244.

⁵ Sakokwenonkwas, Mohawk, clan de l'ours, dans « Akwesasne Notes », vol. 8, n° 2 – début d'été 1976, cité dans F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *op. cit.*, p. 65.

- que le renku mimait cela, au moyen des conditions de changement que lui imposaient les règles traditionnelles, comme dans le temps potentiellement infini (infini pour toutes fins pratiques) changent à l’infini les saisons, les fleurs, les pluies, les lunes ;
- que les voix des poètes qui se partagent la composition des strophes-chaînons d’un renku sont comme les générations ;
- et c’est pourquoi (mais c’est là, maintenant, ma propre interprétation) il faut être au moins trois pour un renku [...]
- il faut être cinq au plus, car la mémoire transmissible par la voix ne couvre jamais plus de cinq générations ;
- la fin d’un haïku, d’un renku, enfin, n’est qu’un arrêt dans la forme perpétuelle, une sorte de mort¹.

Le poète tire du modèle du *haïku* l’image d’une chaîne de mémoire inscrite dans le devenir historique des formes, passant de poète en poète. Il garde également une idée qui s’avère décisive pour comprendre l’inachèvement de chaque livre et l’espace de l’œuvre dans son ensemble : la poésie se doit d’être un ensemble ouvert pour s’ouvrir un avenir possible. Le chapitre 24 de \subset constitue une chaîne de cent poèmes, forme qui reprend le modèle du *hyakuin* ou *renga*, poème en chaîne. Elle entrelace, comme dans *Octogone*, plusieurs fils de tridents : l’un médite sur la forme, l’autre est le lieu de l’hommage. Prolonger en chaîne les tridents par des techniques d’association est une manière de l’inscrire dans un futur potentiel, dans la voie du poème infini.

L’anthologie impose certes un « arrêt dans la forme perpétuelle », mais cet arrêt demeure éphémère, à l’instar du poème en mouvance. Par la reprise, la répétition, les fins proposées sont toujours potentielles. D’un ouvrage à l’autre, les poèmes se répondent, se commentent et se complètent selon un système d’échos, créant un effet dialectique de rétrospection et de relance. Le poète lutte contre l’idée même d’achèvement. Comme l’affirme Olivier Gallet :

La relance passe aussi par un déni de la mort. Quant à l’anthologie recomposée, elle devient avec Roubaud cet univers parallèle, exhaustivement redistribué, où la vie – la poésie – serait encore possible. Où les morts ne seraient pas morts, exactement comme la mémoire².

Remettre en jeu signifie remettre au présent, et par là, inscrire le poème dans une temporalité qui dépasse le temps physique et le temps humain. On touche d’ailleurs à un des symboles de la figure géométrique de l’octogone, à savoir l’éternité. Il représenterait une union

¹ J. ROUBAUD, *‘le grand incendie de Londres’*, *op. cit.*, p. 71-72.

² O. GALLET, « Être le vers personnellement : réécriture de l’anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie*, chapitre dix de Jacques Roubaud », *op. cit.*, p. 285.

entre le monde matériel (le carré, symbole de l'homme) et le monde spirituel (le cercle, symbole du Divin). De plus, si l'on se réfère à cette figuration octogonale de l'œuvre, comportant ϵ en son centre (8+1), et en excluant *Quelque chose noir* publié à l'occasion d'un deuil, on constate qu'*Octogone* est le neuvième recueil publié chez Gallimard. Connaissant l'importance d'une certaine « arithmétique fantasmatique¹ » chez Roubaud, on ne peut qu'être frappé par la richesse symbolique de ce nombre qui était déjà la clef de voûte de *Quelque chose noir* – et, rappelons-le s'offre comme un renversement du six (celui de la sextine), signe d'une remise en jeu qui toujours resterait possible. Ici, il signifie à la fois à un cycle qui s'achève, mais aussi à un nouveau cycle qui débute. C'est aussi le « symbole de la multiplicité faisant retour à l'unité, et par extension, celui de la solidarité cosmique et de la rédemption² ». Le recueil unifie en son lieu la multiplicité de l'œuvre, marque un achèvement possible autant qu'il ne tente de l'ouvrir et la rejouer. Cette symbolique de la relance temporelle est creusée par l'assemblage de *Je suis un crabe ponctuel*. Les poèmes qui sont, pour beaucoup, déjà des emprunts à d'autres anthologies changent de régime temporel par leur réagencement dans un nouveau montage. L'anthologie devient donc le lieu d'une cristallisation temporelle, alliance de la répétition et du contretemps.

Ces trois tombeaux du Projet et de l'œuvre auraient également pour vocation d'assurer la persistance mémorielle des poèmes intégrés à ce monument mouvant et recomposé, et plus largement du « cortège de voix » qu'il fait résonner. Comme le dit Jacques Roubaud au début de *L'invention du fils de Leoprepes*, il s'agit d'« opposer au désordre de la mort, au 'gouffre infernal de la pluralité' le bon ordre et la logique du vivant³ ». Dans une période où le poète entreprend de tirer un bilan et de ressaisir son œuvre, *Octogone* et \subset proposent une anthologie des achèvements « provisoirement définitifs, définitivement provisoires », selon la célèbre formule oulipienne. Cependant, livrer un état de complétude de l'œuvre permettrait aussi de creuser d'autres lacunes, d'ouvrir d'autres voies. D'un ouvrage à l'autre, les poèmes se répondent selon un système d'échos, entre rétrospection et relance qui font la « duplicité de la mémoire ». Il s'agit de dire à la fois la mort et son envers, de nier dialectiquement la question de la fin. Cela nous renvoie à la fleur inverse et à la stratégie du *trobar* : « Le désordre illusoire dont un ordre émerge enfin, comme une totalité, tel est le but de l'*entrebescar*⁴ ». L'anthologie s'avère donc un outil éthique de résistance à l'entropie qui se manifeste par un rapport

¹ B. MAGNE, *Georges Perec, op. cit.*, p. 56.

²A. GHEERBRANDT et J. CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, vol.III, p. 263-264. Cité par D. MONCOND'HUY, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *op. cit.*, p. 12.

³ J. ROUBAUD, *L'invention du fils de Leoprepes, op. cit.*, p. 11.

⁴ J. ROUBAUD, *La Fleur inverse, op. cit.*, p. 321.

anachronique au temps, une projection vers le passé des formes ramenée dans le présent d'un nouveau montage. Dès lors, ces achèvements paradoxaux permettent d'affirmer, – face à la mélancolie et au « démon du renoncement » – la survie de la poésie comme forme vivante de mémoire.

CONCLUSION (DEFINITIVEMENT PROVISOIRE...)

Notre thèse avait pour ambition de ressaisir la question de l'espace du poème, dans ses dimensions graphiques et visuelles, dans l'ensemble de l'œuvre de Roubaud – pour mieux asseoir une lecture globale de celle-ci. Cette problématique engage la prise en compte de la matérialité du support, des variations typographiques, de la visualité, c'est-à-dire l'image graphique du texte, et des effets de sens induits par le dispositif spatial. Elle est également tributaire de la manière dont le poète investit des formes dites fixes (sonnet, sextine, *tanka*) et, intervenant activement dans leur devenir, explore des variations possibles – y compris graphiques et spatiales.

Il est bien vite apparu que le poème ne saurait être restreint à sa seule dimension écrite, tant Roubaud le pense comme un « objet de langue à quatre dimensions », celles externes (écrite et orale) et celles internes (écrite et aurale). La première partie de cette étude a mis au jour un principe de mouvance, selon le terme forgé par Paul Zumthor. Celle-ci agit dans la circulation du poème au sein du « quatuor de formes », sur le devenir des formes-mémoires en diachronie, mais aussi sur celui du poème mis en circulation dans l'espace de l'œuvre selon des gestes de prélèvement et de remise en jeu adossés à la dynamique anthologique. À partir du motif reparaissant du nuage, nous avons accordé une place au principe de migration textuelle – signe de la mouvance.

Forte de cette remise en perspective, nous avons pu observer la manière dont la mouvance agit localement sur la forme écrite du poème. Celle-ci est tout sauf un phénomène figé et se révèle liée à une esthétique de la forme en mouvement. La notion d'espace graphique, empruntée à Jacques Anis, a permis d'explorer l'ensemble des modèles récurrents de disposition du poème, en lien avec le format et les paramètres matériels. Roubaud s'appuie sur les axes de lecture et les axes de positionnels décrits par Rodolpho Hinostroza à propos du *Coup de dés* de Mallarmé. Nous avons analysé l'ensemble des variantes de l'espace graphique à partir de ces vecteurs de lecture pour montrer que Roubaud fait du poème un objet multidimensionnel, porteur de différents itinéraires de lecture qui participent de sa potentialité. La réflexion sur la traduction et la prise en compte des propriétés graphiques, visuelles, métriques et rythmiques du poème traduit participe des réflexions sur la mise en espace. L'étude de systèmes de lecture allant à l'encontre du sens de lecture à l'occidentale a conduit le poète à mettre en œuvre des stratégies graphiques originales visant à compenser la perte de la composante visuelle de l'idéogramme, par exemple. Elles ouvrent à la prise en compte d'une sémantique visuelle

s'appuyant sur la fonction iconique du blanc, propice à une figuration symbolique des rapports spatiaux.

Dans un second temps, nous avons examiné à la loupe deux facteurs déterminants des manifestations graphiques de la mouvance : le blanc et les décrochages colorés. Les blancs façonnent la topographie de l'espace graphique. Ils détiennent des propriétés visuelles, phoniques et dynamiques : ils participent de la mouvance du poème dans son existence graphique et ouvrent à la prise en compte d'un rythme graphique. Ils contribuent à « installer » le poème dans la page, à le délimiter visuellement pour favoriser son installation dans la mémoire du lecteur. Examinant le poème à l'aune de ses « bords », nous mettons au jour une poétique de la *suspension* : le jeu des blancs suspend un état provisoire, potentiel du poème en attente d'être remis en jeu par la lecture ou le réagencement. Dans le cas du sonnet, dirigé vers une chute, cette suspension graphique joue contre l'idée d'une « fin du poème », là où la sextine est une forme suspendue, provisoirement arrêtée par la *tornada*, mais pouvant être rejouée.

Participant des réflexions autour de l'écriture informatique et des modèles hypertextuels dans la prose de mémoire, les systèmes de décrochages colorés élaborés au tournant des années 2000 en prose puis en poésie constituent l'acmé de l'exploration des variations graphiques, tout particulièrement dans l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*. Les livres de poésie en couleurs cumulent les traits mis au jour : alinéas, jeu sur la dimension des blancs, disposition en escalier descendant. Ils participent d'une réflexion à nouveaux frais sur les possibles du vers, en faisant jouer son identité typographique, marquée par le retour *ad lineam*, contre son identité métrique. Comme dans toute l'entreprise roubaldienne, ces dispositifs inscrivent en creux une critique du vers libre et une réponse originale à la réplique contemporaine de la « Crise de vers » diagnostiquée par Mallarmé, du côté de la forme et par la requalification du vers au sein du dispositif graphico-spatial. Ces différents facteurs de la mouvance et des variations graphiques agissent en faveur d'un sens formel et contribuent à la manière dont la « forme-poésie » est pensée comme une « mémoire formelle » de la langue.

Comme nous l'avons déjà mentionné, penser l'*espace* du poème et non pas seulement sa composante visuelle conduit à considérer l'espace graphique dans ses trois dimensions. La troisième partie de ce travail propose donc de ressaisir l'hyperespace de l'œuvre comme un ensemble ouvert – lieu de la mouvance – volontairement conçu comme un matériau réagençable. Œuvre de mémoire – intime, formelle et de la tradition –, il s'agit d'une œuvre-vie pensée comme un organisme vivant qui croît sans cesse de l'intérieur par la migration textuelle, le prélèvement et la remise en jeu.

Ces pratiques ont conduit à observer les anthologies comme lieu stratégique de la mouvance, dont la dynamique informe la pensée de l'œuvre. Nous avons identifié une série de gestes : prélever, emprunter ; agencer, construire des livres. La traduction et la passation de certains pans de la poésie peu connus du grand public (poésie américaine, chants des Indiens d'Amérique du Nord, anthologies japonaises médiévales) répond à une volonté de sauvegarde, visant à assurer la survie de la poésie vers « la route qui recule vers le futur¹ ». Il s'agit enfin de s'inscrire dans la voie du poème collectif, maillon d'une chaîne pluriséculaire. Empruntant des modèles mathématiques et s'appuyant sur l'imaginaire de l'hypertexte informatique autant que sur les modèles spatiaux de la mémoire artificielle, l'œuvre est volontairement conçue comme un ensemble ouvert organisant une topologie mémorielle.

À propos du concept esthétique de l'entrelacement, Roubaud propose une définition qui peut s'appliquer à la description de l'hyperespace de l'œuvre :

On désignera ainsi à la fois le mouvement qui mélange les fils de différentes couleurs, « précieux », « sombres et colorés » et le résultat, le dessin qui surgit de la masse des fils ; masse ordonnée séquentiellement mais également plongée dans les dimensions supplémentaires par la voix ou, plus tard, la page. On peut envisager l'image d'une forme dans un espace à plusieurs dimensions, disposés en lignes privilégiées, une sorte d'hyper-étoffe. Le mot, l'image proposée par le mot, font s'approcher en effet l'étoffe, la tapisserie et aussi l'enluminure, les enchevêtrements peints du livre de *Kells*, de l'art médiéval irlandais².

La description évoque autant les manuscrits ornés et autres supports visuels médiévaux que le modèle de l'hypertexte médiéval et l'informatique naissant : elle présente la conception mentale du livre selon une structure arborescente, multilinéaire. Nous avons examiné ce modèle en ressaisissant, en poésie comme en prose, la manière dont Roubaud cherche à déjouer la lecture séquentielle du livre imprimé, pour lui faire accueillir les bifurcations et digression mimant le fonctionnement naturel de la mémoire. L'œuvre est comparable à un vaste hypertexte de papier, offrant au lecteur des parcours multidimensionnels, autant qu'elle bat en brèche l'imaginaire informatique ouvrant à une prolifération incontrôlée des itinéraires possibles.

L'idée d'« image d'une forme » suggère aussi la projection des propriétés d'une forme poétique dans l'architecture du livre, toujours conçu comme un « poème de poème ». Objet en plusieurs dimensions, voué à prendre place et résonner dans une chambre aux images qui est le lieu de la méditation. La mention des fils de couleurs évoque le modèle de la « Grande Feuille mentale », modèle spatial du lieu mental où le scribe-ermite conçoit les rapports entre les

¹ F. DELAY et J. ROUBAUD, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *op. cit.*

² J. ROUBAUD, *La Fleur inverse*, *op. cit.*

différents lieux de l'œuvre de mémoire. Penser l'espace du poème est toujours l'inscrire dans la profondeur du lieu méditatif où il s'élabore, par la visualisation et la profération. La métaphore textile indique un motif métapoétique emprunté à l'*entrebescar* de la *canço* des troubadours en son sens charnel (les langues s'entrelaçant dans le baiser) et rythmique. Nous avons repris ce motif au prisme de l'apophatisme ou double négation pour observer la manière dont Roubaud fait de la forme le lieu d'une intrication de polarités opposées : le désir du chant affronté à son silence, à la tentation du néant et de l'« à-quoi-bon ».

Dans la dernière partie, nous appuyant sur la mouvance en tant que circulation entre l'oral, le visuel et les états internes à la mémoire et sur la conception de l'œuvre ressaisie précédemment, nous avons proposé de la penser comme un espace méditatif. S'inspirant de modèles philosophiques et religieux, Roubaud conçoit la composition comme le fait d'« écrire sous la méditation ». Cette pratique est tributaire de modèles spatiaux : elle implique en effet un espace de retrait où méditer. Passant par la profération, la forme devient elle-même cet espace méditatif, chambre d'écho où faire résonner le matériau rejoué par la mémoire. La thèse montre que, par l'espace du poème, Roubaud fait de la composition et de la lecture une méditation par les formes. Celle-ci engage non seulement une réflexion formelle sur l'avenir de la poésie et sa passation mémorielle mais aussi un « exercice spirituel » visant à une discipline des passions et à une reconfiguration du temps.

Lorsqu'elle s'interroge sur la traduction et les « mouvements par lesquels la littérature circule et se transmet¹ », Tiphaine Samoyault formule l'idée d'une « pluralité de l'œuvre » qui revêt une importance centrale pour notre propos :

L'œuvre elle-même est pensée comme étant plurielle ou composée de l'ensemble de ses états écrits, oraux, passés, présents et à venir : c'est la thèse de Borges sur Homère, celle de Léon Robel et de Jacques Roubaud sur la poésie. Pendant un certain temps, je présentais cette idée d'une pluralité de l'œuvre et d'une relative disparition de l'originale comme paradoxale. Je la perçois comme une évidence. Le texte n'a de véritable existence qu'entre ses versions. On n'accorde pas l'autorité majeure à une seule d'entre elles ; on n'inscrit même plus la substitution d'autorité par laquelle on pense parfois la traduction mais on remet en jeu cette question, en renonçant notamment au problème de la « fidélité ». On engage du nouveau, par rapport à la stabilité longtemps attribuée à l'écrit, des procédures de transmission qui sont davantage celles de l'oralité. Ainsi, cette pensée participe à une conception renouvelée du texte littéraire, capable peut-être de réconcilier oralité et écriture, du moins à ne pas en faire deux modalités entièrement séparées du littéraire. La pratique de la traduction est essentielle pour la penser².

La thèse a permis de poser le modèle d'une textualité fluide, selon le modèle

¹ T. SAMOYAULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020, p. 13.

² *Ibid.* p. 14.

métapoétique du nuage qui offre un observatoire privilégié des migrations textuelles dans l'espace de l'œuvre. Cette citation de T. Samoyault permet également d'éclairer à nouveaux frais le choix d'un corpus élargi, intégrant les anthologies et les expériences traductives comme lieu de la mouvance, qui nous a permis de ressaisir la « pluralité des états du poème », y compris traduits – qui ont contribué à faire de l'œuvre cette chambre d'écho. Roubaud n'a eu de cesse, par la convocation de modèles spatiaux ou la reformulation de son discours d'escorte, de créer un effet de cohérence globale, reconfigurant une œuvre-cathédrale pensée comme un ensemble ouvert et, en un certain sens, un tombeau d'elle-même.

Selon une pensée de la variance, une telle conception élargie de l'objet-poème abolit la hiérarchie des états textuels et l'idée d'un texte ou d'une œuvre comme système clos et définitif. La représentation écrite et celle orale sont deux facettes indissociables. L'espace du poème doit être inscrit au sein du « quatuor de formes », intégrant son devenir, en tant qu'effecteur privilégié des images de la mémoire intime. Il est donc précisément le lieu par lequel le poème devient – selon les termes de Wittgenstein – une « forme de vie transmissible ». La mouvance atteint ses états écrits, oraux mais aussi, *a fortiori*, les états écrits et auraux internes à la mémoire. Il en résulte qu'il est paradoxalement irréprésentable, pris qu'il est dans une collection d'états variables dont le devenir mémoriel échappe à la conception du poète à partir du moment où il se déploie dans la mémoire du lecteur.

*

Ce dernier point nous amène à un aspect qu'il nous faudra approfondir. Cette étude devra être étendue par la suite à la question de la réception, incluant une réflexion sur la phénoménologie de la lecture, les pratiques et gestes physiques de lecteur, en relation avec le dispositif matériel. L'investissement multidimensionnel de l'espace graphique, suggérant différents itinéraires de lecture, induit-il une adaptation de l'appréhension visuelle, du déplacement du regard ? Il s'agirait de mettre à l'épreuve la modélisation des vecteurs de lecture en recourant, par exemple, à des expériences d'*eye tracking*. Que signifie l'espacement en termes de rythme et de vitesse de lecture, du point de vue du mouvement des yeux et dans son déploiement oral ?

Par ailleurs, quels gestes de manipulation induisent les différents modes de lecture d'un même livre ? Transposé à l'échelle de l'œuvre, cela pose la question de la manière dont on circule dans les volumes : Roubaud a-t-il réussi son pari de déjouer la séquentialité obligée (y compris dans la prose de mémoire avec les notes, les index), lui qui souhaitait conserver ses

prérogatives d'auteur et conserver le support du livre imprimé ?

Un autre sillon nous semble également devoir être creusé davantage, dans la continuité de nos recherches sur les livres de poésie en couleurs tels que *Tokyo-infraordinaire*, récemment réédité au Tripode, et *l'Ode à la ligne 29*, dont la maquette a été conçue par des étudiants de l'école Estienne. Nous avons montré combien l'objet matériel du livre imprimé portait la trace de ce qu'Emmanuel Souchier nomme une « énonciation éditoriale collective ». Les entretiens menés avec Benoît Casas comme avec Frédéric Forte ont confirmé que certains aspects typographiques ont fait l'objet d'un choix de l'éditeur. L'objet matériel du livre imprimé est pluriel, polyphonique, palimpsestes d'interventions d'acteurs variés. La question de l'espace du poème peut donc, dans cette perspective, ouvrir à une étude génétique des différents états des textes ayant conduit à une forme paradoxalement arrêtée par son impression et sa publication. Celle-ci est rendue difficile du fait que Roubaud ne conserve pas tous les manuscrits ou tapuscrits et semble se détacher du devenir du texte à partir du moment où celui-ci entre dans le processus éditorial. Cela révèle combien la circulation des états et la conception mentale du dispositif est davantage au centre de ses préoccupations.

Il nous semblerait intéressant de réfléchir aux enjeux de remédiatisation, évoqués lors de notre réflexion sur le modèle de l'hypertexte. Certes, de tels dispositifs iraient à l'encontre de l'intention auctoriale de maintenir la co-présence des différentes strates de texte dans l'espace graphique de la page ou du volume. Cependant, ils engageraient une pragmatique de la lecture et une gestuelle différentes, tributaires de l'écrit d'écran. Ils permettraient encore de révéler des aspects essentiels de sa poétique en montrant le lien qui unit des strates de même couleur ou de même niveau de profondeur – liens que cette étude a permis de mettre au jour.

Le regard d'ensemble que nous offrons de l'œuvre roubaldienne engage la question de la visualité et d'une poétique du support. Par ses nuances, elle révèle la manière dont l'espace graphique est tributaire des mutations technologiques mais aussi d'une conception mentale et d'un inachèvement revendiqué. L'espace du poème – dans son rapport aux formes-mémoires et à leur variation – constitue enfin, selon un positionnement militant dans le champ contemporain, l'un des lieux stratégiques par lesquels Roubaud n'a eu de cesse de défendre la survie de la poésie dans le champ contemporain, pour en faire une forme vivante de mémoire.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITEES

1. Corpus littéraire

1.1. CORPUS ROUBALDIEN

1.1.1. Corpus poétique

ROUBAUD, Jacques, Manuscrit autographe de ϵ , daté du 14/12/1965 offert à Alain Guérin (fonds personnel de l'auteur)

ROUBAUD, Jacques, ϵ , Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967.

ROUBAUD, Jacques, *Mono no Aware : le sentiment des choses. Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.

ROUBAUD, Jacques, *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973.

ROUBAUD, Jacques, *Mezura. Roman moral*, Paris, D'Atelier, 1975.

ROUBAUD, Jacques, *Étoffe*, Genève, G.K., 1975. (poèmes accompagnant quatre sérigraphies de Vasarely)

ROUBAUD, Jacques, *Autobiographie, chapitre dix : poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1977.

ROUBAUD, Jacques, *Poème commençant : « l'arbre, le temps »*, Malakoff, Orange Export Ltd, 1979.

ROUBAUD, Jacques, *Dors ; (précédé de) Dire la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1981.

ROUBAUD, Jacques, *La Pluralité des mondes de Lewis : poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991.

ROUBAUD, Jacques et GILSON, Jean-Pierre, *Scotland*, Paris, Créaphis, coll. « Diacrise », 1991. (Photographies de Gilson, textes de Roubaud).

ROUBAUD, Jacques et HENICH, Micaëla, *Mille e tre. 200 flèches*, Courbevoie, Théâtre typographique, 1995. (Dessins de Henich, poèmes de Roubaud).

ROUBAUD, Jacques, *La Fenêtre veuve* (prose orale), Théâtre typographique, Courbevoie, 1996

ROUBAUD, Jacques, *Grande Kyrielle du Sentiment des choses*, Paris, Nous, 2003.

ROUBAUD, Jacques, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage : 2000-2003*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2004.

ROUBAUD, Jacques, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2001 [1986].

ROUBAUD, Jacques, *Les Animaux de tout le monde*, Paris, Seghers Jeunesse, 2004 [1983].

ROUBAUD, Jacques, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention, 2005. Réédition Paris, Le Tripode, 2014.

ROUBAUD, Jacques, *La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2006.

ROUBAUD, Jacques et MARCHESCHI, Jean-Paul, *Les Fastes* [exposition, Musée départemental de préhistoire d'Ile-de-France, Nemours, du 16 mai au 17 octobre 2009], Montreuil-sous-Bois, LienArt, 2009.

ROUBAUD, Jacques, *Sursonnet de Braffort-Heredia*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, 2011, vol. 194.

ROUBAUD, Jacques, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Attila, 2013.

ROUBAUD, Jacques, *Octogone : livre de poésie, quelquefois prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2014.

ROUBAUD, Jacques, *⊂ et autre poésie (1962-2012)*, Caen, Nous, 2015.

ROUBAUD, Jacques, *Vieux Coppée Nouveaux*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, 2015, vol. 221.

ROUBAUD, Jacques, *Tridents*, Caen, Nous, 2019.

ROUBAUD, Jacques, *Strophes reverdie*, Paris, Éditions L'Usage, 2019.

ROUBAUD, Jacques, *Chutes, rebonds et autres poèmes simples*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2021.

1.1.2. Anthologies

ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, coll. « P.S. », 1971.

ROUBAUD, Jacques et DEGUY, Michel, *Vingt poètes américains*, Paris, Gallimard, 1980.

ROUBAUD, Jacques, *Soleil du soleil : le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, Paris, POL, 1990.

ROUBAUD, Jacques, *Cent vingt-huit poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1995. Rééd. Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 2001.

ROUBAUD, Jacques, *Traduire, journal*, [Nouvelle édition augmentée], Caen, Nous, 2018 [2000].

ROUBAUD, Jacques, *Sous le soleil. Vanité des vanités*, Paris, Bayard, 2004.

ROUBAUD, Jacques, DELAY, Florence, *Partition rouge : poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007 [1988].

ROUBAUD, Jacques, *Quasi-cristaux. Un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*, Éditions Yvon Lambert & Martine Aboucaya, 2013.

ROUBAUD, Jacques, *Je suis un crabe ponctuel : anthologie personnelle (1967-2014)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2016.

1.2. Œuvres en prose et théâtre

Prose de mémoire

ROUBAUD, Jacques, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1989. (Première branche)

ROUBAUD, Jacques, *La Boucle*, Paris, Seuil, 1993. (Deuxième branche)

ROUBAUD, Jacques, *Mathématique :*, Paris, Seuil, 1997. (Troisième branche, première partie)

ROUBAUD, Jacques, *Poésie :*, Paris, Seuil, 2000. (Quatrième branche)

ROUBAUD, Jacques, *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, 2002. (Cinquième branche)

ROUBAUD, Jacques, *Impératif catégorique*, Paris, Seuil, 2008. (Troisième branche, deuxième partie)

ROUBAUD, Jacques, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009. (rassemble les cinq branches précédemment parues)

ROUBAUD, Jacques, *La Dissolution*, Caen, Nous, 2008.

Autres

ROUBAUD, Jacques, *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, coll. « Mots », 1985.

ROUBAUD, Jacques, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, coll. « Mots », 1987.

ROUBAUD, Jacques, *Traktat vom Licht (Traité de la lumière)*, traduit par Alexandre METRAUX, Neue Bremer Presse, 1989.

ROUBAUD, Jacques, « Sixième journée », dans M. CHAILLOU, M. DEGUY, F. DELAY, N. MICHEL, D. ROCHE, et J. ROUBAUD, *L'Hexaméron. il y a prose et prose*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1989.

ROUBAUD, Jacques, *Échanges de la lumière*, Paris, A. M. Métailié, coll. « L'Élémentaire », 1990.

ROUBAUD, Jacques, « Sphères de la mémoire », dans M. SGALAMBRO et J. ROUBAUD, *Deux dialogues philosophiques*, traduit par Carole WALTER, Saulxures, Circé, coll. « Théâtre », 1993.

ROUBAUD, Jacques, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel. John Constable*, Charenton-le-Pont, Flohic, coll. « Collection Musées Secrets », 1997. Réédition Argol, 2009.

ROUBAUD, Jacques, *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997.

ROUBAUD, Jacques et DELAY, Florence, *Graal théâtre*, Paris, Gallimard, 2005.

ROUBAUD, Jacques, *Nous, les Moins-que-Rien, Fils aînés de Personne. 12 (+1) autobiographies*, Paris, Fayard, 2006.

1.3. Essais, ouvrages et articles théoriques

ROUBAUD, Jacques, « Morphismes rationnels et algébriques dans les types d'A-algèbres discrètes à une dimension », (thèse, Université de Rennes, 1967), *Publications de l'Institut de Statistique de l'Université de Paris*, vol. XVII, n° 4, 1968, pp. 1-77.

ROUBAUD, Jacques, « J'ai choisi le sonnet », *Le Magazine littéraire*, n° 42, 1968, p. 6-7.

ROUBAUD, Jacques, « Le *Manyōshū* et la première lyrique japonaise », *Action Poétique*, n° 36, 1968, p. 3-24.

ROUBAUD, Jacques, « Sur le *Shinkokinshū*, huitième anthologie impériale japonaise », *Change*, n° 1, 1968, « Le montage », p. 73-106.

ROUBAUD, Jacques, « Prinsland », *Promesse*, n° 21, 1968, p. 28-37.

ROUBAUD, Jacques, « Quelques thèses sur la poétique (I) », *Change*, n° 6, 1970, « La poétique, la mémoire », p. 7-21.

ROUBAUD, Jacques, « B. Y. : trois ou dix-neuf poèmes », *Change*, n° 6, 1970, « La poétique, la mémoire », p. 225-247.

ROUBAUD, Jacques, « Poèmes », *Les Cahiers du Chemin*, n° 15, 1972.

- ROUBAUD, Jacques, « Poésies U.S.A. : présentation et traduction de Louis Zukofsky, Jack Spicer, Paul Blackburn, Jackson Mac Low, Clayton Eshleman, Jerome Rothenberg, Armand Schwerner », *Action Poétique*, n° 56, 1973.
- ROUBAUD, Jacques, « Enfances de la prose. Troisième fiction théorique à partir des romans du Graal », *Change*, n° 16-17, 1973, « La critique générative », p. 348-365.
- ROUBAUD, Jacques, « Métatraduction (auteurs métatraduits : A. Schwerner, J. Rothenberg, L. Zukofsky) », *Change*, n° 19, 1974, « La traduction en jeu », p. 95-112.
- ROUBAUD, Jacques, « Quelques méthodes anciennes et nouvelles de traduction à partir du français », *Change*, n° 19, 1974, « La traduction en jeu », p. 113-119.
- ROUBAUD, Jacques, « Étoffe deux (trames) », *Action Poétique*, n° 60, 1974, p. 146-151.
- ROUBAUD, Jacques, « Douze poèmes. Objets, lieux, moments. I Cinq poèmes. II Sept poèmes empruntés à Cid Corman », *Action Poétique*, n° 57, 1974, p. 30-35.
- ROUBAUD, Jacques, « Quatre états de poésie », *Change*, n° 18, 1974, « Le mouvement du change des formes », p. 85-95.
- ROUBAUD, Jacques, « Notes sur l'évolution récente de la prosodie, I : état du vers », *Action poétique*, n° 62, 1975, p. 50-60.
- ROUBAUD, Jacques, « Présentation d'une théorie générale du changement », *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975, p. 16-40.
- ROUBAUD, Jacques, « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine ; B) La destruction de l'alexandrin », J.-P. FAYE et J. ROUBAUD (dir.), *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, vol. 1, p. 74-79 (discussion p. 79-86) et 87-93.
- ROUBAUD, Jacques, « Quelques versions de poèmes de troubadours [traduction et présentation de *cansos* de Raimbaut d'Orange et de trouvères lorrains] », *Action Poétique*, n° 64, 1975, p. 32-35, 52, 133.
- ROUBAUD, Jacques, « Notes sur l'évolution récente de la prosodie (1960-1974) (1 bis) », *Action poétique*, n° 69, 1977, p. 19-25.
- ROUBAUD, Jacques, « Correspondance (à tous les destinataires, y compris moi-même) », *Po&sie*, n° 1, 1977, p. 75-76.
- ROUBAUD, Jacques, « Métrico-rythmico-linguistico-algebrico syntaxe », *Cahiers de Poétique Comparée*, 1977, III, fasc. 1, p. 61-85.
- ROUBAUD, Jacques, « De l'objectivisme », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 31-33.
- ROUBAUD, Jacques, « Les objectivistes : Georges Oppen, Carl Rakosi, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky [traduction et brève présentation] », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 31-34, 55-63, 78-91, 109-121.
- ROUBAUD, Jacques, « Notes à "Louis Zukofsky : penser les choses telles qu'elles existent" », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 107-108.
- ROUBAUD, Jacques, « Gertrude Stein, Gertrude Stein et Gertrude Stein », *Critique*, n° 379, 1978, p. 1095-1106.

- ROUBAUD, Jacques, « Description du projet », *Mezura*, n° 9, 1979. Réédition Caen, Nous, 2014 [1979].
- ROUBAUD, Jacques, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *Po&sie*, n° 10, 1979, p. 110-124.
- ROUBAUD, Jacques, « Mississippi haibun : description d'un projet », *In'hui*, n° 8, 1979, p. 1-7.
- ROUBAUD, Jacques, « Gertrude Stein : une œuvre à relire », *Encyclopædia Universalis, Universalis*, 1979, p. 506.
- ROUBAUD, Jacques et DELAY, Florence, « La nuit des Chants : une cérémonie Navaho », *Po&sie*, n° 13, 1980, p. 91-120.
- ROUBAUD, Jacques, « La lampe ; mur ; gris ; ... partitions de 13 compositions rythmiques abstraites », *Po&sie*, n° 15, 1980, p. 61-76.
- ROUBAUD, Jacques, « La *canço* de noigandres », *Banana Split*, n° 2, 1980, p. 81-89.
- ROUBAUD, Jacques, « Brouette rouge et choses vers », *In'hui*, n° 14, 1981, « William Carlos Williams », p. 71-76.
- ROUBAUD, Jacques, « L'essor de la poésie américaine contemporaine », *Encyclopædia Universalis*, 1982, p. 449-451.
- ROUBAUD, Jacques, « Galehaut et l'Éros mélancolique (une fiction rhétorique) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 4, 1982, vol. 41, p. 362-382.
- ROUBAUD, Jacques, « Ombre, éloge inverse (I et IV) », *Change International*, n° 1, 1983, p. 112-113.
- ROUBAUD, Jacques, « Gertrude Stein grammaticus », *In'hui*, n° 0, 1983, p. 45-59.
- ROUBAUD, Jacques, « Instants poétiques qualifiés », *Action Poétique*, n° 96-97, 1984, p. 61-74.
- ROUBAUD, Jacques, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique : énoncés préparatoires à une théorie du sonnet (I) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 10, 1985, p. 67-136.
- ROUBAUD, Jacques, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique (suite) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 11, 1985, p. 9-96.
- ROUBAUD, Jacques, « Méditation de la désolation », *Action Poétique*, n° 102, 1985, p. 21-25.
- ROUBAUD, Jacques, « Ombre, éloge inverse (I à IV) », *Po&sie*, n° 35, 1985, p. 63-74.
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse. Essai formel sur l'art des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.
- ROUBAUD, Jacques, « Poésie, et l'extrême contemporain », *Po&sie*, n° 41, 1987, p. 40-44.
- ROUBAUD, Jacques, « T.R.A.(M, m), (question d'une poétique formelle, I) », *Papiers du Collège international de philosophie*, n° 6, 1990, En ligne : <https://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers06.pdf>.
- ROUBAUD, Jacques, « La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde rhétorique » (thèse de doctorat d'État, Université de Paris IV-Sorbonne), *Cahiers de Poétique Comparée*, Publications Langues'O, n° 17-18-19, 1990, 2 vol.
- ROUBAUD, Jacques, « L'auteur oulipien », M. CONTAT (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 77-92.
- ROUBAUD, Jacques, « Poésie ouverte, poésie fermée », *AIOU*, n° 8, 1993.

- ROUBAUD, Jacques, *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993.
- ROUBAUD, Jacques, *N-ine, autrement dit quenine (encore)*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, vol. 66, 1993.
- ROUBAUD, Jacques, « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1995, p. 42-72.
- ROUBAUD, Jacques, « Nécessité et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé : *Le Grand Incendie de Londres* », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 293-300.
- ROUBAUD, Jacques, « Rencontre d'un poète français avec la poésie japonaise », *Revue de Hiyoshi*, n° 20, 1995, p. 242-264.
- ROUBAUD, Jacques, « John Constable et l'Histoire Naturelle de l'air », *Mezura*, n° 47, 1996, p. 1-25.
- ROUBAUD, Jacques, « Traité de la lumière », *La Licorne*, n° 40, 1997, « Roubaud », p. 235-254.
- ROUBAUD, Jacques et BERNARD, Maurice, *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 1997.
- ROUBAUD, Jacques, « Déduction d'étoiles doubles », *Die Rauber Des Strandgruts/Les Pilleurs d'épaves*, Berlin, Single Verlag, 1998, n.p.
- ROUBAUD, Jacques, « A propos de *Mezura*. Un entretien Jacques Roubaud / d'Atelier », *Action Poétique*, n° 150, 1998, p. 154-157.
- ROUBAUD, Jacques, « Parler pour les "idiots" : Sébastien Chasteillon et le problème de la traduction », *Seizièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1999)*, Paris ; Arles, Atlas ; Actes Sud, 2000, p. 19-38.
- ROUBAUD, Jacques, « Vers un Netscrit. Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d'un écrit en prose, dont le titre général est "*Le grand incendie de Londres*" », Eötvös Loránd University, Budapest, 2000.
- ROUBAUD, Jacques, « Deux modèles de poésie : les Troubadours et la poésie japonaise ancienne » (Conférence), Université de Tsukuba, Japon, 6 octobre 2000.
- ROUBAUD, Jacques, « Henri Meschonnic s'auto-célèbre », *Po&sie*, n° 99, 2002, p. 90-100.
- ROUBAUD, Jacques, « Les oiseaux n'ont pas de prose : réflexions sur "La Fin du poème", de Giorgio Agamben », *Po&sie*, 2006, vol. 117-118, p. 143-145.
- ROUBAUD, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ivrea, 2007 [1978].
- ROUBAUD, Jacques, « Poetry and Orality », dans C. DWORKIN et M. PERLOFF, *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, University Press of Chicago, 2009, p. 16-25.
- ROUBAUD, Jacques, « Introduction », dans A.C. ROUBAUD, *Journal : 1979-1983*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 7-15.
- ROUBAUD, Jacques, « Gertrude Stein Grammaticus », dans J.-F. CHASSAY et E. GIRAUD, *Contemporanéités de Gertrude Stein*, Paris, Edition des archives contemporaines, 2011, p. 65-77.
- ROUBAUD, Jacques, « Poésie et oralité », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile

Defaut, 2015, p. 307-318.

ROUBAUD, Jacques, « Une vie : synopsis en douze branches (Première partie) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 2, III, p. 3-85.

ROUBAUD, Jacques, *Poétique. Remarques : poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2016.

ROUBAUD, Jacques, « Graphisme, typographie etc. », plaquette pour une exposition à la galerie Martine Aboucaya, 2018 (document mis à disposition par l'auteur).

1.4. Traductions

ANTIN, David, « Méditations », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 60, 1974, p. 153-158.

DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *Action Poétique*, n° 70, 1977, p. 64-121.

HOPKINS, Gerard Manley, « Gerard Manley Hopkins, dont "La poésie et le vers" », *Action Poétique*, traduit par Alix Cléo ROUBAUD et Jacques ROUBAUD, n° 84, 1981, p. 3-12.

STEIN, Gertrude, « Cinq "Stanzas in Meditation", précédées d'une « Note sur Gertrude Stein (1874-1946) », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 61, 1975, p. 153-158.

STEIN, Gertrude, « Deux textes de "Comment écrire", traduit de *How to Write* », *Po&sie*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 4, 1978, p. 50-64.

STEIN, Gertrude, « "Arthur, une grammaire", traduit de "Arthur a Grammar" », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD, n° 76, 1978, p. 59-78.

STEIN, Gertrude, « Lifting Belly (fragment) », *Action Poétique*, traduit par Alix Cléo ROUBAUD et Jacques ROUBAUD, n° 82-83, 1981, p. 87-97.

STEIN, Gertrude, « Gertrude Stein et dix poèmes des dernières années », *Action Poétique*, traduit par Jacques ROUBAUD et Mina LOY, n° 115, 1989, p. 142-153.

Lévitique – Yhwh convoque. Nombres – Dans le désert, traduit par Marie BOREL, Jacques ROUBAUD et Jean L' HOUR, Paris, Gallimard, coll. « La Bible », 2003.

« YHWH convoque – Lévitique », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jacques ROUBAUD et Jean L' HOUR, Paris, Bayard, 2015, p. 85-250.

« Dans le désert – Nombres », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jean L' HOUR et Jacques ROUBAUD, Paris, Bayard, 2015, p. 251-326.

« Livre de Joël », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Jean L' HOUR et Jacques ROUBAUD, Paris, Bayard, 2015, p. 907-936.

« Paroles de Qohélet – Qohélet », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jean L' HOUR et Jacques ROUBAUD, Paris, Bayard, 2015, p. 1455-1484.

« Esther », *La Bible. Nouvelle traduction*, traduit par Marie BOREL, Jacques ROUBAUD et Aldina DA SILVA, Paris, Bayard, 2015, p. 1697-1710.

1.5. Publications en ligne

ROUBAUD, Jacques, « Fuji San : voyage réel vers le mont Fuji et voyage oulipien dans la poésie japonaise », *Publie.net*, 2007, En ligne : <https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/0/6/5/002747065.pdf>, consulté le 13 octobre 2021.

ROUBAUD, Jacques, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, 1 janvier 2010, En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2010/01/ROUBAUD/18717>, consulté le 31 décembre 2020.

ROUBAUD, Jacques, « 'le grand incendie de Londres' : la version très longue », *Revue Cahiers Roubaud – Université de Poitiers*, 2018, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=359>, consulté le 15 octobre 2022.

ROUBAUD, Jacques, « Strophes reverdie », *Éditions L'Usage*, En ligne : <https://editionsusage.fr/livres/strophes-reverdie-de-jacques-roubaud/>, consulté le 9 février 2022.

« Présentation générale | Quasi-Cristaux », *Les blogs de l'Oulipo*, En ligne : <https://blogs.ouliipo.net/qc/>, consulté 9 septembre 2022.

1.2. CORPUS SECONDAIRE

1.2.1. Poésie

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

BASHO, Matsuo, *L'Intégrale des haïkus*, traduit par Makoto KEMMOKU et Dominique CHIPOT, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.

BASHO, Matsuo, *Journaux de voyage*, traduit par René SIEFFERT, Lagrasse, Verdier, 2016.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance I (1832-1860)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

BERTRAND, Aloÿsius, *Gaspard de la Nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1980.

CASSOU, Jean, *33 sonnets composés au secret*, Paris, Minuit, 1944.

CENDRARS, Blaise, *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2006.

CHOMEI, Kamo no, *Notes de ma cabane de moine*, Paris, Le Bruit du temps, 2010.

DU BOUCHET, André, *Le Moteur blanc*, Paris, GLM, 1956.

ÉLUARD, Paul, *Facile. Poèmes*, Paris, Guy Levis Mano, 1935.

GUILLEVIC, Eugène, *31 sonnets*, Paris, Gallimard, 1954.

HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001.

HEIDSIECK, Bernard, *Poèmes-partitions, 1955-1965*, Limoges, Al Dante, 2009.

HOPKINS, Gerard Manley, *Poems of Gerard Manley Hopkins*, 3^e édition., London, Oxford University Press, 1949.

HOPKINS, Gerard Manley, *Poems and Prose*, Harmondsworth, Penguin books, coll. « The Penguin poets », 1953.

HOPKINS, Gerard Manley, *De l'origine de la beauté suivi de Poèmes et Écrits*, traduit par Jean-Pierre AUDIGIER et René GALLET, Seyssel, Comp'Act, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, la Table Ronde, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane, « Lettre du [22] sept. 1897 à Kahn », *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1983, vol. IX, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 276.

MALLARMÉ, Stéphane, « Correspondance choisie », B. MARCHAL (dir.), *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 635-821.

MALLARMÉ, Stéphane, « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 403-429.

MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 239-252.

MALLARMÉ, Stéphane, « Réponse à des enquêtes. Sur l'évolution littéraire (enquête de Jules Huret) », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 387-401.

MALLARMÉ, Stéphane, « La Musique et les Lettres », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 349-365.

MALLARMÉ, Stéphane, « Le mystère dans les lettres », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 273-280.

MALLARMÉ, Stéphane, « Quant au livre », *Igitur. Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2000, p. 253-272.

NOËL, Bernard, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L, 1998.

RAQUEL et HOCQUARD, Emmanuel, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie-Flammarion », 2020.

RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

REVERDY, Pierre, *Le Voleur de Talan*, Paris, Flammarion, 1967 [1917].

REVERDY, Pierre, *Cette émotion appelée poésie : écrits sur la poésie (1932-1960)*, Paris, Flammarion, 1974.

REVERDY, Pierre, *Nord/Sud. Self-defence et autres écrits sur l'Art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.

REVERDY, Pierre, *Plupart du temps (1915-1922)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2007.

ROTHENBERG, Jerome, « Introduction à *Shaking the pumpkin*, une anthologie de "poésie traditionnelle" des indiens de l'Amérique du Nord », *Action Poétique*, n° 56, 1973, p. 66-75.

ROYET-JOURNOUD, Claude, *La Poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty, 2007.

VALERY, Paul, « Le coup de dés », *Variété I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2009, p. 264-270.

VITRE (DE), Zacharie, « Essays de méditations poétiques (présentés par Jacques Roubaud) », *Po&sie*, n° 34, 1985, p. 117-126.

1.2.2. Autour de l'OULIPO

BENABOU, Marcel, « Quarante siècles d'Oulipo », *Raison présente*, n° 1, 2000, vol. 134, p. 71-90.

BENS, Jacques, *OuLiPo (1960-1963)*, Paris, C. Bourgois, 1980.

BENS, Jacques, *Genèse de l'Oulipo (1960-1963)*, Bordeaux, Le Castor astral, 2005.

CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit par Danièle SALLENAVE et François WAHL, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, traduit par Michel ORCEL et François WAHL, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1993.

JOUET, Jacques, *Poèmes de métro*, Paris, P.O.L., 2000.

LE LIONNAIS, François, *Un certain disparate (fragments)*, Paris, OULIPO, coll. « La Bibliothèque oulipienne », 1997.

LUSSON, Pierre, PEREC, Georges, et ROUBAUD, Jacques, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, C. Bourgeois, 1969.

METAIL, Michèle, « L'infini moins quarante annuités. Compléments de noms 1972-2012 », *Le Cahier du Refuge*, n° 214, 2012, p. 5-11.

OULIPO, *La Littérature potentielle. Créations, re-crétions, récrétions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988 [1973].

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1995.

OULIPO, *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

OULIPO, « Oulipo et informatique », *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1995, p. 295-331.

OULIPO, « Paul Braffort », *Oulipo*, En ligne : <https://www.ouliipo.net/fr/oulipiens/pb> consulté le 25 août 2022.

PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 1989.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974].

PEREC, Georges, « La Disparition », dans *Romans et récits*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Pochothèque », 2002.

PEREC, Georges, *Lieux*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2022.

« Lieux – Georges Perec | Texte intégral », *Lieux – Georges Perec*, 2022, En ligne : <https://lieux-georges-perec.seuil.com/> consulté le 25 août 2022.

QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

QUENEAU, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Édition revue et Augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

QUENEAU, Raymond, *Contes et propos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

QUENEAU, Raymond, « Les fondements de la littérature d'après David Hilbert », dans OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne*, Paris, Ramsay, 1987, vol. 1, p. 35-48.

1.2.3. Autour de « Change »

FAYE, Jean-Pierre, « Marx inédit », *Change*, n° 2, 1969, « La destruction », p. 81-83.

FAYE, Jean-Pierre, « Note sur Chomsky. Deux sens du Change », *Change*, n° 2, 1969, « La destruction », p. 77.

FAYE, Jean-Pierre, « Destruction révolution langage », *Change*, n° 2, 1969, « La destruction », p. 105-126.

FAYE, Jean-Pierre, « Le mouvement du change de formes », *Change*, n° 18, 1974, p. 5-20.

FAYE, Jean-Pierre et ROUBAUD, Jacques (dir.), *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975.

ROBEL, Léon, « Translatives », *Change*, n° 14, « Transformer, traduire », 1973, p. 5-12.

ROBEL, Léon, « Pour une théorie de la traduction poétique », *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 24-25, 1973, p. 55-64.

ROBEL, Léon, « Tel qu'en lui-même la traduction le change », *Change*, n° 14, 1973, « Transformer, traduire », p. 86-87.

ROBEL, Léon, « La traduction en jeu », *Change*, n° 19, 1974, « La traduction en jeu », p. 5-8.

ROBEL, Léon, « Traduction, transformation », *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10 / 18 », 1975, p. 247-291.

ROUBAUD, Pierre, « L'objet qui change », *Change de forme : biologies et prosodies* [colloque au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, intitulé « Changement de forme, révolution, langage », 2-11 juillet 1973], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 41-58.

« Liminaire », *Change*, n° 1, 1968, « Le montage », p. 4.

1.2.4. Autres références

ANSELME, *Proslogion. suivi de sa réfutation par Gaunilon et de la réponse d'Anselme*, traduit par Bernard PAUTRAT, Paris, Flammarion, 1993.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *Les Confessions*, traduit par Robert ARNAULD D'ANDILLY, Paris, Garnier-Flammarion, 2015.

CAMILLO, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire. [Précédé de] Les lieux de l'image*, Paris, Allia, 2007.

CICERON, *De l'orateur*, traduit par Edmond COURBAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

CLAUDEL, Paul, « La philosophie du Livre », J. PETIT et C. GALPERINE (dir.), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 68-81.

HOCQUARD, Emmanuel, « L'absence d'écrire est mon travail », *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L, 1987, p. 146-147.

HOCQUARD, Emmanuel, « "Il Rien" Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie », *Un Privé à Tanger*, Paris, P.O.L, 1987, p. 51-58.

HOCQUARD, Emmanuel, « La bibliothèque de Trieste », *Ma haie. Un privé à Tanger II*, Paris, P.O.L, 2001, p. 15-32.

HOCQUARD, Emmanuel, « Les dernières nouvelles de ma cabane, n° 7, 28 novembre 1997 », *Ma haie*, Paris, P.O.L, 2001, p. 427-428.

LOYOLA (DE), Ignace, *Exercices spirituels : texte définitif*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982 [1548].

MONTAIGNE (DE), Michel, *Essais. I*, [Nouvelle édition de l'Exemplaire de Bordeaux en trois volumes.], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009

MURASAKI, Shikibu, *Le Dit du Genji*, traduit par René SIEFFERT, Édition complète, Lagrasse, Verdier, 2011.

- ROCHE, Denis, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1972.
- ROCHE, Denis, *Louve basse : ce n'est pas le mot qui fait la guerre, c'est la mort*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980.
- ROCHE, Denis, *La Poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.
- ROCHE, Denis, *Éros énergumène*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2001.
- ROCHE, Maurice, *Compact. Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966. Réédition UGE, coll. « 10/18 », 1976. Version originale en couleurs, Auch, Annecy, Tristram, La Petite école, 1996.
- ROCHE, Maurice, *Grande humoresque opus 27 roman (?)*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997.
- ROUBAUD, Alix Cléo, *Journal : 1979-1983*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009 [1984].
- ROUBAUD, Alix Cléo, *Si quelque chose noir*, Marseille, CPIM, 2011.
- ROUBAUD, Alix Cléo, « Extraits du *Journal* d'Alix, 1979 », dans H. GIANNECCHINI, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 186-187.
- ROUSSEL, Raymond, *Locus Solus*, Paris, Pauvert, 1977.
- ROUSSEL, Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Marseille, Al Dante, 2004.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990.
- PRIGENT, Christian, « Vroum-vroum et flip-flap », *Editions P.O.L – Atelier*, 2010, En ligne : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91>), consulté le 3 mars 2021.
- SMIROU, Sébastien, « Rénovation de la VP », *Editions P.O.L – Atelier*, 2010, En ligne : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88>), consulté le 3 mars 2021.
- SAINT-VICTOR (DE), Hugues, *Textes spirituels*, Paris, Desclée, 1962.
- 1.2.5. Anthologies**
- BOSQUET, Alain, *Trente-cinq jeunes poètes américains*, Paris, Gallimard, 1960.
- CHAMBAZ, Bernard, *C'est tout comme : une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, Flammarion, 1995.
- DI MANNO, Yves et GARRON, Isabelle, *Un nouveau monde. Poésies en France, 1960-2010 : un passage anthologique*, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2017.
- ÉTIENNE, Marie, *Poésies des lointains. Une anthologie de poésie contemporaine*, Arles, Actes Sud, 1995.
- GROSS, Ronald et QUASHA, George, *Open Poetry, four anthologies of expanded poems*, New-York, Simon and Shuster, 1973.
- HOCQUARD, Emmanuel, ROYET-JOURNOUD, Claude, et CHENETIER, Marc, *21 + 1 poètes américains d'aujourd'hui*, Montpellier, Delta, coll. « Delta », 1986.

HOCQUARD, Emmanuel et ROYET-JOURNOUD, Claude, *49 + 1 nouveaux poètes américains*, Asnières-sur-Oise, Paris, Royaumont, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », 1991.

HOCQUARD, Emmanuel, *Tout le monde se ressemble : une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995.

2. Ouvrages théoriques et critiques

2.1. GENERALITES CRITIQUES

2.1.1. Usuels

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », 1993.

CHEVALIER, Jean-Claude, BLANCHE-BENVENISTE, Claire, et ARRIVE, Michel, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964.

GHEERBRANDT, Alain et CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, vol. III.

B. DIDIER (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 2934-2935.

2.2.2. Histoire de l'art, photographie et esthétique

AGAMBEN, Giorgio, « Aby Warburg et la science sans nom », *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 9-43.

COMETTI, Jean-Pierre, *L'Art sans qualités*, Tours, Farrago, 1999.

BOLZONI, Lina, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2005.

DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

DESPRATS-PEQUIGNOT, Catherine, « Opalka : image du temps – visages du vieillissement », *Insistance*, n° 1, 2015, vol. 9, p. 141-149, En ligne : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-1-page-141.htm>.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, E. Leroux, 1934.

FRIZOT, Michel, « L'image inverse. Le mode négatif et les principes d'inversion en photographie », *Études photographiques*, n° 5, 1998, En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/165>.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, traduit par Lucien D'AZAY, Paris, Klincksieck, 2015.

LESLIE, Charles Robert, BAZALGETTE, Léon, et WAT, Pierre (dir.), *John Constable*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Beaux-arts histoire », 1996.

LOUVEL, Liliane, *Le Tiers Pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

LOUVEL, Liliane et SCEPI, Henri, « Avant-propos », *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 9-13.

NOËL, Bernard, ROUBAUD, Jacques, et SAVINEL, Christine, *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996.

SAUZEDDE, Stéphane, « Avant-propos », *In octavo. Des formats de l'art*, Annecy ; Dijon, ESAAA éditions ; les Presses du réel, 2015, p. 7-8.

THORNES, John E., *John Constable's Skies. A fusion of Art and Science*, Birmingham, University of Birmingham Press, 1999.

WAT, Pierre, *Constable*, Paris, Hazan, 2002.

ZERBIB, David, « Introduction : Voulez-vous enregistrer les modifications », *In octavo. Des formats de l'art*, Annecy ; Dijon, ESAAA éditions ; les Presses du réel, 2015, p. 13-19.

ZERBIB, David, « Le format, principe d'une esthétique contemporaine », *Interfaces. Image Texte Language*, n° 45, 2021, En ligne : <https://journals.openedition.org/interfaces/3023>.

2.2.3. Philosophie et histoire

ARIES, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1977.

ARISTOTE, *Petits traités d'Histoire Naturelle*, traduit par René MUGNIER, Paris, Les Belles Lettres, 1953.

ARISTOTE, *De l'âme*, traduit par Jules TRICOT, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1982.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BERLIN, Brent et KAY, Paul, *Basic color terms their universality and evolution*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969.

BOUVERESSE, Jacques, *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1976.

CARRUTHERS, Mary, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, traduit par Fabienne DURAND-BOGAERT, Paris, Gallimard, 2002.

CARRUTHERS, Mary, *Le Livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, traduit par Diane MEUR, Paris, Macula, 2002.

CARRUTHERS, Mary, « Liens entre l'organisation de la page et les arts de la mémoire », *Diogenes*, n° 4, 2001, vol. 196, p. 25-39.

CHRETIEN, Jean-Louis, *L'Espace intérieur*, Paris, Minuit, 2013.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « La Vue le texte », 1981.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie [1]. L'anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Rhizome : introduction*, Paris, Minuit, 1976.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie [2]. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.
- DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, F. Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1967.
- ENGAMMARE, Max, *Soixante-trois la peur de la grande année climactérique à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Rousset*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours (leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970)*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité (II). L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.
- FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Gallimard, 2001.
- FOUCAULT, Michel, « Le langage de l'espace », D. DEFERT et F. EWALD (dir.), *Dits et écrits(I) 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2004, p. 435-440.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits (II)*, Paris, Gallimard, 2012, p. 1571-1581.
- GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduit par Jean BAZIN et Alban BENZA, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1978.
- HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1981.
- HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995.
- LECLERCQ, Jean, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen-Age*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1957.
- LEWIS, David K., *De la pluralité des mondes*, Paris Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, coll. « Tiré à part », 2007.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Collection Amers », 1973.
- MCLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, traduit par Jean PARE, Montréal, Hurtubise, 1971.
- ONG, Walter Jackson, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduit par Hélène HIESSLER, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Graphê », 2014.
- PANIER, Louis, « Quelques notes sur la "théologie négative" – Incidences sémiotiques », *Actes Sémiotiques*, 2012, vol. 117, En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/index.php?id=5170>.
- PLATON, *Théétète*, traduit par Michel NARCY, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.
- WAHL, Jean, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico philosophicus ; (suivi de) Investigations philosophiques*, traduit par Pierre KLOSSOWSKI, Paris, Gallimard, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la certitude*, Paris, Gallimard, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Fiches*, traduit par Élisabeth RIGAL et Jean-Pierre COMETTI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2008.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004.

YATES, Frances, « *The Art of Ramon Lull: An Approach to It through Lull's Theory of the Elements* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 1/2, 1954, vol. 17, p. 115-173.

2.2.4. Histoire des sciences et mathématiques

BOURBAKI, Nicolas, *Éléments de mathématique [Fascicule] II. Première partie : Les structures fondamentales de l'analyse. Livre III : Topologie générale. Chapitre I : Structures topologiques. Chapitre II : Structures uniformes*, Paris, Hermann & Cie, éditeurs, coll. « Actualités scientifiques et industrielles », 1940.

FORSTER, Thomas, *Researches about atmospheric phaenomena*, London, [éditeur inconnu], 1813.

HOWARD, Luke, *Essay on the modifications of Clouds*, London, Harvey and Darton, 1803.

HOWARD, Luke, *The climate of London*, London, W. Phillips, 1818.

VASAK, Anouchka, « Essai sur Luke Howard », dans L. HOWARD, *Sur les modifications des nuages. (Suivi de) Goethe, « La forme des nuages selon Howard »*, traduit par Anouchka VASAK, Paris, Hermann, coll. « Météos-Documents », 2012, p. 11-84.

VASAK, Anouchka, « Cumulus, cirrus, stratus. Histoire et fortune de la classification de Howard », *Géographie et cultures*, n° 85, 2013, p. 9-34.

2.2. CRITIQUE LITTÉRAIRE

2.2.1. Études littéraires

ADAM, Jean-Michel, *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2018.

AGAMBEN, Giorgio, *Idée de la prose*, Paris, Bourgeois, 1988.

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit par Yves HERSANT, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2009.

AGAMBEN, Giorgio, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, traduit par Judith REVEL, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2017.

AGAMBEN, Giorgio, « La fin du poème », *Po&sie*, n° 3, 2006, vol. 117-118, p. 171-175.

ALEXANDRE, Didier, « Présentation », D. ALEXANDRE (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 1-18.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [1980].

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-223.

BATT, Noëlle, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *Théorie*,

Littérature, Enseignement, n° 22, 2004, p. 5-28.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

BELIN, Christian, *La Conversation intérieure : la méditation en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002.

BLAIR, Ann, « Bibliothèques portables : les recueils de lieux communs dans la Renaissance tardive », M. BARATIN et C. JACOB (dir.), *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 84-106.

BOHNERT, Céline et GEVREY, Françoise, « Introduction », *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2014, p. 7-42.

BOOTZ, Philippe, LAITANO, Inés, et SALCEDA, Hermès, « Présentation », *Nouvelles Impressions d'Afrique*, En ligne : <https://www.rousselnia.fr/presentation.html> consulté le 25 août 2022.

BUSINE, Laurent, *Raymond Roussel contemplator enim. Sur les Nouvelles impressions d'Afrique*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Palimpsestes », 1995.

CASTONGUAY-BELLANGER, Joël, « L'édification du tombeau poétique, du rituel au recueil », *Études françaises*, n° 3, 2002, vol. 38, p. 55-69.

CEARD, Jean, « Montaigne et l'Écclésiaste : Recherches sur quelques sentences de la "bibliothèque" », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 33, 1971, p. 367-374.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main : le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DERRIDA, Jacques, « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? », *Quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas ; Actes Sud, 1999, p. 21-48.

DESSONS, Gérard et MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1998.

FOREST, Philippe, *Histoire de « Tel quel » 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

FRAISSE, Emmanuel, *Les Anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

GARRIC, Henri, « Révolutionner l'histoire littéraire », *Fabula. Atelier littéraire*, 2006, En ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bvolutionner_1%27histoire_litt%26acute%3Braire_par_Henri_Garric consulté le 4 mars 2021.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRESILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

GRESILLON, Almuth, LEBRAVE, Jean-Louis, et VIOLLET, Catherine, « "On achève bien les...textes". Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, n° 34-35, 1986, p. 49-75.

HALPERN, Anne-Elisabeth, « Pétitions de principes de l'anthologie poétique aux XX^e et XXI^e siècles : morceaux choisis d'idéologie », C. BOHNERT et F. GEVREY (dir.), *L'Anthologie. Histoire et enjeux d'une forme éditoriale du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Reims, Épure, Éditions et presses universitaires de Reims, 2014, p. 453-468.

- HOUPPERMANS, Sjef, « Compact couleurs de Maurice Roche », *Formules*, n° 3, 1999, p. 208-215.
- HOUPPERMANS, Sjef, « La Fabrication des images dans *Impressions d'Afrique* », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 2, 2004, p. 7-21.
- HUNTLEY, Frank Livingstone, *Bishop Joseph Hall and Protestant meditation in seventeenth-century England a study with texts of The Art of divine meditation [1606], and Occasional meditations [1633]*, Binghamton, N. Y, Center for Medieval and Early Renaissance studies, coll. « Medieval and Renaissance texts and studies », 1981.
- HUREL, Daniel-Odon, « Christian Belin, *La Conversation intérieure. La Méditation en France au XVII^e siècle* », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 2, 2003, vol. 122, p. 65-67.
- ILLICH, Ivan, *Du lisible au visible : la naissance du texte un commentaire du « Didascalicon » de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « L'histoire à vif », 1991.
- JACOB, Christian, « Lire pour écrire : navigations alexandrines », M. BARATIN et C. JACOB (dir.), *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 47-83.
- JAMES, Alison, « Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec », *Théorie, Littérature, Enseignement*, n° 22, 2005, p. 55-81.
- JEANNERET, Michel, « Chantiers de la Renaissance, les variations de l'imprimé au XVI^e siècle », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 1, 1994, vol. 6, p. 25-45.
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « Belin poche », 1990.
- JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.
- JENNY, Laurent, « Mises au point », *Critique*, n° 10, 2012, vol. 785, p. 821-830.
- JOLLES, André, *Formes simples*, traduit par Antoine-Marie BUGUET, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- KESTING, Marianne, « L'horreur du vide », *Romantisme*, n° 4, 1972, vol. 2, p. 20-36.
- KONICHI, Jinichi, « Association and progression : principles of integration in anthologies and sequences of Japanese court poetry », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, traduit par Robert H. BROWNER et Earl MINER, 1958, vol. 21, p. 67-127.
- LA MOTTE (DE), Annette, *Au-delà du mot une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, coll. « Ars rhetorica », 2004.
- LE BLANC, Claudine, « Récits de voyage haïku : le pas suspendu du voyageur-prosateur », D. CHIPOT et M. DETRIE (dir.), *Fécondité du haïku dans la création contemporaine*, Paris, Pippa, 2019, p. 107-121.
- LEFAY, Sophie, « Ermitages et ermites de jardin », *Dix-huitième siècle*, n° 1, 2016, vol. 48, p. 167-180.
- LEIBOVICI, Franck, *Des Documents poétiques*, Bandol, Al Dante, 2007.
- LEWALSKI, Barbara Kiefer, « Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England : A Study of the Texts of The Art of Divine Meditation (1606) and Occasional Meditations (1633) by Frank Livingston Huntley », *Renaissance Quarterly*, n° 1, 1983, vol. 36, p. 155-157.

MAHRER, Rudolf et IMPERIALI, Christophe, « Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit* (Paris, Paul Birault, 1918), exemplaire corrigé par l'auteur », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 44, 2017, p. 165-180.

MALAPRADE, Anne, « Quels chemins pour circuler dans la poésie française contemporaine des trente dernières années : périodes, avant-gardes et/ou extrême contemporanéité ? », dans F. DUGAST-PORTES et M. TOURET, *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 171-180.

MCCABE, Richard A., « Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England : A Study with the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633) by Frank Livingstone Huntley », *The Review of English Studies*, n° 142, 1985, vol. 36, p. 265-268.

MELANÇON, Robert, « Entretien avec Michel Butor », *Études françaises*, n° 1, 1975, vol. 11, p. 67-92.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MOUGIN, Pascal, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Figures », 2019.

MOUTON-ROVIRA, Estelle, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat sous la direction de Nathalie Piégay, Université Paris Diderot – Paris VII, 2017.

ŌOKA, Makoto, *Poésie et poétique du Japon ancien. Cinq leçons données au Collège de France, 1994-1995*, traduit par Dominique PALME, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Travaux et conférences de l'Institut des hautes études japonaises du Collège de France », 1995.

OUVRY-VIAL, Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication & Langages*, n° 1, 2007, vol. 154, p. 67-82.

PARIS, Jean, *Maurice Roche*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1989.

PIGEOT, Jacqueline, *Questions de poétique japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Orientales », 1997.

PIGEOT, Jacqueline, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Collège de France. Institut des hautes études japonaises, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2009.

RANNOUX, Catherine, « Éclats de mémoire : la page fragmentée. *Le Jardin des plantes* de Claude Simon », *La Licorne*, n° 52, 2000, p. 245-260.

REGGIANI, Christelle, « Des livres d'images. Statuts textuels de l'image roussellienne », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 2, 2004, p. 23-46.

ROJARE, Françoise, « Mnémopolis. Traduction graphique d'un fragment de *Compact* de Maurice Roche », *Change*, n° 5, 1970, « Le dessin du récit », p. 33.

SALCEDA, Hermès, « *Nouvelles impressions d'Afrique* comme livre illustré », *Études littéraires*, n° 2, vol. 41, 2010, p. 147-170.

SALCEDA, Hermès, BOOTZ, Philippe, et LAITANO, Inés, « *Nouvelles Impressions d'Afrique*, les virtualités de la machine textuelle », P. BAZANTAY et C. REGGIANI (dir.), *Roussel : hier*,

aujourd'hui, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 285-310.

SAUVANET, Pierre, *Le Rythme et la Raison*, Paris, Kimé, 2000.

SCHEFER, Bertrand, « Les lieux de l'image », dans G. CAMILLO, *Le Théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2007, p. 7-31.

SIRVENT, Michel, « Variantes scripto(icono)graphiques dans *Circus* de Maurice Roche », *Loxias*, n° 72, 2021, En ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9702>. SALCEDA, Hermès, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* dans l'édition de Jacques Sivan », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 3, 2007.

SIVAN, Jacques, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* ou LE LIVRE, même », dans R. ROUSSEL, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Marseille, Al Dante, 2004, p. 267-343.

SOLLERS, Philippe, « Préface », dans M. ROCHE, *Compact*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 9-13.

SOUCHIER, Emmanuël, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *Communication & Langages*, n° 107, 1996, p. 105-119.

SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de mediologie*, n° 2, 1998, vol. 6, p. 137-145.

SOUCHIER, Emmanuël, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & Langages*, n° 154, 2007, p. 23-38.

SOUCHIER, Emmanuël, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation. Pour une poétique de "l'infra-ordinaire" », *Communication & Langages*, n° 2, 2012, vol. 172, p. 3-19.

TANI, Masachika, « La tentation du ralenti : l'image comme laboratoire de la mémoire roussellienne », *La Revue des lettres modernes. Raymond Roussel*, n° 2, 2004, p. 47-60.

VUARNET, Jean-Noël, « Postface. Braille-Art », dans M. ROCHE, *Compact*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 167-185.

WEISGERBER, Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins publishing Company, coll. « Histoire comparée des littératures de langues européennes », 1986, vol. 2.

2.2.2. Études linguistiques et stylistiques

ADAM, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle* [3^e éd.], Paris, Armand Colin, 2011.

ANIS, Jacques, *Essai d'analyse sémiotique de l'espace textuel dans un corpus poétique*, Thèse de 3^e cycle, sous la direction de Michel Arrivé, Université Paris Nanterre, 1978.

ANIS, Jacques, *L'Écriture : théories et descriptions*, Paris ; Bruxelles, Éditions Universitaires ; De Boeck, coll. « Prisme », 1988.

ANIS, Jacques, « Écrit/Oral : Discordances, Autonomies, Transpositions », *Pédagogie de l'écrit, études de linguistique appliquée*, n° 42, 1981, p. 7-22.

ANIS, Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 88-102.

ANIS, Jacques, « Pour une graphématique autonome », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 31-44, En ligne : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5164.

ANIS, Jacques, « Présentation », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 3-4.

ANIS, Jacques, « L'écriture à sa place », *LINX*, n° 28, 1993, p. 53-67.

- ANIS, Jacques, « Vers une typologie des espaces graphiques des documents lus et produits par les jeunes en formation professionnelle courte ; pour une pédagogie de la “vilisibilité” », *LINX*, n° 1, 1995, vol. 6, p. 243-258.
- ANIS, Jacques, « L’hypertexte comme hypermétaphore », *LINX*, n° 40, 1999, p. 237-256.
- ARRIVE, Michel, « À la mémoire de Jacques Anis », *LINX*, n° 60, 2009, p. 7-15.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Les non-coïncidences du dire et leur représentation méta-énonciative, étude linguistique et discursive de la modalisation autonymique*, Thèse de doctorat d’Etat, Paris VIII, 1992.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *La Représentation du discours autre. Principes pour une description*, Berlin, De Gruyter, coll. « Études de linguistique française », 2020.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline et LALA, Marie-Christine (dir.), *Figures d’ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.
- BENVENISTE, Émile, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1, p. 327-336.
- BIKIALO, Stéphane, « Énonciation éditoriale et littérature exposée », *Semen*, n° 41, 2016, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/10582>.
- BIKIALO, Stéphane et RAULT, Julien, « Ponctuation, rythme et espace graphique », S. PETILLON, F. RINCK et A. GAUTIER (dir.), *La Ponctuation à l’aube du XXI^e siècle. Perspectives historiques et usages contemporains*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 177-198.
- BIKIALO, Stéphane et RAULT, Julien, « Les blancs dans le discours littéraire », *Linguistique de l’écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-151271#pubinfo>.
- BOUCHERON, Sabine, « Parenthèse et tiret double : étude linguistique de l’opération de décrochement typographique », *L’Information grammaticale*, n° 1, 1997, vol. 72, p. 47-49.
- BOUCHERON, Sabine, « Fuir la trop linéaire continuité. Parenthèse et tiret double : signes d’un détour et figure de l’ajout montré », *La Licorne*, n° 54, 2000, « Le détour », p. 191-200.
- CATACH, Nina, *La Ponctuation. Histoire et système*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- CATACH, Nina, « Présentation », *Langue française*, n° 45, 1980, p. 3-7.
- CATACH, Nina, « La ponctuation », *Langue française*, n° 45, 1980, p. 16-27.
- CHOL, Isabelle, « Linguistique textuelle et poésie plastique : quelques enjeux épistémologiques et méthodologiques », *SHS Web of Conferences*, 2012, vol. 1, p. 1073-1082, En ligne : https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2012/01/shsconf_cmlf12_000045/shsconf_cmlf12_000045.html.
- DESSAINTE, Maurice, *La Construction par insertion incidente étude grammaticale et stylistique*, Paris, Editions d’Artrey, 1960.
- DOLET, Étienne, *La Manière de bien traduire d’une langue en aultre*, Lyon, Dolet, 1540.
- DUCROT, Oswald, « Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énonciation », *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, « Texte », *Dictionnaire encyclopédique des sciences*

- du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 375-382.
- DÜRRENMATT, Jacques, *La Ponctuation en français*, Paris, Orphrys, 2015.
- FAVRIAUD, Michel, *La Ponctuation la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, Thèse de doctorat, sous la direction de Gérard Dessons, Université Paris VIII, Paris, 2000.
- FAVRIAUD, Michel, *Le Plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.
- FAVRIAUD, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 18-23.
- FAVRIAUD, Michel, « Approches nouvelles de la ponctuation, diachroniques et synchroniques », *Langue française*, n° 4, 2011, n°172, p. 3-18.
- FAVRIAUD, Michel, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, n° 172, 2011, vol. 4, p. 83-98.
- FAVRIAUD, Michel, « Blanc, blancs et ponctuation blanche », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, « Blancs de l'écrit, blancs de l'écriture : approche linguistique », En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-151274>.
- FONAGY, Ivan, « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société de Linguistique de Paris*, 1980, LXXV, fascicule 1.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup », 2005.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas RUWET, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1963.
- JONASSON, Kerstin, *Le Nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994
- KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982.
- LALA, Marie-Christine, « À la pointe du style », C. DANZIGER (dir.), *Le Silence. La force du vide*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1999, p. 104-117.
- LANDRAGIN, Frédéric, « Saillance physique et saillance cognitive », *Corela. Cognition, représentation, langage*, n° 2-2, 2004, En ligne : <https://journals.openedition.org/corela/603#tocto1n6>.
- LE GOFFIC, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, coll. « HU », 1993.
- LEFEBVRE, Julie, « La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive », *L'Information grammaticale*, 2008, p. 54-55.
- LEFEBVRE, Julie, « L'appel-renvoi de note comme observatoire de l'interpénétration des ponctuations blanche et noire », *Langue française*, n° 172, 2011, vol. 4, p. 69-82.
- LEFEBVRE, Julie et MAHRER, Rudolf, « Entre typographie et topographie », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-228738#biblio>.
- LEFEBVRE, Julie et TESTENOIRE, Pierre-Yves, « Blancs de l'écrit, blancs de l'écriture : introduction », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-228346#biblio>.
- NEVEU, Franck, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Nathan, 2000.

- PETILLON, Sabine, « Les parenthèses comme “forme” graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n° 16, 2003, En ligne : <http://journals.openedition.org/semen/2669>.
- PETILLON, Sabine, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'information grammaticale*, 2004, p. 46-50, En ligne : https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2563.
- PETILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 2003.
- PEYTARD, Jean, *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier-Credif, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1982.
- PEYTARD, Jean, « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de descriptions linguistiques », *Langue française*, n° 1, 1970, vol. 6, p. 35-47.
- PEYTARD, Jean, « Les variantes de ponctuation dans le chant premier des *Chants de Maldoror* », *La Genèse du texte : les modèles linguistiques*, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1982, p. 13-71.
- RAULT, Julien, *Poétique du point de suspension. Valeur et interprétations*, Thèse de doctorat sous la direction de Catherine Rannoux et Stéphane Bikialo, Université de Poitiers, Poitiers, 2014.
- RAULT, Julien, « “Espacements” et “effets” de lecture : la suite de points », S. PETILLON, F. RINCK et A. GAUTIER (dir.), *La Ponctuation à l'aube du XXI^e siècle. Perspective historiques et usages contemporains*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 139-148.
- SAUSSURE (DE), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Edition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972.
- SAUSSURE (DE), Ferdinand, *Premier cours de linguistique générale (1907). D'après les cahiers d'Albert Riedlinger*, Oxford ; New-York ; Seoul ; Tokyo, Pergamon, 1996.
- SAUSSURE (DE), Ferdinand, *Deuxième cours de linguistique générale (1908-1909). D'après les cahiers d'Albert Riedlinger et Charles Patois*, Oxford ; New-York ; Seoul ; Tokyo, Pergamon, 1997.
- SALVAN, Geneviève, « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII^e au XX^e siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », A. JAUBERT (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Langues », 2014.
- SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.
- TESTENOIRE, Pierre-Yves, « La linéarité saussurienne en rétrospection », *Texto !*, n° 2, 2014, XIX, En ligne : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/3503/texto_testenoire_la_linearite_saussurienne_en_retrospection_texto.pdf.
- TESTENOIRE, Pierre-Yves, « Blancs d'attente vs blancs d'interruption », *Linguistique de l'écrit*, 2019, vol. 1, En ligne : <https://linguistique-ecrit.org/pub-151268>.
- TOURNIER, Claude, « Essai de définition de la ponctuation et de classement des signes », N. CATACH (dir.), *La Ponctuation. Recherches historiques et actuelles*, Paris ; Besançon, CNRS ; Groupement de recherche sur les textes modernes, 1977, vol. 1, p. 223-243.
- VEDENINA, Ludmilla, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters, 1989.

2.2.3. Études sur la poésie

ABASTADO, Claude, « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, vol. 14, p. 65-82.

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles, Paris, De Boeck, Duculot, coll. « Formation continuée », 1986.

ALFANDARY, Isabelle, « Méditer avec Gertrude Stein », *Publications numériques du CÉREDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?mediter-avec-gertrude-stein.html>.

BAETENS, Jan, « Crise du vers, crise de la poésie, crise du poème : pour une approche sémiotique », *Balises*, n° 3-4, 2003, p. 225-231.

BALPE, Jean-Pierre, *Lire la poésie ou une langue dans tous ses états*, Paris, Armand Colin, 1980.

BAQUEY, Stéphane, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions du vers après le tournant des années 80 », *Acta Fabula*, 19 juin 2008, En ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document995.php>.

BAQUEY, Stéphane, « Dans les marges de l'écriture blanche. De “l'agographie typographique de Mallarmé” à la poésie dite blanche », D. RABATE et D. VIART (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, p. 269-278.

BEAULIEU-APRIL, Joséane, « Gestes et voix : le rituel de l'événement de poésie », J. CABOT (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 69-76.

BENOIT, Éric, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, J. M. Place, 1996.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale*, Paris, Al Dante, 2003.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore & médiopoétique », *French Forum*, n° 1, 2012, vol. 37, p. 19-34, En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/488711>.

BONHOMME, Béatrice et GROSSI, Gabriel (dir.), *La Poésie comme espace méditatif ?*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

BYMP, Jerome, « *Poet of nature* », A.G. SULLOWAY (dir.), *Critical essays on Gerald Manley Hopkins*, Boston, G. K. Hall, 1990, p. 61-91.

CABOT, Jérôme, « Poésie oralisée », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 9 septembre 2019, En ligne : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/poesie-oralisee/> consulté le 27 octobre 2021.

CHEVRIER, Jean-François, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé* [exposition, Nantes, Musée des beaux-arts, 8 avril-juillet 2005], Paris ; Nantes, Hazan ; Musée des beaux-arts de Nantes, 2005.

DAIVE, Jean, *Anne-Marie Albiach, l'exact réel*, Marseille, É. Pesty, 2006.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.

DETRIE, Muriel, « En guise d'ouverture. Le haïku une “forme simple” ? », M. DETRIE et D. CHIPOT (dir.), *Fécondité du haïku dans la création contemporaine*, Paris, Pippa, 2020,

p. 7-19.

DURAND, Pascal, *Crises. Mallarmé via Manet de « The impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »*, Leuven ; Paris, Peeters ; Vrin, coll. « Accent », 1998.

FONTANA, Giovanni, « La poésie action de Bernard Heidsieck. Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique », *Inter : art actuel*, n° 120, 2015, p. 90-93.

GENDRE, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

GILL, Austin, « La transposition mallarméenne », *Revue de linguistique romane*, n° 32, 1968, p. 291-304.

HAN, Françoise, « “Le Coup de dés, maintenant”. Entretien avec Tibor Papp, Mitsou Ronat et Jacques Roubaud », *Europe*, n° 616-617, 1980, p. 159-167.

LANG, Abigail, « De la *poetry reading* à la lecture de poésie », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 205-235.

LANG, Abigail, « Partitions | Scores : musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels », *Revue française d'études américaines*, n° 153, 2018, p. 3-16.

MARTEAU, Frédéric, « Le Poème en partage, ou la partition poétique (M. Roche, A.-M. Albiach, C. Royet-Journoud) », *L'Esprit Créateur*, n° 2, 2009, vol. 49, p. 46-61, En ligne : <https://www.jstor.org/stable/26289618>.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Sponde : Poétique du sonnet rapporté », *Littératures*, n° 1, 1986, vol. 15, p. 25-43.

MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, 7^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1993.

MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2001.

MILNER, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978.

MILNER, Jean-Claude, *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 1982.

MOLINO, Jean et GARDES-TAMINE, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1982.

MONCOND'HUY, Dominique, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *La Licorne*, n° 29, 1994, « Le Tombeau poétique en France », p. 3-16.

MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2005.

MURAT, Michel, *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008.

MURAT, Michel, « Entre l'œil et l'oreille », dans A. RODRIGUEZ, *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne, 2020.

PUFF, Jean-François, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2020.

PUFF, Jean-François, « Un nouveau genre de poème », *Acta Fabula*, vol. 6, n° 2, 2005, En ligne : <https://www.fabula.org:443/acta/document929.php>.

PUFF, Jean-François, « Introduction : que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en

- lecture ? », *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 10-32.
- PUFF, Jean-François, « Musicalité du *Coup de dés* », *Hyperion*, n° 3, 2015, vol. 9, p. 161-174.
- PURNELLE, Gérald, « Le vers contemporain : recherches et innovations en France dans les années 80 et 90 », *Formes Poétiques Contemporaines*, 2003, vol. 1, p. 13-24.
- RABATE, Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2013.
- RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.
- RICHER, Jean, « Introduction et présentation », dans A. BERTRAND, *Gaspard de la nuit*, Paris, Flammarion, 1972.
- ROGER, Thierry, « La réception immédiate du *Coup de dés* : chronique d'un relatif silence », *Romantisme*, n° 1, 2008, vol. 139, p. 133-154.
- ROGER, Thierry, « Sur le genre du *Coup de dés* », *Poétique*, n° 160, 2009, vol. 4, p. 443-470.
- ROGER, Thierry, « Mise en page et mise en voix : le cas de Mallarmé », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 59-100.
- ROGER, Thierry, « Poésies de la méditation : modes de discours, modes de vie », *Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?poesies-de-la-meditation-modes-de.html>.
- ROGER, Thierry, « De l'usage du poème : lire, interpréter, méditer », *Publications numériques du CÉRÉDI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?de-l-usage-du-poeme-lire.html#nh15>.
- RONAT, Mitsou, « Un *Coup de dés*, mystère hurlé », *Cahiers Cistre*, n° 5, 1978, p. 59-92.
- RONAT, Mitsou, « Le *Coup de dés* : forme fixe ? », *Cahiers de l'AIEF*, n° 1, 1980, vol. 32, p. 141-147.
- RONAT, Mitsou, « Cette architecture spontanée et magique », dans S. MALLARME, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Change Errant/D'Atelier, 1980, p. 1-7.
- PITCHFORD, Lois W., « *The Curtal Sonnets of Gerard Manley Hopkins* », *Modern Language Notes*, n° 3, 1952, vol. 67, p. 165-169.
- SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.
- SLUGA, Hans, « *Family Resemblance* », *Grazer Philosophische Studien*, n° 71, 2006, p. 1-21.
- SOBOLEV, Dennis, *The Split World of Gerard Manley Hopkins*, Catholic University of America Press, 2011.
- TENNE, Muriel, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains (André Du Bouchet, René Char, Lorand Gaspar, Eugène Guillevic)*, Thèse de doctorat sous la direction de Claude Debon, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 1994.
- URBAN, David V., « *Ignatian Inscape and Instress in Gerard Manley Hopkins's "Pied Beauty", "God's Grandeur", "The Starlight Night", and "The Windhover" : Hopkins's Movement toward Ignatius by Way of Walter Pater* », *Religions*, n° 9, 2018, vol. 49, p. 1-13.
- VAILLANT, Alain, *La Poésie : introduction à l'analyse des textes poétiques*, 2^e édition., Paris, Armand Colin, 2008.

WANLIN, Nicolas, « Pour revenir sur la « musicalité » du Coup de dés et le récent livre de M. Murat. », *Acta Fabula*, n° 5, 31 août 2005, vol. 6, En ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document974.php>.

2.2.4. Graphisme, typographie, etc. : espace graphique et espace du poème

ALFANDARY, Isabelle, « Espace et espacement dans la poésie moderniste américaine », I. CHOL, S. LINARES et B. MATHIOS (dir.), *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 397-413.

ARABYAN, Marc, *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte echerches sur l'énonciation écrite*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012.

ARABYAN, Marc, « Présentation », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 41, 2016, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/10571>.

BAETENS, Jan, « Dire la poétique du blanc », K. BOUCHY et H. CAMPAIGNOLLE-CATEL (dir.), *Ecritures V : systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 205-213.

BAETENS, Jan et ANGER, Violaine, « Pour saluer l'écran », *Écriture et image*, n° 1, 2020, p. 1-2.

BEDOURET-LARRABURU, Sandrine, « Spatialisation des formes fixes : le sonnet contemporain », I. CHOL, B. MATHIOS et S. LINARES (dir.), *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 524-539.

BEDOURET-LARRABURU, Sandrine, « Le retour à la ligne et ses enjeux à la fin du XIX^e siècle », *Espaces, frontières, métissages*, 2017, vol. 8, p. 249-260.

BEGUIN, Annette, *Images en texte. Images du texte*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Communication », 2006.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « L'architecture graphique de la littérature contemporaine », O. BESSARD-BANQUY et C. KECHROUD-GIBASSIER (dir.), *La Typographie du livre français*, Pressac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 189-200.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « Le livre entre noir et blanc : l'espace de la page imprimée », A. MILON et M. PERELMAN (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Livre et société », 2021, p. 287-299.

BROUILLETTE, Marc André, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine. Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach*, Québec, Editions Nota bene, 2010.

CAVALLO, Guglielmo, « Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain », G. CAVALLO et R. CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p. 85-114.

CHOL, Isabelle, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers », *Poétique*, n° 158, 2009, vol. 2, p. 231-247.

CHOL, Isabelle, « Cela fait dess(e)in : Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe », J. DÜRRENMATT (dir.), *Typographie / Calligraphie*, Paris, L'Improviste, 2009, p. 191-208.

CHOL, Isabelle, « Espace d'observation, espace d'écriture : questions de théorie et de méthode », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017370ar/>.

CHOL, Isabelle, MATHIOS, Bénédicte, et LINARES, Serge (dir.), *LiVres de pOésie, Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016.

- CHARTIER, Roger, « Du Codex à l'Écran : les trajectoires de l'écrit », *Solaris*, n° 1, 1994, En ligne : <http://gabriel.gallezot.free.fr/Solaris/d01/1chartier.html>.
- CHARTIER, Roger, « De l'écrit sur l'écran », *Colloque « Les écritures d'écran : histoire, pratiques et espaces sur le Web »*, 2005, En ligne : <https://imageson.hypotheses.org/658> consulté le 24 août 2022.
- CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.
- COLLOT, Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, n° 2, 1982, vol. 46, p. 41-58.
- COLLOT, Michel, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », S. LINARES, B. MATHIOS et I. CHOL (dir.), *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 71-90.
- DELAS, Daniel, « L'inscription du texte poétique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 21, 1978, p. 71-85.
- DEMARCO, Jacques, « L'espace de la page, entre vide et plein », A. ZALI (dir.), *L'Aventure des écritures. La page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 65-103.
- DESSONS, Gérard, « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture », *La Licorne*, n° 23, 1992, En ligne : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=336>.
- DESSONS, Gérard, « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La Licorne*, n° 52, 2000, p. 235-243.
- DÜRRENMATT, Jacques, « Que fait le blanc ? », I. CHOL, S. LINARES et B. MATHIOS (dir.), *LiVres de pOésie, Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 459-470.
- FORMENTELLI, Eliane, « Présences du blanc, figures du moins », *L'Espace et la lettre. Cahiers Jussieu*, n° 3, 1977, coll. « 10 / 18 », p. 257-293.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Images de textes », L. LOUVEL et H. SCEPI (dir.), *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 105-118.
- GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, coll. « Créis », 2001.
- HINOSTROZA, Rodolfo, « Le dieu de la page blanche », dans S. MALLARME, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Change Errant/D'Atelier, 1980, p. 18-19.
- HIROTA, Daichi, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2011.
- GARRON, Isabelle, « La part typographique. Pour une anthropologie de la page imprimée. Premières balises », *Communication & Langages*, n° 1, 2002, vol. 134, p. 59-74.
- GONNEVILLE, Marthe, « Poésie et typographie(s) », *Études françaises*, n° 3, 1982, vol. 18.
- GROUPE MU, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Collection Creusets », 1977.
- GROUPE MU, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1992.
- KRÄMER, Sybille, « Entre discursivité et iconicité, un nouveau regard sur les écritures », *Actes Sémiotiques*, traduit par Isabelle KLOCK-FONTANILLE, 2016, vol. 119, En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/index.php?id=5628>.

- LAUFER, Roger, *Introduction à la textologie*, Paris, Larousse, coll. « L », 1972.
- LAUFER, Roger, « Texte et typographie », *Littérature*, n° 31, 1978, p. 99-106.
- LAUFER, Roger, « Du Ponctuel au Scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », *Langue française*, n° 1, 1980, vol. 45, p. 77-87.
- LAUFER, Roger, « L'Espace graphique », *Romantisme*, n° 43, 1984, vol. 14, p. 63-72.
- LAUFER, Roger, « L'énonciation typographique : hier et demain », *Communication & Langages*, n° 1, 1986, vol. 68, p. 68-85.
- MESCHONNIC, Henri, « L'enjeu du langage dans la typographie », *Littérature*, n° 3, 1979, vol. 35, p. 46-56.
- PURNELLE, Gérald, « Pour une description typographique du poème », *Degré*, n° 121-122, 2005, p. 1-14.
- PURNELLE, Gérald, « La forme du poème : effets analytiques, effets synthétiques », L. BELLOI et M. DELVILLE (dir.), *L'œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 144-173.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Textes visibles », *Études littéraires*, n° 1, 1998, vol. 31, p. 15-27.
- SANDRAS, Michel, « Le blanc, l'alinéa », *Communications*, n° 19, 1972, p. 105-114.
- SZILAGYI, Ildiko, « Le rôle du blanc typographique dans la poésie moderne », *Revue d'études françaises*, 2009, vol. 14, p. 181-188.
- SZILAGYI, Ildiko, « “Significatif silence” : le blanc typographique en écriture poétique », *Écritures du silence*, n° 5, 2009, p. 105-118.
- THERENTY, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 1, 2009, vol. 143, p. 109-115.
- THERENTY, Marie-Ève, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuillet au XIX^e siècle », *Communication & langages*, n° 4, 2010, vol. 166, p. 3-19.
- TSCHICHOLD, Jan, *Livre et typographie. Essais choisis*, Paris, Éditions Allia, 1994.

2.2.5. Études médiévales et philologie

- CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989.
- CERQUIGLINI, Bernard, « Une nouvelle philologie ? », *Colloque « Philologie à l'ère de l'Internet »*. Université Eötvös Loránd de Budapest, du 7 au 10 juin 2000, 2000, En ligne : <http://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm> consulté le 9 avril 2022.
- FABRY-TEHRANCHI, Irène, *Texte et images des manuscrits du Merlin et de la Suite Vulgate (XIII^e-XV^e siècle)*, Turnhout, Brepols, coll. « Texte, codex & contexte », 2014.
- FOHLEN, Jeanine, « Le palimpseste », J. GLENISSON (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1988, p. 24-27.
- GLENISSON, Jean (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1988.
- HAMESSE, Jacqueline, « Le modèle scolastique de la lecture », R. CHARTIER et G. CAVALLO (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p. 131-152.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., « Las rúbricas del “Libro del Buen Amor” », *Ínsula : revista de*

letras y ciencias humanas, n° 606, 1997, p. 1-3.

LOWES, John Livingston, « The loveres maladye of Heroes », *Modern philology*, n° 4, 1914, vol. 11, p. 1-56.

MORAN, Patrick, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », C. LE CORNEC ROCHELOIS, A. ROCHEBOUET et A. SALAMON (dir.), *Le texte médiéval de la variante à la recreation*, Paris, PUPS, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 2012, p. 13-25.

PARKES, Malcolm B., *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, Londres ; Rio Grande, The Hambledon Press, 1991.

PARKES, Malcom B., « *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book* », M. GIBSON et J. ALEXANDER (dir.), *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Oxford, Clarendon Press – Oxford University Press, 1976, p. 115-141.

PARKES, Malcom B., « Lire, écrire, interpréter le texte », G. CAVALLO et R. CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001, p. 115-130.

POMBO, Elena Llamas, « Ponctuer, éditer, lire. État des études sur la ponctuation dans le livre manuscrit », *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, n° 2, 2008, p. 131-174.

SIRAT, Colette, « Du rouleau au codex », J. GLENISSON (dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1988, p. 14-21.

VINAVER, Eugène, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

ZUMTHOR, Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 8-16.

2.2.6. Autour de la traduction

BRISSET, Annie, « Traduire la “création pure”. Altazor de Huidobro et la (dé)raison transformationniste », *Palimpsestes. Revue de traduction*, Hors série, 2006, p. 207-242.

CAMPOS (DE), Haroldo, « De la traduction comme création et comme critique », *Change*, traduit par Inès OSEKI-DEPRE, n° 14, 1973, « Transformer, traduire », p. 71-85.

LANG, Abigail, *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2020.

LANG, Abigail, « La réception française des objectivistes. Politique de la traduction », *L'Esprit Créateur*, n° 58, 2018, vol. 3, p. 114-130.

LOTMAN, Iouri, « Le problème de la traduction poétique », *Change*, n° 14, 1973, p. 14-18.

OSEKI-DEPRE, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1999.

OSEKI-DEPRE, Inès, « Remarques sur la traduction de la poésie », *Belas Infiéis*, n° 2, 2012, vol. 1, p. 7-18.

PLACIAL, Claire, « Le goût de la Bible. Henri Meschonnic et la traduction des accents rythmiques hébreux », S. MARTIN (dir.), *Paroles rencontre. Ouvrir les archives Henri Meschonnic*, Presses universitaires de Caen, 2013, p. 152-165.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020.

2.2.7. Hypertexte et informatique

AARSETH, Espen J., *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

AARSETH, Espen J., « *Nonlinearity and Literary Theory* », dans G.P. LANDOW, *Hyper/Text/Theory*, Baltimore ; London, The John Hopkins University Press, 1994.

ANGE, Caroline, « Discours hypertextualisé et fragment : regards sur la lecture », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 42, 2017, En ligne : <https://journals.openedition.org/semen/10628#quotation>.

ARCHIBALD, Samuel, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota Bene, 2002, p. 115-137.

BALPE, Jean-Pierre, « Prélude », *Action Poétique*, n° 95, 1984, p. 3-4.

BALPE, Jean-Pierre, « A:/ LITTERATURE », *Les Cahiers du CIRCAV*, 1994.

BALPE, Jean-Pierre, « Pour une littérature informatique : un manifeste », A. VUILLEMIN et M. LENOBLE (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 19-32.

BERKMAN, Natalie, « La littérature algorithmique : frontière entre auteur et lecteur », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n° 11, 2015, En ligne : <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/nberkman.pdf>.

BOLTER, Jay David, *Writing Space : computers, hypertext, and the remediation of print*, 2^e édition., Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

BOOTZ, Philippe, « Un historique de la génération numérique de textes », *Formules*, n° 18, 2014, p. 9-47.

BORRÀS CASTANYER, Laura, « "Leed, leed, malditos". Notas para una hermenéutica de la lectura hipertextual », dans M. J. VEGA, *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, p. 189-201.

BORRÀS CASTANYER, Laura, « *Teorías literarias y retos digitales* », dans L. BORRÀS CASTANYER, *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelone, UOC, 2005, p. 23-79.

BUSH, Vannevar, « *As we may think* », *Atlantic Monthly*, juillet 1945.

CLEMENT, Jean, « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, n° 96, 1994, p. 19-36.

CLEMENT, Jean, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », A. LELU, J.-P. BALPE et I. SALEH (dir.), *Hypertextes et hypermédias. Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995.

CLEMENT, Jean, « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », dans A. VUILLEMIN et M. LENOBLE, *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 63-75.

DELANY, Paul, « L'ordinateur et la critique littéraire », *Littérature*, n° 96, 1994, p. 6-18.

- DELANY, Paul et LANDOW, George P., « *Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art* », P. DELANY et G.P. LANDOW (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge ; London, The MIT Press, coll. « Technical communications », 1991, p. 3-50.
- DUCARD, Dominique, « De mémoire d'hypertexte », *Communication & Langages*, n° 131, 2002, p. 81-91.
- GANASCIA, Jean-Gabriel et LEBRAVE, Jean-Louis, « Introduction. Pourquoi des éclairages rétrospectifs ? », *Diogène*, n° 196, 2001, vol. 4, p. 3-8.
- GUILLET, Anaïs, *Pour une littérature cyborg l'hybridation médiatique du texte littéraire*, Thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Université de Poitiers, 2013.
- LAITANO, Inés, BOOTZ, Philippe, et SALCEDA, Hermes, « Re-hypertextualisation d'œuvres littéraires : *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel », *Pratiques et usages numériques H2PTM'13*, Lavoisier, 2013, p. 135-147.
- LANDOW, George P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- LANDOW, George P. (dir.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore ; London, The John Hopkins University Press, 1994.
- LANDOW, George P., « *The Rhetoric of Hypermedia : Some Rules for Authors* », dans P. DELANY et G.P. LANDOW, *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge ; London, The MIT Press, coll. « Technical communications », 1991, p. 81-103.
- LANDOW, George P., « *What's a Critic to Do ? Critical Theory in the Age of Hypertext* », *Hyper/Text/Theory*, Baltimore ; London, The John Hopkins University Press, 1994, p. 1-48.
- LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992.
- LEBRAVE, Jean-Louis, « L'hypertexte et l'avant-texte », J. ANIS et J.-L. LEBRAVE (dir.), *Texte et ordinateur : les mutations du lire-écrire*, Nanterre, Centre de Recherches Linguistiques de Paris X Nanterre, 1991, p. 103-119.
- LEBRAVE, Jean-Louis, « Hypertextes – Mémoires – Écriture », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 5, 1994, p. 9-24.
- LELU, Alain, « Modèles formels d'hypertexte et cartographie sémantique », A. LELU, J.-P. BALPE et I. SALEH (dir.), *Hypertextes et hypermédias : Réalisations, Outils, Méthodes*, Paris, Hermès, 1995, p. 85-95.
- LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, 2001.
- LUSSON, Pierre, « Contraintes rythmiques dans les hypertextes », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 285-291.
- NELSON, Theodor H., *Literary Machines 93.1*, Sausalito, Mindful Press, 1992.
- NELSON, Theodor H., « *A file structure for the complex, the changing, and the indeterminate* », *Association for Computing Machinery : Proceedings of the 20th National Conference*, Cleveland, ACM Press, 1965, p. 84-100.
- NYCE, James M. et KAHN, Paul (dir.), *From Memex to hypertext. Vannevar Bush and the mind's machine*, Boston ; London ; Sydney, Academic Press, 1991.
- SOUCHIER, Emmanuël et JEANNERET, Yves, « Nouveaux théâtres de la mémoire :

Introduction », *Communication & Langages*, n° 131, 2002, p. 51-52, En ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2002_num_131_1_3124.

VUILLEMIN, Alain, *Informatique et littérature, 1950-1990*, Genève ; Paris, Slatkine ; Champion, coll. « Travaux de linguistique quantitative », 1990.

VAN DAM, Andries, MEYROWITZ, Norman, et YANKOLOVICH, Nicole, « Reading and Writing the Electronic Book », P. DELANY et G.P. LANDOW (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge ; London, The MIT Press, coll. « Technical communications », 1991.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal ; Paris, Boréal ; La Découverte, coll. « Sciences et société », 1999.

VANDENDORPE, Christian, « De la textualité numérique : l'hypertexte et la "fin" du livre », *RS/SI*, n° 1-2-3, 1997, vol. 17, En ligne : <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12811/1/Textualite%20num%C3%A9rique.pdf>.

VANDENDORPE, Christian et BACHAND, Denis (dir.), *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002.

2.2.8. Études autour de l'Oulipo

ANGER, Violaine, « Michèle Métail et Louis Roquin : poésie et musique ou la question des frontières », A.-C. ROYERE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Al Dante / Etudes », 2019, p. 223-241.

BELLOS, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots biographie*, traduit par Françoise CARTANO, Paris, Seuil, 1994.

BLOOMFIELD, Camille, *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe-monde*, Thèse de doctorat sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris VIII, Vincennes ; Saint Denis, 2011.

BLOOMFIELD, Camille, *Raconter l'Oulipo*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2017.

BLOOMFIELD, Camille et CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « Machines littéraires, machines numériques : l'Oulipo et l'informatique », C. REGGIANI et A. SCHAFFNER (dir.), *Oulipo, mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 319-336.

BRAFFORT, Paul, « La littérature assistée par ordinateur », *Action poétique*, n° 95, 1984, p. 12-20.

BRAFFORT, Paul, « Alamo : une expérience de douze ans », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 171-199.

BRAFFORT, Paul, CHATY, Guy, et JONCQUEL-PATRIS, Josiane, « Alamo / Historique », *ALAMO*, En ligne : <http://www.alamo.free.fr/pmwiki.php?n=Alamo.Historique#toc2> consulté le 2 août 2022.

BRASSEUR, Roland, « Relecture d'un ouvrage de poésie au moyen de l'ordinateur : *Appartient A*, de Jacques Roubaud », M. LENOBLE et A. VUILLEMIN (dir.), *Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 1995, p. 301-312.

CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « *Un Conte à votre façon* de Queneau : délinquance ou insignifiance ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2006, vol. 106, p. 133-156.

CHERQUI, Marie-Claude, « Queneau dans l'autobus : un passager peu clandestin », *Cahiers*

Raymond Queneau, n° 4, 2014, p. 43-49.

CHEVRIER, Alain, « Roubaud quenellien : la “métrique amusante” de l’*Ode à la ligne 29* », *Cahiers Raymond Queneau*, n° 4, 2014, p. 49-69.

CONSTANTIN, Danielle et RIBIERE, Mireille, « Tentative d’inventaire pas trop approximatif des travaux de Bernard Magné », E. BEAUMATIN et M. RIBIERE (dir.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*, Nantes, Joseph K, 2005, p. 29-42.

JAMES, Alison, « *Transatlantic Oulipo: Crossing and Crosscurrents* », *Formules*, n° 16, 2012, « Oulipo@50 / L’Oulipo à 50 ans », p. 249-261.

LANG, Abigail, « Oulipo et oralité », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 16, 2012, p. 49-64, En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01417790>.

LAPPRAND, Marc, *Poétique de l’Oulipo*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1998.

MAGNE, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, 1999.

MARTIN SANCHEZ, Pablo, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Universidad de Granada ; Lille III, Granada, 2012.

MARTIN SANCHEZ, Pablo, « Les hypertextes oulipiens constituent-ils un genre ? », C. REGGIANI et A. SCHAFFNER (dir.), *Oulipo, mode d’emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 337-350.

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec-l’OULIPO*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions Interuniversitaires, 1999.

REGGIANI, Christelle, *Poétiques oulipiennes. La contrainte, le style, l’histoire*, Genève, Droz, 2014.

ROYERE, Anne-Christine, « Contiguïté polymorphe des arts : la carte et la partition dans les œuvres croisées de Michèle Métail et Louis Roquin », A.-C. ROYERE (dir.), *Michèle Métail. La poésie en trois dimensions*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Al Dante / Etudes », 2019, p. 195-217.

SOUCHIER, Emmanuël, « Du “sens formel” de l’œuvre », dans R. QUENEAU, *Traité des vertus démocratiques*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15-24.

SOUCHIER, Emmanuël, *Lire & écrire éditer des manuscrits aux écrans autour de l’œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Université Paris 7 Denis Diderot, UFR Science des textes et documents, Centre d’étude de l’écriture, CNRS, 1998.

SOUCHIER, Emmanuël, « Influences, héritages ou hybridations des savoirs. Littérature & sciences de l’information et de la communication. De Queneau à l’énonciation éditoriale en passant par l’Oulipo », *Formules*, n° 21, 2017, « L’Oulipo et les savoirs », p. 201-222.

YU, Maeyama, « Contre l’avant-garde, loin de l’arrière-garde. Conscience historique et mise en œuvre », *Formules*, n° 21, 2017, « L’Oulipo et les savoirs », p. 35-45.

2.3. CRITIQUE SUR ROUBAUD

2.3.1. Ouvrages et articles

BAQUEY, Stéphane, « Notes à partir de *Scotland* », *Dossier Jacques Roubaud*, Marseille, Farrago / cipM, coll. « Cahier critique de poésie », 2003, p. 31-37.

- BAQUEY, Stéphane, « Jacques Roubaud et la chanson : histoire d'un impossible retour », B. BUFFARD-MORET (dir.), *Poésie, musique et chanson*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2020, p. 159-179.
- BARBERGER, Nathalie, « La Boucle : du côté de Zazetski », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 91-100.
- BELLOUR, Raymond, « Jacques Roubaud en six stations (*Le Magazine Littéraire*, n° 264, avril 1989) », dans J. ROUBAUD, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, 2009, p. 383-388.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, « Poésie, forme de vie (Jacques Roubaud) », *L'Esprit Créateur*, n° 2, 1992, vol. 32, p. 89-101, En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/526807>.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, *Véracités : Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Paris, Belin, 2009.
- CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth, « Roubaud mélancolique », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 307-318.
- CHEVRIER, Alain, « G. M. Hopkins, Shakespeare & Co : sur les formes anglaises du sonnet chez Jacques Roubaud », *Cahiers Roubaud*, n° 2, 2018, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=323#ftn71>.
- CHEVRIER, Alain, « Variations typographiques et hyper-répétition dans la séquence de sonnets de Jacques Roubaud *Skye, juillet 2001* », *Revue Cahiers Roubaud*, 2018, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=361> consulté le 26 mars 2019.
- CONORT, Benoît, « Tramer le deuil. Table de lecture de *Quelque chose noir* », *La Licorne*, n° 40, 1997.
- CONORT, Benoît, « Le chiffre du deuil », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 145-168.
- CONSENSTEIN, Peter, « Remarques celées, remarques clairvoyantes », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 125-134.
- CONSENSTEIN, Peter, « Tanka encre », *Formules*, n° 12, 2016, « Le Sonnet contemporain : retours au sonnet », p. 157-177.
- CONSENSTEIN, Peter, « Roubaud écranique », C. REGGIANI et A. SCHAFFNER (dir.), *Oulipo, mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 351-366.
- COQUELLE-ROËHM, Margaux, « Formes, formats, espaces : du sonnet et du tanka chez Jacques Roubaud », *Interfaces. Image Texte Language*, n° 45, 2021, En ligne : <https://journals.openedition.org/interfaces/2089>.
- COQUELLE-ROËHM, Margaux, « “Moins qu'un tanka moins / Qu'un haïku / Densité mémoire” : les tridents de Jacques Roubaud », M. DETRIE et D. CHIPOT (dir.), *Fécondité du haïku dans la création contemporaine*, Paris, Pippa, 2020, pp. 35-46.
- DISSON, Agnès, « Poèmes de la trame et du dessin », dans C. POLIVANOV, *Formes & mesure : pour Jacques Roubaud, mélanges*, Paris, INALCO, 1990, p. 163-173.
- DISSON, Agnès, « Roubaud japonais : feuilles de styles, feuilles de route », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 249-259.
- DISSON, Agnès, « Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire* : transferts et transports », F. ARRIBERT-NARCE, K. KUWADA et L. O'MEARA (dir.), *Réceptions de la culture japonaise en*

France depuis 1945. Paris-Tokyo-Paris, détours par le Japon, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 217-228.

DISSON, Agnès, « Jacques Roubaud et la tradition poétique japonaise médiévale », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 147-165.

DOLHARE, Katixa, « Jacques Roubaud et la mémoire des formes », É. BENOIT (dir.), *Transmission et transgression des formes poétiques régulières*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 227-241.

GALLET, Olivier, « Être le vers personnellement : réécriture de l'anthologie et invention autobiographique dans *Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud », D. ALEXANDRE (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 267-281.

GIANNECCHINI, Hélène, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

HERDT (DE), Irina, « Jacques Roubaud (auto)biographe : les vies partielles et plus ou moins brèves de M. Goodman », K. GROS (dir.), *Costumes, reflets et illusions. Les habits d'emprunt dans la création contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 111-124.

KLEIN, Paula, « Geler la mémoire personnelle : pratiques de vie, programme d'écriture dans le "gril" », *Revue Cahiers Roubaud*, n° 2, 2018, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=320>.

KOBLE, Nathalie et SEGUY, Mireille (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018.

KOBLE, Nathalie et SEGUY, Mireille, « Introduction. Trésor, trace, trouvaille. Jacques Roubaud dans la mémoire du Moyen Âge », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 7-52.

KOBLE, Nathalie et SEGUY, Mireille, « "L'archive fantôme la mémoire". Jacques Roubaud multi-médiéviste », *Cahiers Roubaud*, 2018, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=330> consulté le 15 mai 2022.

LANG, Abigail, « Toujours, traduisant (Postface) », dans J. ROUBAUD, *Traduire journal*, Caen, Nous, 2018, p. 346-364.

LASKOWSKI-CAUJOLLE, Elvira Monika, « *Roubaud's Destruction : A Mathematician's Prose* », P. CONSENSTEIN (dir.), *The Great Fire of London by Jacques Roubaud. A Casebook*, Elmwood Pk, Dalkey Archive, 2003. En ligne : http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/Roubaud_GreatFire_Casebook/LaskowskiRoubaud.pdf

LAVAUULT, Élisabeth, *Jacques Roubaud. Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004.

MARCHETTI, Marilia, « Sur Roubaud : Photographie et parole poétique », C. VAN ROGGER-ANDREUCCI (dir.), *Recueil en hommage à la mémoire d'Yves-Alain Favre*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1993, p. 181-187.

MARSAL, Florence, *Jacques Roubaud. Prose de la mémoire et errance chevaleresque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

MONCOND'HUY, Dominique, « Roubaud : le mot, la phrase, le texte », *La Licorne*, n° 42, 1997, En ligne : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=142>.

- MONCOND'HUY, Dominique, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 115-156. En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=118#tocto1n2>
- MONCOND'HUY, Dominique, « D'Aragon à Roubaud et Hocquard : le sonnet comme espace », *Formules*, n° 12, 2008, « Le Sonnet contemporain : retours au sonnet », p. 11-21.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Du journal au tombeau ou de “quelque chose” à “rien” », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 33-48.
- MONCOND'HUY, Dominique, « La “fiction” du texte-vie et quelques-uns de ses aléas chez Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 100, 2012, p. 163-174.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Jacques Roubaud, ermite érudit, professeur de cristallographie mathématique : une quête de savoirs sans vrai lecteur possible ? », *Formules*, n° 21, 2017, « L'Oulipo et les savoirs », p. 241-255.
- MONTEMONT, Véronique, « “Je t'aime jusque-là” (Jacques Roubaud éditeur du *Journal* d'Alix-Cléo Roubaud) », F. BESSIRE (dir.), *Les Ecrivains éditeurs*, Genève, Droz, 2002, p. 207-219.
- MONTEMONT, Véronique, « Racines et floraisons : tradition poétique, poétique des traditions dans l'œuvre de Jacques Roubaud », M. CONSTANTINESCU, A. MONTANDON et I.H. BIRLEANU (dir.), *Poétique de la tradition*, Clermont-Ferrand, Cahiers du CRMLC, 2006, p. 91-101.
- MONTEMONT, Véronique, *Jacques Roubaud : l'amour du nombre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.
- MONTEMONT, Véronique, « *Quelque chose noir* : le point de fracture ? », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 9-31.
- MURESAN, Maria, « Image-poésie, image-souvenir et *piction* », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 333-344.
- PASTOURIE, Emmanuel, « L'impossible déposition de la parole poétique », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 103-128.
- PAULY, Geoffrey, « Le poète comme cortège de voix. Écrire et réciter la poésie dans l'œuvre de Jacques Roubaud », R. AUDOUBERT (dir.), *Plurivocalité et Polyphonies. Une voie vers la modernité ?*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Constitution de la modernité », 2022, p. 231-246.
- POUCEL, Jean-Jacques, « Quelques remarques sur les tombeaux poétiques de Jacques Roubaud », *Jacques Roubaud, « compositeur de mathématique et de poésie »*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 293-306.
- POUCEL, Jean-Jacques, *Jacques Roubaud and the invention of memory*, New-York, Parlux, 2006.
- POUCEL, Jean-Jacques, « Avant-propos », dans J. ROUBAUD, *Description du projet*, Caen, Nous, 2014, p. 7-21.
- PRADEAU, Christophe, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », D. GUILLAUME (dir.), *Poétiques et Poésies contemporaines*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 203-226.
- PRADEAU, Christophe, « Mr Goodman, personnage reparaissant », V. BONNET (dir.), *Conflicts de mémoire*, Paris, Khartala, 2004, p. 59-73.

PUFF, Jean-François, « Un héritier singulier : Jacques Roubaud et la tradition poétique », A. MONTANDON, I.H. BIRLEANU et M. CONSTANTINESCU (dir.), *Poétique de la tradition*, Clermont-Ferrand, CERLMC, 2006, p. 79-89.

PUFF, Jean-François, « Deux modèles scientifiques du “change de forme” chez Roubaud », *Elseneur*, n° 21, 2006, p. 109-128.

PUFF, Jean-François, « “Nuage et fascination” : axiomatique et composition du sonnet chez Jacques Roubaud », B. DEGOTT et P. GARRIGUES (dir.), *Le Sonnet au risque du sonnet*, Paris ; Budapest ; Kinshasa, L’Harmattan, 2006, p. 414-425.

PUFF, Jean-François, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

PUFF, Jean-François, « Jacques Roubaud : un “enfant perdu” d’Aragon », C. GRENOUILLET (dir.), *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n°12, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2009, p. 39-51.

PUFF, Jean-François, « La voix *off* de soi-même. Poétiques de la diction non-expressive (Claude Royet-Journoud, Jacques Roubaud) », J.-F. PUFF (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 357-375.

PUFF, Jean-François, « Jacques Roubaud et l’usage méditatif du poème », *Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloques et journées d’étude*, n° 21, 2018, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d’étude organisées à l’Université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?jacques-roubaud-et-l-usage.html>.

PUFF, Jean-François, « De Roubaud à Rubaut par le “chemin Wittgenstein” », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 133-145.

PURNELLE, Gérald, « Mesure de la régularité et de la subversion métriques dans *l’Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* de Jacques Roubaud », dans V. MAGRI-MOURGUES et G. PURNELLE, *Modèles et nombres en poésie*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 243-279.

RABATÉ, Dominique, « Programming and Play : life Drive and Death Drive in the Work of G. Perec, R. Opalka and J.-B. Puech », J. GRATTON et M. SHERRINGHAM (dir.), *The Art of the Project : Projects and Experiments in modern French culture*, Oxford-New York, Berghahn Books, 2005

REGGIANI, Christelle, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier ? », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 7, 2003, p. 256-264.

REGGIANI, Christelle, « Portrait de l’artiste en poète : paradoxes de l’auteur roubaldien », A. DISSON et V. MONTEMONT (dir.), *Jacques Roubaud « compositeur de mathématique et de poésie »*, Nancy, Absalon, 2011, p. 135-146.

REIG, Christophe, *Mimer, miner, rimer. Le cycle romanesque de Jacques Roubaud « La Belle Hortense », « L’Enlèvement d’Hortense » et « L’Exil d’Hortense »*, Amsterdam ; New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2006.

REIG, Christophe, « L’imagination informatique de Jacques Roubaud », J.-P. GOLDENSTEIN et M. BERNARD (dir.), *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 425-435.

SALON, Olivier, « Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 169-180.

SAMMARCELLI, Françoise, « Virtualité et complexité : à propos de *La Boucle* de Jacques

Roubaud », *Théorie, Littérature, Enseignement*, n° 14, 1996.

SAMOYAU, Tiphaine, « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique* : », *La Licorne*, n° 40, 1997, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=116>.

SARHAN, François, « Analogie sensible, analogie formelle : *La Fleur Inverse*, un projet musical interrompu », N. KOBLE et M. SEGUY (dir.), *Jacques Roubaud médiéviste*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 179-191.

SCEPI, Henri, « Éloge de la contrainte ou ce que peut le poème », *La Licorne*, n° 40, 1997, Roubaud, p. 31-46.

SCHAFFNER, Alain, « Les sept paradoxes du projet dans *La Description du projet* de Jacques Roubaud », *Formules*, n° 21, 2017, « L'Oulipo et les savoirs », p. 257-266.

SCHERER, Ludger, « Les anthologies de Jacques Roubaud », D. ALEXANDRE (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 287-298.

SEGUY, Mireille, *Trois gouttes de sang sur la neige. Sur notre mémoire littéraire (Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Mémoire du Moyen âge », 2021.

SHERINGHAM, Michael, « Les Vies anglaises de Jacques Roubaud », *Jacques Roubaud : compositeur de mathématique et de poésie*, Charenton-le-Pont, Absalon, 2011, p. 235-247.

SMOCK, Ann, « Cloudy Roubaud », *Representations*, n° 1, 2004, vol. 86, p. 141-174.

TORIYAMA, Teiji, « La traduction comme emprunt : Les « poèmes empruntés au japonais » par Jacques Roubaud », *ALTERNATIVE FRANCOPHONE*, n° 9, 13 avril 2021, vol. 2, p. 23-39.

2.3.2. Thèses citées

BAQUEY, Stéphane, *Possibles de la poésie. Michel Deguy, Denis Roche, Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université Paris VIII, Paris, 2006.

BAUDART, Fabrice, *La poésie – fragments, néants, mémoire – dans Autobiographie, chapitre dix de Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean Levaillant, Paris VIII, 1992.

FRANCESCHINI, Baptiste, *L'Oulipien translateur. La bibliothèque médiévale de Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat, sous la direction de Danièle James-Raoul et Francis Gingras, 2013.

GIANNECCHINI, Hélène, *Alix Cléo Roubaud, photographe et écrivain : l'élaboration de l'œuvre*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Rennes 2, 2016.

GUILLEMIN DE-MIN, Cladie, *Réécriture d'un archétype médiéval les géants dans Graal Théâtre de Florence Delay et Jacques Roubaud*, Thèse de doctorat sous la direction de Laurence Harf, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2010.

KIRALY, Jean-Louis, *Remise en jeu*, Mémoire de master, sous la direction de Christelle Reggiani, Lille III, 2011.

2.3.3. Entretiens avec ou autour de Roubaud

ARMEL, Aliette, « Les cercles de la mémoire. Entretien avec Jacques Roubaud », *Le Magazine littéraire*, n° 311, juin 1993, p. 96-103.

BENABOU, Marcel, DELAY, Florence, et ROUBAUD, Jacques, « Entretien », *Pour éclairer Quelque chose noir / Textuel*, n° 55, 2008, p. 181-194.

BOUHENIC, Pascale, *L'Atelier d'écriture de Jacques Roubaud*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995 (entretien vidéo).

COQUELLE-ROËHM, Margaux, « Entretien avec Jacques Roubaud », *Place de la Sorbonne*, n° 10, 2020, p. 13-30.

COQUELLE-ROËHM, Margaux, MONCOND'HUY, Dominique, et RUEFF, Martin, « Table ronde avec Jacques Roubaud, dans le cadre de la journée "Roubaud et l'anthologie" », *UPtv*, 22 novembre 2018, En ligne : <https://uptv.univ-poitiers.fr/program/table-ronde-avec-jacques-roubaud/video/49099/table-ronde-avec-jacques-roubaud/index.html> consulté le 18 mai 2022.

CROM, Nathalie « Jacques Roubaud : "Je construis des livres qui ont une organisation interne réfléchie" », *Télérama.fr*, 28 février 2014, En ligne : <https://www.telerama.fr/idees/jacques-roubaud-je-construis-des-livres-qui-ont-une-organisation-interne-reflechie,109188.php> consulté le 13 juillet 2019.

DARRAS, Jacques, FAUCHEREAU, Serge, et ROUBAUD, Jacques, « Rencontre autour des anthologies de poésie américaine contemporaine », *Encrages*, n° 4-5, 1980, p. 13-26.

DIVRY, Sophie, « "Je veux que le lecteur m'accompagne". Entretien avec Jacques Roubaud », *Études*, n° 5, 2016, p. 75-86.

DOBZYNSKI, Charles, FAUCHEREAU, Serge, et ROUBAUD, Jacques, « Des poètes qu'on appelait "objectivistes" / un entretien entre Serge Fauchereau, Jacques Roubaud et Charles Dobzynski », *Europe*, n° 578-579, 1977, p. 7-30.

LARTIGUE, Pierre, « Mandrin au cube. Entretien avec Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 1997, En ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=120>.

MOURIER-CASILE, Pascaline et MONCOND'HUY, Dominique, « Entretien avec Jacques Roubaud », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 163-180.

MOURIER-CASILE, Pascaline et MONCOND'HUY, Dominique, « Entretien avec Pierre Lusson », *La Licorne*, n° 40, 1997, p. 181-208.

PUFF, Jean-François, ROUBAUD, Jacques, *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, Paris, Argol, 2008.

« Ode à la ligne 29 des autobus parisiens. Réalisation de Michel Sidoroff, avec Arnaud Bédouet, Pascal Bekkar, Flora Brunier, Amandine Dewasmes, Olivier Peigné, Laurent Orry, Laurence Roy, Bertrand Suarez-Pazos », *France Culture*, En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/l-atelier-fiction-archives/ode-la-ligne-29-des-autobus-parisiens>, consulté le 2 mai 2022.

2.3.4. Articles de presse

CONIL, Dominique et DUFAU, Sophie, « Jacques Roubaud : le pwète fête ses 80 ans ! », *Médiapart*, 10 décembre 2012, En ligne : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/081212/jacques-roubaud-le-pwete-fete-ses-80-ans>.

PETILLON, Monique, « "Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne" : Jacques Roubaud, l'art du "multiroman" », *Le Monde*, 12/10/2006, En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/12/nous-les-moins-que-rien-fils-aines-de-personne-jacques-roubaud-l-art-du-multiroman_822526_3260.html.

ROUSSEL, Frédérique, « Autobus de la ligne 29, tout le monde défile », *Libération*, 9 décembre 2012, En ligne : https://www.liberation.fr/culture/2012/11/09/autobus-de-la-ligne-29-tout-le-monde-defile_859411/, consulté le 2 mai 2022.

RESUME

Cette thèse ressaisit la question de l'espace du poème, dans ses dimensions graphiques et visuelles, dans l'ensemble de l'œuvre de Roubaud. Cette problématique engage la prise en compte de la matérialité du support, des variations typographiques, de la visualité, c'est-à-dire l'image graphique du texte et des effets de sens induits par le dispositif spatial. Elle est également tributaire de la manière dont le poète investit des formes pour les remettre en mouvement. La réflexion sur la « poésie dans la page » est liée chez Roubaud à une analyse de la réplique de l'après-coup de la « Crise de vers » diagnostiquée par Mallarmé. Il s'agit de refonder les « possibles de la poésie » (Baquoy) *du côté de la forme* pour affirmer sa survie.

Roubaud propose une conception élargie de l'objet-poème, intégrant celle écrite, orale, et celles internes à la mémoire comme autant de dimensions indissociables. L'espace du poème est décrit dans ce « quatuor de formes », pour mettre au jour un modèle de textualité fluide – appuyée sur le motif métapoétique du nuage. La première partie observe le principe de mouvance (Zumthor) qui agit intérieurement dans le devenir de l'objet-poème – et extérieurement dans celui de l'œuvre, façonnée par la migration des énoncés. La mouvance s'observe dans la manière dont l'espace graphique (Anis) est saisi de manière multidimensionnelle, investissant différents axes positionnels et vecteurs de lecture. La deuxième partie examine à la loupe deux facteurs déterminants de la variation graphique : le blanc et les décrochages en couleurs qui, dans leurs dimensions graphiques et phoniques, façonnent la topographie de l'espace et agissent en faveur d'un sens formel. La troisième partie déplace l'échelle d'analyse pour observer de manière globale l'espace de l'œuvre. Le modèle de l'hypertexte – dans son rapport aux mutations des supports d'écriture et de lecture offre une « hypermétaphore » pour penser l'œuvre de mémoire. La dynamique anthologique produit une structure en réseau, selon une topologie inspirée des arts de mémoire. La quatrième partie affronte enfin le lien étroit entre mémoire et méditation – méthode de composition qui permet de ressaisir l'ensemble de l'œuvre roubaldienne comme un « espace méditatif » ouvert, inachevé qui constituerait son propre tombeau. La thèse vise à montrer que, par l'espace du poème, Roubaud fait de la composition et de la lecture une méditation par les formes. Celle-ci engage non seulement une réflexion formelle sur l'avenir de la poésie et sa passation mémorielle mais aussi une éthique, visant à réaffirmer l'appartenance de l'être au monde et donner forme au temps.

Mots-clefs : littérature française Roubaud ; poésie contemporaine ; Histoire des formes poétiques ; Poésie et oralité ; Poésie visuelle ; Spatialité textuelle ; espace graphique ; OuLiPo ; mouvance ; mémoire ; méditation

ABSTRACT

This thesis offers a new perspective on the issues of poem spatiality, in its graphical and visual dimensions, within Roubaud's work. This research question brings together the issues of the materiality of the medium, of typographical variations, of visuality – in other words, the graphical image of the text, and the layout-induced perceptive effects. It also addresses how the poet makes use of shapes and puts them into motion. Roubaud's "poetry into page" reflection results from the aftermath of the Mallarmé-diagnosed "Crise de vers". The priority is to provide new *form-based* foundations to "poetry's possible" (Baquey) to assert its survival.

Roubaud proposes a wider conception of the poem as object, positing the written, oral, and memory-internal dimensions as indivisible. The poem's spatiality is described in this set of four forms, thus providing a model of textual fluidity, relying on the metapoetical motif of the cloud. The first section explores Zumthor's movement principle, acting both from the inside (in the poem as object in the making) and from the outside, throughout the work, shaped by texts in movement. This movement can be observed through the graphical space's multidimensionality, utilizing different positional axes and vectors of reading. The second section examines closely the two fundamental factors in graphical variation: blank space and uncoupling of colour, shaping the topography of the space and acting towards a formal sense, both through their layout and sound. The third section moves onto a more global scale of analysis into the work's spatiality. The hypertext model, in its connection to changes in the writing and reading media, offers a "hypermetaphor" (Anis) in order to consider the work of memory. The anthology dynamic generates a network structure, which follows a memory arts-inspired topology. The fourth section finally addresses the close link between memory and meditation – a composition method which permits the entirety of Roubaud's work to be taken as a "meditative space" which remains open and unfinished, ready to become its own resting place. The shape is conceived as a memorial space, the trace of a spiritual exercise which must be experienced before turning into words. This thesis shows that, through poem spatiality, Roubaud turns writing and reading into a meditation through the medium of shapes. This meditation commences not simply a formal reflection on the future of poetry and its conveying of memory, but also an ethic which aims at reaffirming a sense of belonging to the world and giving shape to time.

Keywords : French literature Roubaud; contemporary poetry; History of poetic forms; Poetry and orality; Visual poetry; spatiality; graphic space; OuLiPo; memory ; meditation

Table des figures

Figure 1 : la mouvance de l'objet-poème au sein du quatuor de formes.....	74
Figure 2 : <i>Mezura</i> , chapitre dix, première partie, n. p.	119
Figure 3 : <i>Dors</i> , pp. 70-71.	134
Figure 4 : Espace poétique et axes de lecture dans la théorie d'Hinostroza.....	137
Figure 5 : Axes positionnels dans la théorie d'Hinostroza.....	138
Figure 6 : Dispositions spatiales en fonction des axes positionnels.....	139
Figure 7 : Dispositions spatiales en fonction des axes de lecture.....	139
Figure 8 : <i>Mono no Aware</i> , p. 169.....	141
Figure 9 : <i>Mono no Aware</i> , p. 61.....	141
Figure 10 : <i>Mono no Aware</i> , p. 123.....	142
Figure 11 : <i>Mono no Aware</i> , p. 43.....	143
Figure 12 : <i>Autobiographie</i> , chapitre dix, pp. 10-13.....	144
Figure 13 : <i>Autobiographie</i> , chapitre dix, p. 11 et p. 19.	145
Figure 14 : <i>Autobiographie</i> , chapitre dix, pp. 11 et 15.	145
Figure 15 : <i>Autobiographie</i> , chapitre dix, p. 18.	146
Figure 16 : <i>Dors</i> , pp. 100-101.	147
Figure 17 : <i>Dors</i> , p. 48, 70, 92.....	148
Figure 18 : <i>Trente et un au cube</i> , p. 21.....	158
Figure 19 : <i>Mono no Aware</i> , p. 137.....	173
Figure 20 : traduction du psaume 51 dans <i>Graphisme, typographie, etc.</i>	174
Figure 21 : <i>Codex de Leningrad</i> , ps 50-51.....	175
Figure 22 : <i>Autobiographie</i> , chapitre dix, p. 26.	197
Figure 23 : <i>Mono no Aware</i> , p. 135.....	197
Figure 24 : <i>Dors</i> , pp. 44-45.	199

Figure 25 : <i>Autobiographie, chapitre dix</i> , p. 50.....	200
Figure 26 : <i>Dors</i> , p. 127.....	201
Figure 27 : <i>Mono no Aware</i> , pp. 22-23.	202
Figure 28 : <i>Quelque chose noir</i> , p. 147-148.....	204
Figure 29 : <i>Trente et un au cube</i> , p. 49.....	208
Figure 30 : <i>Autobiographie, chapitre 10</i> , p. 111.....	209
Figure 31 : <i>Autobiographie, chapitre dix</i> , p. 164.	210
Figure 32 : <i>Autobiographie, chapitre dix</i> , p. 164.....	217
Figure 33 : <i>Churchill 40</i> , p. 43.	226
Figure 34 : synthèse des emprunts à Reverdy dans <i>Autobiographie, chapitre dix</i>	230
Figure 35 : <i>Churchill 40</i> , p. 38.	232
Figure 36 : <i>Mono no Aware</i> , p. 41.....	235
Figure 37 : <i>Mono no Aware</i> , pp. 49-50.	236
Figure 38 : <i>Mono no Aware</i> , p. 16.....	236
Figure 39 : <i>Mono no Aware</i> , pp. 19-20.	237
Figure 40 : <i>Mono no Aware</i> , p. 87-88.	238
Figure 41 : <i>Autobiographie, chapitre dix</i> , p. 24.	239
Figure 42 : <i>Quelque chose noir</i> , p. 30.	241
Figure 43 : <i>Quelque chose noir</i> , pp. 114-115.....	242
Figure 44 : ϵ , p. 85.....	244
Figure 45 : <i>La Pluralité des mondes de Lewis</i> , pp. 90-92.....	245
Figure 46 : <i>Mono no Aware</i> , p. 103.....	252
Figure 47 : Partition de <i>Compact</i>	271
Figure 48 : Véronique Montémont, <i>L'Amour du nombre</i> , p. 57.....	276
Figure 49 : Les six couvertures du livre, diffusion aléatoire, tous droits réservés	299
Figure 50 : Représentation graphique des décrochages de la strophe 3.....	312

Figure 51 : Représentation graphique des décrochages de la strophe 1	314
Figure 52 : La mise en parallèle des traditions du sonnet et du tanka.....	360
Figure 53 : Les moments des formes.....	361
Figure 54 : ε, p. 41.....	372
Figure 55 : ε, p. 76.....	374
Figure 56 : ε, p. 52.....	374
Figure 57 : ε, p. 58.....	375
Figure 58 : ε, p. 123.....	376
Figure 59 : <i>Trente et un au cube</i> , p. 69.....	385
Figure 60 : Réseaux intertextuels entre <i>Octogone</i> et <i>la Forme d'une ville</i>	408
Figure 61 : Version des <i>Cent mille milliards de poèmes</i> programmée par Tibor Papp en 1989.....	433
Figure 62 : Jacques Roubaud, <i>La Main mnémonique</i> (reproduction), tirage numérique couleur, 30x40, 2011.....	515

INDEX DES ŒUVRES PRINCIPALES CITEES

Les œuvres figurant dans cette table appartiennent au corpus primaire ou sont analysées.

Corpus poétique

ε : 14, 17, 18, 22, 26, 32, 116, 117, 124, 135, 140, 153, 156, 159, 166, 213, 215, 224, 244, 245, 247, 303, 347, 354, 356, 362, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 373 374, 375, 376, 377, 379, 383, 387, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 413, 440, 441, 483, 527, 538, 553, 565, 576, 574, 581, 583, 585, 588, 587, 589, 596, 600, 607, 608, 611, 617, 625, 633, 634, 635, 636.

Mono no Aware : 19, 65, 67, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 156, 166, 168, 171, 172, 173, 197, 202, 235, 236, 237, 238, 239, 253, 288, 340, 351, 361, 362, 379, 380, 388, 410, 589, 590, 598, 599.

Trente et un au cube : 19, 21, 23, 28, 52, 106, 111, 125, 133, 140, 156, 157, 158, 208, 209, 215, 220, 221, 222, 224, 246, 247, 304, 361, 364, 379, 382, 384, 385, 386, 399, 441, 490, 489, 528, 553, 555, 579, 579, 611, 610, 611, 614, 626, 627.

Autobiographie, chapitre dix : 20, 39, 117, 135, 144, 145, 152, 146, 147, 190, 191, 197, 200, 209, 210, 211, 214, 217, 228, 229, 230, 231, 241, 268, 334, 336, 352, 353, 354, 379, 381, 386-389, 393, 397, 515, 533, 537, 593, 599, 603, 605, 607, 604, 614, 626.

Dors : 59, 68, 69, 70, 71, 75, 117, 134, 136, 146, 147, 148, 152, 193, 194, 198, 199, 201, 202, 209, 213, 215, 216, 217, 230, 241, 242, 258, 353, 381, 389, 391, 393, 395, 409, 476, 517, 529, 537, 560, 622, 623, 624, 625, 638.

Quelque chose noir : 16, 17, 97, 121, 193, 203, 204, 213, 214, 241, 242, 243, 252, 382, 400, 401, 508, 529, 530, 534, 537, 540, 541, 550, 556, 558, 559, 567, 568, 569, 571, 572, 574, 575, 580, 590, 604, 614, 615, 631, 632, 633, 636, 638, 645.

La Pluralité des mondes de Lewis : 17, 31, 91, 97, 98, 99, 117, 246, 406, 408, 530, 546, 550, 553, 560, 569, 572, 586, 590, 610.

Scotland : 97-100.

Mille e tre : 67

Kyrielle : 28, 262, 291, 292, 331, 332, 339, 516, 520, 521.

Churchill 40 et autres sonnets de voyage : 2000-2003 : 23, 74, 117, 154, 227, 233, 284,

334,336, 381, 405, 475, 520, 546, 557, 578, 582, 604, 616, 617.

Tokyo infra-ordinaire : 23, 28, 117, 118, 183, 262, 277, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 300, 301, 302, 303, 328, 327, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 652.

La Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains : 23, 304, 379, 380, 405, 406, 408, 484, 514, 526, 530, 538, 550, 618, 638.

Ode à la ligne 29 des autobus parisiens : 23, 28, 59, 224, 262, 272, 286, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 307-309, 310, 311, 312, 313, 316-321, 325, 326, 327, 328, 330, 331-335, 340, 341, 648, 652.

Octogone : 18, 23, 117, 120, 148, 149, 150, 218, 254, 354, 380, 400, 401, 402, 403, 405, 407, 408, 510, 512-514, 555, 559, 607, 630, 639, 640- 646.

⊂ et autre poésie (1962-2012) : 18, 149, 150, 354, 398, 400, 401, 402, 404, 409, 510, 511, 513, 635, 639-646.

Je suis un crabe ponctuel : 18, 218, 352, 400, 401, 408, 409, 527, 626, 639, 636, 640, 645,

Anthologies

Les Troubadours. Anthologie bilingue :168, 169, 351, 361, 623.

Vingt poètes américains : 55, 351, 390, 391, 392, 394, 615.

Soleil du soleil : 86, 225, 351, 354, 535, 536, 557,

128 poèmes : 351, 397, 398.

Sous le soleil : 380, 406, 538, 546, 582, 595, 596, 597, 593, 604, 610.

Quasi-cristaux : 45, 49, 63, 86, 87, 224, 351, 353.

Partition rouge : 56, 57, 75, 351, 395, 523, 643.

Traduire journal : 165, 169, 175, 351, 394, 615, 629.

TABLE DES MATIERES

Sommaire	3
Note préambulaire	7
Cent mille milliards de remerciements.....	9
Introduction	13
Présentation du corpus	17
Matérialité et espace graphique	20
L'espace du poème.....	21
La prise en compte de la matérialité graphique.....	25
Partie I : L'espace graphique, lieu de la mouvance	31
Chapitre 1 : Mouvance, variation et mémoire des formes	31
1.1. « Change de forme » et « formes-mémoires » : la mémoire dans l'histoire des formes	31
1.1.1. Tradition et mémoire : une modernité à contre-temps	32
« Du côté de la forme ».....	32
Modernité archaïque, modernité apophasique ?.....	34
Redéfinir la contemporanéité.....	39
1.1.2. « Change de forme » et mise en mémoire.....	42
1.1.3. Vie des formes et formes-mémoire	47
1.2. « Un poème bouge avec le temps » : mouvance et variation	50
1.2.1. Œil-oreille : les formes externes comme « partition »	52
Partition et performance	55
1.2.2. Formes internes et passation mémorielle : un « effecteur de mémoire » ?	59
1.2.3. Mouvance et variabilité des formes	64
1.3. « Théorie du nuage » et forme en mouvement.....	74
1.3.1. Une « histoire naturelle du temps ».....	76
Constable et l'« histoire naturelle des cieux »	77
Permanence du changement et paradoxe de l'instant	80
1.3.2. « Forme-poésie : nuages ».....	83
Le sonnet : « nuage et fascination ».....	83
<i>Inscape / instress</i>	87
Prendre en charge la durée, condenser le temps	89
1.3.3. Un « ciel de mémoire »	91
Image et piction	92
Un « texte reparaisant » : nuage et migration textuelle.....	96
Conclusion partielle.....	101
Chapitre 2 : Les variantes de l'espace graphique	103
2.1. De la « Crise de vers » à l'émergence d'une « poésie dans la page ».....	106
2.1.1. L'héritage assumé de la « Crise de vers »	107
2.1.2. « Le silence, seul luxe après les rimes » : une poésie blanche ?	114
2.1.3. La stratégie de l'annexion : explorer un espace interstitiel entre poésie et prose	117
La prose en poésie	118
Le poème en prose	120
2.1.4. « Du vers au dispositif » : la forme-poème comme « objet global »	121
2.2. Agencer l'espace graphique.....	126
2.2.1. Approches théoriques de la notion d'espace graphique	127
Vers une vi-lisibilité	129

Éléments de description des variantes de l'espace graphique	132
2.2.2. La vectorisation de l'espace graphique : axes de lecture et axes positionnels.....	136
Prolongements de la théorie hinostrozienne	151
2.2.3. Les « formats des lieux géométriques des “dépôts de langue” »	152
2.3. « Transposer/traduire » : traduction et mise en espace.....	160
2.3.1. Vers une théorie de la traduction généralisée.....	160
La traduction interne.....	162
Métatraduction, appropriation et redéfinition du vers	165
2.3.2. Disposition et traduction rythmique	166
2.3.3. Stratégies et compensations graphiques et spatiales	170
Conclusion partielle.....	176
Partie II : Les facteurs déterminants des variations graphiques : le blanc, la couleur .	179
Chapitre 3 : « J'arrange le blanc dans le noir ». Poétique du blanc	179
3.1. Introduction à la notion de blanc.....	179
3.1.1. Blanc, déponctuation, syntaxe visuelle	181
3.1.2. Blanc, souffle et accentuation	184
3.1.3. Le blanc, entre vide et plein	185
3.2. Topographie et forme de l'espace graphique : les blancs chez Roubaud	187
3.2.1. Approche linguistique du blanc.....	187
3.2.2. Blanc et ponctuation blanche	190
3.2.3. Blancs typographiques / blancs topographiques	194
Le décalage horizontal (alinéa).....	196
L'espacement interne ou blanc intralinéaire	197
Le blanc horizontal (interlinéaire)	198
Trait secondaire n° 1, le décrochage vertical :	200
Trait secondaire n° 2, le centrage :	202
Trait secondaire n° 3, l'alignement vers la droite :	202
Effets synthétiques et analytiques des blancs topographiques	204
3.2.4. Propriétés du blanc	207
Le blanc visuel.....	208
Le blanc phonique : un « silence visuel » ?	211
Le blanc dynamique.....	217
3.3. Blanc et « icono-graphie »	220
3.3.1. Le blanc comme marqueur générique	222
Blanc et délimitation visuelle : le poème et ses bords	222
Les « entailles graphiques » : emprunt, remploi et marquage du vers	228
3.3.2. Le poème comme installation	231
3.3.3. Iconicité et sémantisme visuel.....	234
3.3.4. Noir sur blanc, blanc sur noir : vers un blanc pur ?.....	243
3.4. Espacement et rythme graphique : suspendre le temps, agencer l'espace	247
3.4.1. Blanc et rythme graphique	248
Théorie du rythme abstrait et critique du rythme	248
Vers une prise en compte du rythme visuel.....	250
3.4.2. Espacement et effet de lecture.....	251
3.4.3. Blanc et suspension	255
Conclusion partielle.....	258
Chapitre 4 : Le livre polychromique	261
4.1. Poésie et couleur : du lisible au visible	262
4.1.1. Un texte visible et variant : l'influence médiévale.....	262
4.1.2. Couleurs et variations typographiques : les plagiaires par anticipation	266

<i>Nouvelles impressions d'Afrique</i> : une « pulsion scopique »	266
Compact : une « polychromie polyphonique »	269
4.1.3. Insertions, parenthèses concaténées et couleur dans la prose de mémoire	274
4.1.4. Vers le livre polychromique : le rôle de l'énonciation éditoriale	280
<i>Tokyo infra-ordinaire</i>	283
<i>Grande Kyrielle du sentiment des choses</i>	291
<i>L'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens</i>	293
L'énonciation éditoriale collective de <i>l'Ode</i>	297
4.1.5. Circulation, embranchement, correspondance : le transport comme matrice et métaphore	301
4.2. Les « détours de la langue » : digression, parenthèse et recours à la couleur	303
4.2.1. Un « goût immodéré pour la parenthèse »	304
Éléments et limites d'une analyse syntaxique	306
Un jeu sur la ramification du linéaire	310
Le démon de la digression : discontinuité et sutures	314
Une mise en scène de l'activité du scripteur	317
Un espace graphique en profondeur	321
4.2.2. Vers une ponctuation colorée ?	323
4.3. Variance, mémoire de la langue, mémoire de la poésie	330
4.3.1. Une polyphonie graphique	330
Entrelacement des couleurs, entrelacement des voix	330
Couleur, auto-citation et ajout montré	331
4.3.2. Un manifeste en acte pour le vers	332
La voie de l'annexion	334
4.3.3. Une entreprise mémorielle	338
Conclusion partielle.....	342
Partie III : L'œuvre comme hyperspace	347
Chapitre 5 : L'espace de l'œuvre comme « anthologie de la forme-poésie »	349
5.1. Prélever, emprunter, compiler	355
5.1.1. Sur le <i>Shinkokinshū</i> : le modèle des grandes anthologies impériales médiévales... ..	356
Suite, séquence / association, progression	357
5.1.2. Une mise en regard des traditions	359
5.2. Monter, réagencer, « construire des livres » : la forme poétique comme architecture	365
5.2.1. Une composition multidimensionnelle de sonnets : €	365
Une « image poétique » de la partie	369
Signification, succession, position.....	370
Une « disposition géométrique en espace » : groupements et pensée diagrammatique .	372
5.2.2. Une mise à la puissance de la forme poétique : le poème de poèmes.....	379
5.2.3. De la forme au volume : les dimensions de l'espace	383
5.3. Sauvegarder, défendre les possibles du vers	387
5.3.1. Anthologie, chapitre dix	388
5.3.2. Le « tournant oral » : traduire la poésie américaine	390
5.3.3. Se fabriquer des contemporains : la « fibre d'un présent du passé »	397
5.4. « L'horizon qui avance vers le futur » : anthologie, inachèvement et stratégie globale de l'œuvre-vie.....	399
5.4.1. Des achèvements du Projet et de l'œuvre ?.....	401
5.4.2. Un art du montage	405
Des « débris du naufrage »	405
Montage et anthologie	407

Conclusion : la bibliothèque roubaldienne ou le livre des livres	410
Chapitre 6 : Un hypertexte de papier	413
6.1. Définir l'hypertexte	416
6.1.1. Non-linéarité, non-séquentialité, discontinuité	419
6.1.2. Une nouvelle expérience de la pensée et de l'espace	425
6.2. L'Oulipo et hypertexte : récit en arborescence, rêves cybernétiques, poésie combinatoire	429
6.2.1. Machines et création littéraire à l'Oulipo	430
6.2.2. L'ALAMO et la création assistée par ordinateur	434
6.2.3. Une satire de l'hypertexte naissant	437
6.3. Modèle et limites de l'hypertexte roubaldien : un hypertexte de papier ?	440
6.3.1. Ligne, parcours, carrefours : un modèle multilinéaire	442
« Un axiome d'inachèvement prolongé »	448
6.3.2. Quelle lecture ?	450
Des repères de tabularité fonctionnelle	450
Interventions limitées pour le lecteur	453
6.3.3. Un imaginaire mélancolique de l'écrit numérique	456
6.4. De l'hypertexte au théâtre de mémoire	458
Conclusion : l'hypertexte comme hypermétaphore de l'œuvre	463
Chapitre 7 : l'espace de l'œuvre comme lieu d'une topologie mémorielle.....	467
7.1. La poésie comme art de mémoire	470
7.1.1. Principes généraux des arts de mémoire	470
7.1.2. De l'invention de la mémoire à la poésie comme « troisième mémoire »	472
La poésie comme troisième mémoire	473
7.1.3. L'art de la vue : rôle de la page comme support mnésique	476
7.2. Les modèles spatiaux de la mémoire	481
7.2.1. Le modèle topologique en réseau	482
7.2.2. De la sphère au théâtre de mémoire	485
Le pigeonier	485
Le théâtre de mémoire	486
7.2.3. Hypothèse d'une extension du champ mnémonique	487
7.3. L'œuvre comme topologie mémorielle	491
7.3.1. L'architecture du Projet : un double traité de mémoire	492
La bibliothèque comme modèle architectural de la mémoire	497
7.3.2. L'œuvre de mémoire après la destruction du Projet : du côté de Zazetski	499
7.3.3. De la salle aux images à la Grande Feuille mentale : un déplacement du modèle des arts de mémoire	502
La salle aux images comme motif autoréflexif	502
La Grande Feuille Mentale	504
7.3.4. Poésie ouverte, poésie fermée	507
7.3.5. L'organisation de parcours de mémoire	513
Entreprise et parcours de mémoire dans <i>Kyrielle</i>	519
Conclusion partielle.....	521
Partie IV : Un espace méditatif.....	525
Chapitre 8 : « Écrire sous la méditation »	527
8.1. Une « contemplation de la mémoire dans la langue ».....	531
8.1.1. Une mémoire vivante de la tradition	532
8.1.2. Un exercice spirituel : l'influence de la mystique chrétienne	535
<i>Exercices spirituels</i> : Ignace de Loyola	538
Méditations sur la mort en sonnet : Joseph Hall	546

8.2. Méditer en poème	551
8.2.1. Le poème comme compte-rendu d'une opération intérieure : préparation, scénario, protocole.....	551
8.2.2. Un mode de composition dans et par la forme.....	557
Méditation et espace du poème.....	560
8.3.3. L'usage méditatif du poème	561
8.3. Mezura, éthique de la forme et forme de vie	563
8.3.1. L'éros mélancolique	565
L'acédie	565
Galehaut et la maladie des héros	567
8.3.2. Apophasme et théologie négative : une stratégie de l'entrelacement	570
Entremesclar et entrebescar	570
« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »	572
Une <i>via negativa</i>	575
8.3.3. Thérapeutique des passions et appartenance au monde	583
ε, appartenance et « être au monde »	584
Le sentiment de la nature spontané.....	588
Conclusion partielle	590
Chapitre 9 : La chambre du poème	593
9.1. La tentation érémitique	594
9.1.1. Ermite lecteur, « ermite littéral »	597
9.1.2. Ermite ornemental	602
Vanités	604
Denis Roche et la « vanité » du vers libre	605
Contempler / attendre / décider / voir / sa mort	607
9.2. Chambre textuelle	609
9.2.1. Le cube, la sphère.....	610
La forme comme chambre mentale	612
9.2.2. La stanza.....	615
Strophe et intrication du champ des rimes.....	618
« <i>Something understood</i> »	619
9.3. Chambre d'écho	620
9.3.1. La rumination et le murmure.....	621
La chambre d'écho de <i>Dors</i> et le modèle des « broutadours ».....	622
9.3.2. Méditation et « formes du temps ».....	625
Pratique méditative et discipline du temps	626
Paragraphes-moments et <i>inscape</i> dans la prose de mémoire.....	627
9.4. De la chambre au tombeau	630
9.4.1. Un tombeau intime	632
9.4.2. Un tombeau de la poésie	637
9.4.3. Un dispositif mélancolique : Octogone, ⊂ et Je suis un crabe ponctuel comme tombeaux de l'œuvre ?	639
Clöre : un monument mémoriel.....	640
Ouvrir : « l'horizon qui avance vers le futur »	642
Conclusion (définitivement provisoire...)	647
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITEES	655
1. Corpus littéraire	655
1.1. CORPUS ROUBALDIEN	655
1.1.1. Corpus poétique	655
1.1.2. Anthologies	656

1.2. Œuvres en prose et théâtre	656
Prose de mémoire.....	656
Autres.....	657
1.3. Essais, ouvrages et articles théoriques	657
1.4. Traductions	661
1.5. Publications en ligne	661
1.2. CORPUS SECONDAIRE	662
1.2.1. Poésie	662
1.2.2. Autour de l'OULIPO.....	663
1.2.3. Autour de « Change »	664
1.2.4. Autres références	665
1.2.5. Anthologies	666
2. Ouvrages théoriques et critiques	667
2.1. GENERALITES CRITIQUES.....	667
2.1.1. Usuels	667
2.2.2. Histoire de l'art, photographie et esthétique	667
2.2.3. Philosophie et histoire	668
2.2.4. Histoire des sciences et mathématiques	670
2.2. CRITIQUE LITTERAIRE.....	670
2.2.1. Études littéraires	670
2.2.2. Études linguistiques et stylistiques	674
2.2.3. Études sur la poésie	678
2.2.4. Graphisme, typographie, etc. : espace graphique et espace du poème	681
2.2.5. Études médiévales et philologie	683
2.2.6. Autour de la traduction	684
2.2.7. Hypertexte et informatique	685
2.2.8. Études autour de l'Oulipo	687
2.3. CRITIQUE SUR ROUBAUD.....	688
2.3.1. Ouvrages et articles	688
2.3.2. Thèses citées	693
2.3.3. Entretiens avec ou autour de Roubaud	693
2.3.4. Articles de presse	694
Résumé	697
Abstract.....	699
Table des figures.....	701
Index des œuvres principales citées	705
Corpus poétique.....	705
Anthologies	706
Table des matières.....	709

(PAGE DE SILENCE ; PROSE)

PAGE DE SILENCE : POEME



L'espace du poème chez Jacques Roubaud :
mouvance, mémoire, méditation

THESE

Présentée et soutenue par

Margaux COQUELLE-ROËHM

Le 13 décembre 2022

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS

Discipline : **Littérature et langue française**

Directeur de thèse : Dominique MONCOND'HUY

JURY :

Stéphane BAQUEY, Maître de conférences, Aix-Marseille Université

Agnès DISSON, Professeure émérite, Université d'Osaka

Alison JAMES, Professeure, University of Chicago

Dominique MONCOND'HUY, Professeur, Université de Poitiers, directeur

Christelle REGGIANI, Professeure, Sorbonne Université

Jean-François PUFF, Professeur, Cergy Paris Université

Université de Poitiers – UFR Lettres et Langues

Laboratoire *FoReLLIS* (UR 15076)

École Doctorale Humanités (ED 612)

ANNEXES

L'espace du poème chez Jacques Roubaud :
mouvance, mémoire, méditation

THESE

Présentée et soutenue par

Margaux COUELLE-ROËHM

Le 13 décembre 2022

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE POITIERS

Discipline : **Littérature et langue française**

Directeur de thèse : Dominique MONCOND'HUY

ANNEXES

Table des matières

Annexe 1 : Étude tabulaire des migrations textuelles autour du motif reparaissant du nuage.....	7
Annexe 2 : Entretien avec Jacques Roubaud	25
Annexe 3 : Entretien avec Frédéric Forte	39
Annexe 4 : Entretien avec Benoît Casas, des éditions Nous.....	55

Annexe 1 : Étude tabulaire des migrations textuelles autour du motif reparaisant du nuage

Ce tableau a été élaboré au début de notre étude sur le motif du nuage et sur sa portée métapoétique. Il visait à étayer un sentiment de « déjà-lu » éprouvé à la lecture de certains extraits portant sur le nuage. Tâchant de confronter les différentes occurrences et leurs variantes, il nous est bien vite apparu que la réalisation de paires ou de triples, d'un livre de poésie à l'autre ou vers la prose, répondait à une intention poétique concertée. Elle rejoue par le « style du double », la distinction opérée par Alix Cléo Roubaud entre piction et image, et vise à en refaire au moyen de la circulation des énoncés dans l'œuvre en mouvance. Sans qu'il soit absolument possible de le confirmer, la section « Fin de nuages » au sein de *La Pluralité des mondes* de Lewis semble première dans le temps. Cependant, certaines migrations ne s'observent qu'au sein de la prose, dans des objets-satellites remettant en jeu des passages récurrents de la prose de mémoire. Les variantes par rapport au texte supposé « premier » sont présentés en gras. Dans *Scotland*, le toponyme indiqué entre parenthèses est celui mentionné à la fin du poème. Si nous avons pu repérer un appariement entre texte et image, nous le signalons à la suite, accompagné d'un rapide commentaire sur la « contamination réciproque » qui s'opère entre les deux mediums. Dans le cas spécifique de migrations au sein de la prose, nous ne joignons pas les modules présents dans *L'Abominable Tisonnier* et *L'Hexaméron*, à la marge de ce corpus d'étude.

Numéro	Nb de modules textuels	<i>La Pluralité des mondes de Lewis</i> (1991), « Fin de nuages », pp. 93-98.	<i>Scotland</i> (1991)	<i>La Boucle</i> (1993)	<i>Ciel et terre</i> (1997)
1	2	<p style="text-align: center;"><i>Pins.</i></p> <p>J'étais sous les pins face à <u>Sallèles</u> : la soirée était belle, l'air silencieux, calme, le couchant rouge, sans nuage. Tout paraissait fixe, éclairé, immobile ; et dans ce moment où je levai les yeux après les avoir longtemps arrêtés sur l'entrecroisement d'aiguilles de pin qui me portait, j'eus l'illusion imposante d'une forme déjà autrefois perçue</p>		<p>§ 164.</p> <p>Ce soir-là (un soir d'été, il y a plus de deux ans) j'avais été m'asseoir sous le pin de mon « observatoire », face à Sallèles : la soirée était belle, l'air silencieux, calme, le couchant rouge, sans nuage. Tout paraissait fixe, éclairé, immobile. Et un moment, levant les yeux après les avoir longtemps arrêtés sur l'entrecroisement d'aiguilles</p>	

		dans le ciel		de pin qui me portait, j'eus l'illusion imposante d'une forme déjà autrefois perçue, pendant l'enfance , dans le ciel.	
2	3	<p style="text-align: center;"><i>Journées</i></p> <p>Mes journées étaient mal remplies. Elles satisfaisaient peu l'intelligence. Ce n'était pas seulement l'oubli mais aussi la réflexion qui aurait demandé un autre partage. Les nuages contentaient le présent, ils faisaient autorité dans le ciel, leur progression me séduisait et même, s'il le fallait, à certains moments pouvaient changer pour moi, à volonté, l'aspect du monde</p>	<p style="text-align: center;"><i>Chemin</i></p> <p>La plaine s'était emplie de vagues. Elle satisfaisait peu l'intelligence des formes. Ce n'était pas seulement l'oubli des hommes mais aussi la noirceur lente, paresseuse de l'herbe qui aurait demandé un autre partage. Les nuages contentaient le présent, ils faisaient l'autorité dans le ciel, leur progression m'enveloppait et même, s'il le fallait, à certains moments, aurait pu changer pour nous, à volonté, l'aspect du silence. Le chemin, deux lignes parallèles chargées d'une clarté sans source, s'éloignait jusqu'à l'indistinction. (<i>Isle of Jura</i>)</p> <p><i>L'indistinction mentionnée est liée à la brume qui nimbe le cliché</i></p>	<p>Au début de cet été-là, mes journées étaient mal remplies. Elles satisfaisaient peu l'intelligence. Ce n'étaient pas seulement les tâches promises et retardées qui m'angoissaient et m'angoissant me paralysaient plus encore (époques récurrentes dans toute ma vie). La simple réflexion aurait demandé un autre partage de mon temps. Mais les nuages contentaient le présent, ils faisaient autorité dans le ciel, leur progression me séduisait et même, s'il le fallait, à certains moments pouvaient changer pour moi, à volonté, l'aspect du monde.</p>	
3	2	<p style="text-align: center;"><i>nuages</i></p> <p>Ma fenêtre était restée ouverte à la nuit, selon mon usage. Vers quatre heures, je fus</p>	<p style="text-align: center;"><i>Toits, lampe</i></p> <p>Ma fenêtre était restée ouverte à la pluie, selon mon usage. Vers quatre heures, je fus</p>		

		réveillé par l'avant éclat du jour, et par l'odeur de la terre mouillée, fraîche et sombre. Je m'attendais à une vue ordinaire. Mais l'espace entre le ciel et la colline était inondé presque entièrement de nuages, les plus élevés, les plus rapides formaient des collines isolées au milieu de ces plaines de formes sillonnées par le vent.	réveillé par l'avant éclat du jour, et par l'odeur de la terre mouillée, fraîche et sombre. Les arbres se taisaient, obliquement. Je m'attendais à une vue ordinaire. Mais l'espace entre le ciel et les maisons était inondé presque entièrement de nuages, les plus élevés, les plus rapides formaient des obus, des crayons parallèles rapides, isolés, fuyards, au-dessus de cette plaine de toits sillonnée par les lampes. Je sortis et vins m'accouder au parapet rugueux, face au fossé herbeux, à l'arbre bouclé levé vers la couverture épaisse du ciel. (Balleter)		
4	3	<i>formes</i> Chercher à éteindre sa pensée, se rapprocher de l'absence une et infaillible qui absorbe toute chose, ne serait-ce pas un titre pour participer à la durée de l'ensemble des êtres ? Insensiblement, pendant que je les fixais ainsi, plusieurs formes devenaient visibles dans la bousculade de l'indistinction , des combinaisons rapides, incalculables, trop tôt défaites pour mon appréhension	<i>Forme de pierre</i> Chercher à restreindre sa pensée, se rapprocher de cette dureté une et infaillible qui absorbe toute chose, ne serait-ce pas un titre pour participer à la durée de l'ensemble des êtres ? Insensiblement, pendant que je la fixais ainsi, plusieurs autres formes de pierres devenaient implicites dans la tranquillité de la distance , en combinaisons rapides, incalculables, trop tôt défaites pour mon	Chercher à éteindre sa pensée, se rapprocher de l'absence une et infaillible qui absorbe toute chose, ne serait-ce pas un titre pour participer à la durée de l'ensemble des êtres ? Insensiblement, pendant que je les fixais ainsi, plusieurs formes devenaient visibles dans la bousculade de l'indistinction, des combinaisons rapides, incalculables, trop tôt défaites pour mon appréhension	

		restreinte, cœur serré par le soir.	appréhension restreinte, cœur serré par la nappe liquide du loch, là-bas, que la colline descendante sombre allait recouvrir (<i>Loch Muick</i>)	restreinte, cœur serré par le soir. <i>Identique à PML.</i>	
5	3	<i>Nuage</i> L'air sans épaisseurs, sans ombres , la solitude de pierres sèches de toute cette pente m'arrêtait ; elle [la pente] s'inclinait, elle glissait en argiles, ocre, presque rouges, à veines vertes (paradis des couleurs ruinées) . Je m'allongeai , la tête sur les touffes de thym , les fausses lavandes, les talons contre le haut d'une restanque ruinée . Le ciel était plein, parallèle, presque vertical, pointé d'un seul nuage, rond, blanc .	<i>Velours de l'eau</i> L'air sans épaisseurs, pleine brume , la solitude de colline arrondie de toute cette brume ; l'eau s'inclinait vers le golfe éclairé loin, elle glissait en velours, presque opaque, à veines rondes (escalier de lumières versées) . Je me serais allongé [conditionnel passé], la tête sur les touffes d'écume , les fausses prairies, les jambes à l'appui d'une pierre moussue . La rivière aurait été pleine, chuintante, presque mélodieuse, le ciel en bas comblé d'une seule colline, ronde, grise (<i>Glen Coe</i>) (Photo n° 11 : <i>Contamination du texte par la photo, qui montre la colline ronde et grise, l'eau vaporeuse glissant sur les pierres</i>)	L'air sans épaisseurs, sans ombres, la solitude de pierres sèches de toute cette pente au-dessous de moi m'arrêtait. Elle s'inclinait, elle glissait en argiles, ocre, presque rouges, à veines vertes (paradis des couleurs ruinées). Je m'allongeais , la tête sur les touffes de thym, les fausses lavandes, les talons contre le haut d'une <i>restanque disjointe</i> . Le ciel, ce soir-là , était plein, parallèle, presque vertical, pointé d'un seul nuage, rond, blanc.	
6	3	<i>nuages</i> Être limités, ils devaient différer les uns des autres,	<i>Nuages, cygnes</i> Êtres limités, ils devaient différer les uns des autres,	Êtres limités, je me répétais qu'ils devaient	

		<p>puisque autrement ils n'auraient pas été distincts. Et pourtant ils ne parvenaient pas à former à mes yeux autre chose qu'un tout, dès l'instant, au moins, où je tentais de me déprendre de leur mélange, pour accéder à une compréhension. De temps à autre je laissais alors bouger ma vue, bientôt vaincue par la courbure de la terre.</p>	<p>puisque autrement ils n'auraient pas été distincts. Et pourtant ils ne parvenaient pas à former à mes yeux autre chose qu'un tout, dès l'instant, au moins, où je tentais de me déprendre de leur mélange, pour accéder à une compréhension. De temps à autre, je laissais alors bouger ma vue, jusqu'à l'eau distincte, plate, où flottait un cygne unique ; ma vue, bientôt vaincue par la courbure de la terre (<i>Orkney Islands</i>)</p> <p>(Photo n° 60 : <i>Le cygne, la courbure de la terre « tirent » le paysage mémoire du côté de l'image l'eau du Loch</i>)</p>	<p>nécessairement différer, par quelque indice formel, les uns des autres, puisque autrement ils n'auraient pas été distincts. Et pourtant ils ne parvenaient pas à former à mes yeux autre chose qu'un tout, dès l'instant, au moins, où je tentais de me déprendre de leur mélange pour accéder à une compréhension. De temps à autre je laissais alors bouger ma vue, bientôt vaincue par la courbure de la terre.</p>	
7	4	<p><i>l'eau</i></p> <p>Des arbres, renversés par le vent et consumés de vétusté forment une sorte de digue. Des aunes, des trembles et des peupliers y ont pris racine ; mur vert, mur végétal impénétrable.</p> <p>Cependant la Cèze filtre à travers ces débris ; elle sort toute meringuée d'écume, pour former un bassin naturel d'une grande pureté. La lumière y couchait un ciel</p>	<p><i>Rivière</i></p> <p>Des vagues, renversées par le vent et consumées de clarté, butent contre l'espèce de digue. Des herbes derrière, tremblantes, et des roseaux ont pris racine ; mur gris, mur de dalles, impénétrable. Cependant la Tummel filtre à travers cette maçonnerie ; elle s'arrête devant, toute meringuée d'écume, pour former un bassin naturel d'une grande sérénité. La lumière y couchait un ciel presque</p>	<p>§163 (image-mémoire)</p> <p>des arbres, renversés par le vent et consumés de vétusté, formaient une sorte de digue. Des aulnes, des trembles et des peupliers y avaient pris racine ; mur vert, mur végétal vert impénétrable ; cependant la Cèze filtrait à travers ces débris ; elle en sortait toute meringuée d'écume, pour former un bassin naturel d'une grande pureté. La lumière y couchait un ciel</p>	<p>Un peu plus haut, des arbres renversés par le vent ou consumés de vieillesse, formaient une sorte de digue : un mur vert, un mur végétal impénétrable. L'eau filtrait à travers ces débris. Elle en sortait toute meringuée d'écume, de libellules, grandes libellules aux yeux de diamant (pp. 11-12)</p>

		presque noir, compliqué de petits nuages. »	blanc, d'une large simplicité sans nuages (<i>River Tummel</i>) (Photo n° 56 : Modifications lexicales liées à la description du barrage de la <i>River Tummel</i>)	presque noir, compliqué de petits nuages.	
8	3	<i>Lune</i> L'heure était celle de midi, un jour d'été, et le seul choix de ces mots montrait pour ainsi dire l'atmosphère ardente que tant de lumière avait sublimée de la pierre, du soleil presque épuisé, de murs blancs, empoussiérés, silencieux. La lune fondait dans ce ciel comme un léger nuage	<i>Miroir</i> L'heure aurait pu être celle de midi, un jour de mai , et le seul choix de ces mots montrait pour ainsi dire l'atmosphère tendre que la lumière légère avait sublimée de l'eau , du soleil presque rêveur, des étirements de nuages blancs, blancs, empoussiérés de vapeurs, silencieux. Une lune invisible fondait sur cette eau , dans ce ciel, douce comme un léger nuage. (<i>Isle of Islay</i>) (Photo n° 64)	§162 (image-mémoire) L'heure était celle de midi, un jour d'été, et le seul choix de ces mots montre pour ainsi dire l'atmosphère ardente que tant de lumière avait sublimée de la pierre, du soleil presque épuisé, du mur blanc de la petite cabane de pierres sèches, empoussiéré, silencieux. La lune fondait dans le ciel comme un léger nuage.	
9	3	<i>équivalents</i> Une forme, une disposition de l'air qui, même en se présentant plus d'une fois, m'était restée entièrement étrangère, comment pouvait-elle avoir eu tant d'influence sur mes pensées ? Est-ce qu'en cet instant il m'avait été donné de me	<i>Equivalents</i> Une forme, une disposition de l'air qui, même en se présentant plus d'une fois, m'était restée presque entièrement étrangère, comment pouvait-elle avoir eu tant d'influence sur mes pensées ? Est-ce qu'en cet instant il	Une forme, une disposition de l'air qui, même en se présentant des centaines de fois , était restée entièrement étrangère à ma réflexion consciente , comment pouvait-elle avoir eu tant d'influence sur mes pensées ? Étaient-ils signes, chacun , d'un instant dont ma mémoire n'avait pas	

		<p>dessaisir, ou que le hasard m'avait permis, oisivement, d'attendre ?</p>	<p>m'avait été donné de me dessaisir de l'encombrement du réel, ou que le hasard m'avait permis, oisivement, d'attendre cette reconnaissance soudaine ?</p> <p>J'avais été là, j'en étais sûr : un jour, dans ce fond de barque sur l'eau calme, pendant que le soleil dissimulé envoyait, tel un saint, les rayons obliques de son auréole, à travers ces nuages dont l'<i>équivalence</i> m'avait permis de reprendre pied dans le souvenir. C'était, n'est-ce pas, une île.</p> <p>(Isle of Barra)</p> <p>(Photo n° 1 : Enrichissement du texte par l'image qui monte les rayons obliques du soleil, l'île au loin)</p>	<p>entièrement réussi à se dessaisir, ou seulement d'une humeur, d'un parfum émotionnel, du passé même, que le hasard seul me permettait, dans ces soirs de journées à l'abandon, oisivement d'atteindre ?</p>	
10	2	<p><i>Heures</i></p> <p>Pesantes, froides, les heures à leur poursuite perdraient de la durée. Elles gênaient, sans bruit ; se consumaient, sans rien produire. La lumière, encore une fois debout, dans le matin qu'il n'avait pas été possible d'éviter.</p>	<p><i>Heures</i></p> <p>Pesantes, froides, les heures à leur poursuite perdaient de la durée. Elles gênaient, sans bruit ; se consumaient, sans rien produire. La lumière, encore une fois brouillée, sur l'au-delà de la mer, et ici, les rochers tachés de noir et de blanc de la rive, la tache d'huile d'une flaque isolée piquée de noir, et l'herbe,</p>		

			<p>l'herbe marine, salée, sévère, dans le matin qu'il n'avait pas été possible d'éviter</p> <p><i>(Isle of Mull)</i></p> <p><i>(Photo n° 62. Ciel brouillé par la brume, gouttes de pluie à la surface de l'eau. On observe une sorte de décrochage entre une partie du texte débrayée, sans lieu ni temps, et une qui décrit précisément l'image)</i></p>		
11	4	<p><i>Nuages</i></p> <p>Même alors, je n'aimais pas le soir ; même avant que le lever du jour ne lui ressemble. Les nuages avaient ici un ciel libre à parcourir ; c'étaient ceux de circulation basse, petits et monotones ; une profusion si peu nécessaire. On n'entendait bruire aucun torrent dans des cavernes incompressibles : autrement dit pas d'orage. Ce n'était qu'un déplacement de plaines.</p>	<p><i>Nuages, Carcasse</i></p> <p>Même alors, je n'aimais pas le soir, l'horizon gris ; même avant que le lever du jour sur la route trempée ne lui ressemble. Les nuages avaient ici un ciel étroit à parcourir ; c'étaient ceux de circulation basse, lourds et monotones ; une profusion si autoritaire. On n'entendait bruire aucune des herbes au-dessus de la caverne thoracique des roches, incompressibles : autrement dit pas d'orage encore. Ce n'était qu'un déplacement de plaines de grands moutons noirs, la route seule depositaire de la lumière qui fuyait, et l'ovale du soleil n'arrivant pas à se séparer entièrement de son</p>	<p>Les nuages, cependant, m'offraient sans réticence leur variété. Ils avaient ici un ciel libre à parcourir. [La solitude leur convenait. Ils n'étaient pas irrésolus à cet égard. Mais il est différentes manières de glisser dans le ciel. Je n'aurais jamais pensé que tant de douce concentration cotonneuse pouvait se concilier avec des géométries aussi exigeantes.] Les moins propices cependant étaient ceux de circulation basse, petits et monotones, à la profusion si peu nécessaire. Je</p>	<p>Les nuages, cependant, lui offraient sans réticence leur variété. Ils avaient là un ciel entièrement libre à parcourir, entre la montagne et la mer là-bas. La solitude leur convenait. Leur douce concentration cotonneuse se conciliait très bien avec les géométries exigeantes. [...] Parfois cependant l'air se trouvait envahi par une multitude de petits objets de circulation basse, petits et monotones, à la profusion si peu nécessaire qu'elle contrariait ses imaginations. Il</p>

			double (<i>Quinag</i>) (<i>Photo n° 43</i>)	les voyais venir avec inquiétude. Mais je n'entendais bruire aucun torrent dans les cavernes imcompressibles de l'air : autrement dit, pas d'orage.	les voyait envahir son champ de vision avec inquiétude. Parfois on n'entendait bruire aucun torrent dans les cavernes incompressibles de l'air ; pas d'averse en vue, pas d'orage. (pp. 18-19)
12	2	<i>Nuages</i> L'accord universel, pense-t-on, appartient à l'immensité. On le cherche en eux parce que, croit-on, il doit l'être. Mais où ? ils n'ont pas de limite apparente (qui raisonnerait alors sur leur dissolution effective, inévitable sur des montagnes, ou culbutant sur la mer ?) et ils nous sortent du poing jusqu'à l'infini dans l'anxiété de nos journées précaires. Même quand leur ombre s'était arrêtée, accidentellement, contre le mur.	<i>Nuages</i> L'accord universel, pense-t-on, appartient à l'immensité. On le cherche en eux parce que, croit-on, il doit être. Mais où ? Ils n'ont pas de limite apparente (qui raisonnerait alors sur leur dissolution effective, inévitable sur des montagnes, ou culbutant sur la lande, dans le lac ? et ils nous sortent du poing jusqu'à l'infini, dans l'anxiété de nos journées précaires. Même quand leur ombre s'était arrêtée, accidentellement, au-dessus de cette plaine (<i>Isle of Mull</i>)		
13	2	<i>Cyprès</i> Il était minuit, la lune avait passé. Il y avait de l'incertitude sur la terre. La terre plus que sombre. Les sons isolés dans le long silence. Les cyprès fumée d'une lumière réfractaire,	<i>Rectangle</i> Il était on ne sait quel moment du jour . Le soleil se taisait, la pente abrute et vague, brumeuse ; il y avait de l'incertitude sur la terre. La terre toute grise. Les sons isolés dans le long silence. Les		

		d'une poussière peu lumineuse, juste bougés d'une respiration. Ail sauvage ; étoiles incommensurables ; et autre.	sentiers, les ruisseaux tracés d'une lumière grégaire, d'une poussière peu lumineuse, juste bougés d'une respiration égale ; distances incommensurables ; et posé là ce rectangle (<i>Isle of Mull</i>) (Photo n° 48)		
14	3	<i>Nuages, solitudes</i> La solitude leur convenait. Ils n'étaient pas résolus à cet égard ; mais il est différentes manières de glisser dans le ciel. Je n'aurais jamais pensé que tant de douce concentration cotonneuse pouvait se concilier avec une géométrie aussi exigeante. Mais comment, séparé de tout appui, consentir alors à la dissolution ?	<i>Pierres blanches, solitude</i> La solitude leur convenait. Elles n'étaient pas irrésolues à cet égard ; mais il est différentes manières de glisser sur le sol. Je n'aurais jamais pensé que de tant de sèche concentration crayeuse pouvait se concilier avec une géométrie aussi exigeante. Mais comment, séparé de tout appui, consentir à la dissolution ? (Quinag) (Photo n° 39. Le poème prête à des pierres les caractéristiques qu'il observe dans les nuages. Symbole de permanence et d'immobilité, semblent "glisser" ».	La solitude leur convenait. Ils n'étaient pas irrésolus à cet égard. Mais il est différentes manières de glisser dans le ciel. Je n'aurais jamais pensé que tant de douce concentration cotonneuse pouvait se concilier avec des géométries aussi exigeantes.	
15	3	<i>Vallée du barrage</i> Je ne m'éloigne que très rarement de la vallée entre les garrigues de Sallèles, la vallée du barrage, autrefois si feuillue, si verte avant	<i>Ellipses d'arbres</i> On ne m'éloigne que très rarement de cette vallée que le V arrondi entre les collines, plein de vapeurs monstrueuses, incertaines,	§163 Aujourd'hui , je ne m'éloigne plus que très rarement de la vallée entre les garrigues de Sallèles, la vallée du barrage, autrefois si feuillue, si verte	

		<p>l'incendie qui a déchiqueté les pins. Il y a un demi-siècle je ne craignais pas de traverser ici l'enchevêtrement de roseaux et de ronces, qui cachait l'eau. Aujourd'hui je ne quitte pas le chemin. Les nuages n'ont pas changé. Tête renversée en arrière, tels que je les revois, coulant à la surface des eaux du ciel.</p>	<p>l'ellipse des arbres si feuillue, si verte, en arrière du manteau de sol qui ne marque pas d'accès. Il y a un demi-siècle je ne craignais pas de traverser ici l'enchevêtrement de roseaux et de mousses, qui cachait de l'eau. Aujourd'hui je ne quitte pas le chemin totalemt renvoyé vers les bâtiments minuscules, à droite. Les nuages n'ont pas changé. Tête renversée en arrière, tels que je les revois, coulant à la surface des eaux du ciel (<i>Glen Coe</i>)</p> <p>(Photo n° 32)</p>	<p>avant l'incendie qui a déchiqueté les pins. Il y a un demi-siècle je ne craignais pas de traverser ici l'enchevêtrement de roseaux et de ronces, qui cachait l'eau. Aujourd'hui je ne quitte pas le chemin. Mais les nuages n'ont pas changé. Tête renversée en arrière en marchant, tels je les vois et revois, coulant à la surface des eaux du ciel.</p>	
16	2	<p><i>Poisons</i></p> <p>Le thé est d'un grand secours pour s'ennuyer d'une manière calme. Sous les poisons un peu lents des nuages, la tasse tiède est ce qui convient le mieux à leur émotion faible et soutenue. Nuages d'après la pluie comme des escargots dans l'herbe, habitude de paix et d'indifférence, faiblesse liquide qui tranquillise le cœur</p>	<p><i>Embarcadère</i></p> <p>Les maisons sont d'un grand secours pour s'ennuyer d'une manière calme. Sous les rayons un peu iconiques tombant de sous les nuages, la tasse tiède de thé est ce qui convient le mieux à leur émotion faible et soutenue. Nuages d'après la pluie comme des escargots dans l'herbe, habitude de paix et d'indifférence, faiblesse du navire qui s'approche avec ses nouvelles sur la nappe scintillante, tranquillise l'attente, qui va à sa</p>		

			<p>rencontre au bout de la jetée, et pour qui ? Pour cette maison-cube, blanche, là, là ou là ?</p> <p><i>(Isle of Skye)</i></p> <p><i>(Photo 19 : les nuages d'après la pluie viennent rencontrer le paysage de mémoire de PML. L'expansion du texte est justifiée par un élément du paysage. Cependant, celui-ci conserve un caractère irréductible liée à son existence préalable : il ne s'agit pas d'une simple description ni d'un commentaire).</i></p>		
17	3	<p><i>Nuages</i></p> <p>Et je fus de nouveau sous ces pins à <u>Sallèles</u>, cible récurrente de ma tristesse locale. Ce n'était pas seulement d'oubli que je souffrais, mais aussi de l'espace profond entre le ciel et la colline qui étaient inondés presque entièrement de nuages.</p> <p>Cherchant à éteindre ma pensée, à me rapprocher de leurs absences, je m'allongeai, la tête sur les touffes de thym. Ils [les nuages] ne parvenaient pas à former à mes yeux autre</p>	<p><i>Saint Andrews</i></p> <p>Et je fus de nouveau parmi ces ruines, comme en 1947, 1949, cibles récurrentes de ma tristesse locale, mélangée de nostalgie. Ce n'étais pas seulement d'oubli dont je souffrais, mais aussi du blanc profond derrière les architectures restituées dans leur effondrement, arrêtées dans leur effort à l'enfouissement par les exigences mémorielles des restaurations. Cherchant à éteindre ma pensée, à me rapprocher des absences</p>	<p>Ainsi, de soir en soir, je me retrouvais de nouveau sous ces pins face à Sallèles, cible récurrente de ma tristesse locale. Ce n'était pas seulement d'<i>acedia</i> que je souffrais, mais aussi d'avoir à me souvenir, dans l'espace profond entre le ciel et la montagne qui étaient inondés presque entièrement de nuages. Cherchant à éteindre ma pensée, à me rapprocher de leurs absences, je m'allongeais, la tête sur les touffes de thym. Et les nuages,</p>	

		chose qu'un tout, où la lumière couchait un ciel presque noir.	séculaires, comme de mes absences de trente-deux, trente-quatre années, je m'allongeai sur le sol dur, fermant les yeux. Le temps ne parvenait pas à former sous mes paupières autre chose qu'un tout, où la lumière depuis toujours avait couché à un autre ciel, presque noir.	toujours, ne parvenaient pas à former à mes yeux autre chose qu'un tout, où la lumière, comme autrefois au pied de la vigne, à la Carrière blanche, couchait devant moi un ciel presque noir.	
18	1	<i>Fenêtre.</i> Il ne me resta bientôt plus que le choix de ces deux mots pour montrer cette disposition de l'air qui m'était restée toute ma vie presque entièrement étrangère, ayant tant d'heures à la poursuite perdu de la durée. Les nuages avaient ici un ciel libre à parcourir, en accord universel avec l'immensité. Ma fenêtre était restée ouverte à la nuit. Terre plus que sombre.			
Déplacements entre « Idée de la forme » et <i>Scotland</i>					
19	2	<i>Idée de la forme</i>	Géométrie Homothétie impossible : dans la flaque le triangle de la colline, bordé de ciel, bordé de blanc lumineux, triangle sombre, homothétie impossible du gris de la colline au gris sombre,		

		<p>Car la forme ne peut se déclarer elle-même sans déclarer l'informe, qui pourtant n'est pas séparé d'elle ni renvoyé à un autre lieu : au contraire, la forme ne peut que donner lieu à l'informe, qu'exposer, secrète, intérieure, son impropriété »</p>	<p>presque noir, de l'image dans la flaque ; prise dans un trou d'herbe, dans l'herbe informe, avalant la forme triangulaire nette de la colline levée vers le ciel.</p> <p>Car la forme ne peut se déclarer elle-même sans déclarer aussi l'informe, qui pourtant n'est pas séparé d'elle ni renvoyé à un autre lieu ; car la forme ne peut que donner lieu à l'informe, qu'exposer, secrète, intérieure, son impropriété.</p> <p>(Glen Coe)</p> <p><i>(Photo n° 20. Le début propose un commentaire de l'image : reflet de la montagne dans la flaque d'eau, symétrie légèrement décalée. Dans une flaque, les arêtes de la montagne sont brouillées, floues. Le passage d'« idée de la forme » renvoie à cette homothétie impossible et au brouillage des contours. Il intensifie la portée métapoétique du motif du nuage)</i></p>		
20	2	<p><i>Idee de la forme, p. 72</i></p> <p>Dans le présent infiniment mince bouge la forme, pour mettre en place le mouvement</p>	<p><i>Chute</i></p> <p>Dans le présent infiniment mince bouge la forme d'une rivière, d'un torrent, pour</p>		

		<p>de la poésie. Là est son inférence infernale : approcher au plus près le démon du silence, qui 'implore notre secours'. (D'où l'effroi déguisé en indifférence, le recul des modernes devant la poésie.)</p> <p>Elle ne dit rien ; elle 'préférerait ne pas'. Ou encore : elle ne dit qu'en disant.</p>	<p>mettre en place le « maintenant » de l'eau. Là est son inférence incompréhensible : approcher au plus près l'immobilité du silence, qui « implore notre secours ». (D'où l'effroi, déguisé en indifférence, le recul de notre cœur devant cette fuite, qui semble ne pas devoir trouver de fin).</p> <p>(<i>Isle of Mull</i>)</p>		
Cas particulier : migrations en prose					
21	6	<p>NB : Le motif de la « nuheure » également est également présent dans <i>l'Abominable tisonnier</i> et <i>l'Hexaméron</i></p>	<p>Et je les vois surgir dans le ciel clair, léger, bleu, légers eux-mêmes, blancs, nets, cotonneux, souples, arrondis, poussés par le vent net, décidé. Ils apparaissent, poussés au bord de la Montagne Noire, hésitent, puis s'élancent, tombent un peu, se jettent dans la cuve d'eau bleue du ciel. Et je les suis des yeux dans leur navigation continue, de la gauche à la droite de la vue, jusqu'à ce qu'ils disparaissent, à ma droite, vers les lointains incertains de la Méditerranée.</p> <p>Je laisse passer du temps et des nuages, comptant le temps non en minutes ou en heures, mais en unités de</p>	<p>Les nuages blancs, nets, pleins, cotonneux, arrondis, surgissaient au bord de la montagne, poussés par le vent paisible, dans l'air transparent, vitre propre, clairs. [...] (15)</p> <p>Il aurait voulu les retenir, les immobiliser, les coller à jamais dans le ciel, les accrocher à quelque point fixe de l'éther bleu. Ou alors, pensait-il parfois, le temps, sans s'arrêter absolument, ralentirait au point que leur regard mutuel (il était sûr que, de même qu'il voyait les nuages, les nuages l'apercevaient aussi) durerait aussi longtemps qu'il le voudrait. Et la durée, au lieu</p>	

			<p>contemplation, les nuheures : une nuheure est le temps que met un nuage de référence pour traverser le ciel. Mon souvenir est plein de ces images. De très loin du passé me parviennent, du même point, dans les mêmes circonstances, ces images de la circulation lente des nuages sur l'horizon minervois : ils surgissent dans le ciel clair, léger, bleu, légers eux-mêmes, blancs, nets, cotonneux, souples, arrondis, poussés par le vent net, décidé. Ils apparaissent, nuheure après nuheure, poussés au bord de la Montagne Noire, hésitent, puis s'élancent, tombent un peu, se jettent dans la cuve d'eau bleue du ciel.</p>	<p>d'être mesurée en minutes, en heures, en jours, le serait en nuheures ; une « nuheure » serait le temps que mettrait le plus merveilleux des nuages à traverser le ciel. Et cette « nuheure », en fait, s'allongerait indéfiniment, les nuages sans cesse ralentissant pour ne pas arriver au bout de leur course, pour ne pas quitter son regard, pour demeurer liés à lui dans le bonheur aérien, et la solitude partagée de la contemplation. (21)</p>
22		<p>NB : On trouve un écho de ce passage dans <i>Quelque chose noir</i>, p. 20.</p>	<p>Cela commença un soir de 1983, quelque temps après la mort d'Alix, et je m'étais allongé de nouveau sur son lit déserté, dans l'angle du mur, le long du pavage en fragments de miroir où elle avait voulu que se reflètent le ciel, et les nuages. Les nuages, à leur habitude, sortaient de rien, sortaient dans le silence de derrière l'église des Blancs-Manteaux, dans le golfe de toits entre l'église et les maisons de la rue.</p>	<p>Un soir, quelques temps après la mort de sa femme, Mr. Goodman s'était allongé sur son lit déserté, dans l'angle du mur, le long du pavage en fragments de miroir où se reflétait le ciel écossais, et les nuages. Les nuages, à leur habitude sortaient dans le silence de derrière l'église presbytérienne, dans le golfe de toits entre l'église et la maison du square.</p>

			<p>Les nuages arrivaient lentement, porteurs du soir et de la lumière finissante, désolée, sur les maisons, sur l'église, sur les arbres du square ; dérivait dans les fragments de miroir, s'en allaient, avec leur tranquillité muette, aérienne, avec leur indifférence insupportable. Et je me détestais d'être là encore une fois, de n'avoir pu m'interdire d'être là, avec ma souffrance, avec l'abandon à la souffrance absolue que signifiait être là, pendant que la lumière impardonnée fuyait sous la porte, se retirait du parquet, des vitres, du plafond, des livres, de la chaise, de mes mains, de mes yeux, de toute mon attention au ciel, aux nuages, à l'estuaire encore très lumineux du jour entre les toits.</p> <p>Dans le mouvement des nuages, alors, dans l'image même du bord des toits de l'église où ils m'apparaissaient d'abord, dans la forme de la pierre, j'ai senti la présence d'un monstre, que je sentais connaître, mais que je n'identifiais pas, pas encore, venu de loin, de trop loin</p>	<p>Les nuages arrivaient lentement, porteurs du soir précoce et de la lumière finissante, désolée, sur les maisons, sur l'église, sur les arbres du square ; dérivait dans les fragments de miroir collés sur le mur, reflets quadrillés avec leur tranquillité muette aérienne et leur indifférence insupportable. Et Mr Goodman se détestait d'être venu là encore une fois, de n'avoir pu s'interdire d'être là, avec sa souffrance, avec l'abandon à la souffrance absolue que signifiait être là, pendant que la lumière impardonnée fuyait sous la porte, se retirait du parquet, des vitres, du plafond, des livres, de la chaise, de ses mains, de ses yeux, de toute son attention au ciel, aux nuages, à l'estuaire encore très lumineux du jour entre les toits.</p> <p>Dans le mouvement des nuages alors, dans l'image même du bord des toits où ils apparaissaient d'abord, dans la forme de la pierre, il sentit la présence d'un monstre, qu'il savait avoir connu, longtemps, longtemps avant : le spectre d'un événement monstrueux revenu le hanter, depuis toutes ces années qu'il pensait à jamais oblitérées dans sa mémoire.</p>
--	--	--	--	---

Annexe 2 : Entretien avec Jacques Roubaud

Cet entretien a été réalisé oralement à Paris le 3 juillet 2019, à la demande de Laurent Fourcaut, sur la recommandation de Jean-François Puff, pour la revue Place de la Sorbonne (n° 10, juillet 2020, pp. 13-30). Il visait à proposer un point de vue d'ensemble sur des aspects centraux de son œuvre, autant qu'à revenir sur des publications plus récentes afin d'offrir – selon les termes de Laurent Fourcaut dans son éditorial « le bilan d'une des œuvres les plus considérables de notre temps ». Il est présenté tel qu'il a été envoyé à l'éditeur, y compris dans le système de notes utilisé.

Jacques Roubaud, vous vous présentez comme un « mathematician retired » et un « poet not retired but tired », et pourtant paraissait il y a quelques semaines un nouveau livre de poésie, Strophes reverdie...

Les *Strophes reverdie*¹ sont déjà assez anciennes, même si ce n'est que maintenant qu'elles sont publiées. Généralement, ce sont des choses un peu anciennes que je rassemble, sinon je ne suis pas vraiment en forme... Disons que je suis en mesure de discuter avec vous, de répondre à des questions, et encore pas toujours bien... Récemment, je répondais à des questions de Blanche Cerquiglini à la librairie *La Belle Hortense* – qui s'appelle ainsi en référence à un des romans que j'ai écrits² – et je répondais tout à fait à côté. Un des intérêts de ce roman est qu'il décrit le quartier et j'ai été incapable de le dire.

Actuellement je ne suis pas en mesure de composer. La raison est très simple : pour composer de la poésie, il faut maîtriser complètement les mots que l'on va employer. Or je les perds... Dans ces conditions ce n'est pas la peine d'insister. Si le mot qu'il faut mettre ne me vient pas, c'est quasiment impossible de continuer. J'ai donc renoncé pratiquement depuis un an.

Vos publications récentes entreprennent de retraverser et ressaisir l'ensemble de votre œuvre. En poésie, je pense notamment à Octogone³, C⁴ et Je suis un crabe ponctuel⁵ qui rejouent chacun à leur manière avec le modèle de l'anthologie.

On peut dire qu'en un certain sens, j'ai toujours travaillé de manière anthologique. De

¹ Jacques Roubaud, *Strophes reverdie*, Paris, Éditions L'Usage, 2019.

² Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, coll. « Mots », 1985.

³ Jacques Roubaud, *Octogone : livre de poésie, quelquefois prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2014.

⁴ Jacques Roubaud, *C et autre poésie (1962-2012)*, Caen, Éditions Nous, 2015.

⁵ Jacques Roubaud, *Je suis un crabe ponctuel : anthologie personnelle 1967-2014*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2016.

ce point de vue, ce n'est pas particulièrement nouveau. *Octogone* et *C* reprenaient des poèmes antérieurs et des poèmes antérieurs qui étaient organisés. Dans *Je suis un crabe ponctuel*, j'ai dû organiser quelque chose en prélevant dans des livres antérieurs de façon à avoir une composition propre. Mais il n'y a rien de nouveau, ce sont des textes passés...

Rien de nouveau mais la construction change...

C'est cela. Disons que c'est toujours la même chose, le principe anthologique est un principe de construction. Chaque fois que j'ai fait un livre, il était appuyé sur une architecture, sur une construction préalable, toujours. Comme il s'agit de constructions anthologiques, l'effet que peut avoir un poème va beaucoup dépendre de la place qu'il va trouver dans un certain type de construction. Si on le met dans un autre type, il réagira avec l'ensemble de façon différente. Pour *Je suis un crabe ponctuel*, le travail était d'utiliser des choses déjà parues. Il est composé à partir de livres qui ont été publiés chez Gallimard. Dans *C*, non... Je rassemble des publications en revue, des inédits. D'ailleurs, j'ai beaucoup de mal avec l'idée de recueil. Pour moi, je compose des livres, je ne fais pas des recueils. Un recueil, c'est quelque chose que l'on rassemble quand une famille vient rendre hommage à un défunt, on ouvre un livre dans lequel les gens vont écrire quelque chose. C'est un témoignage pour la mise au tombeau.

Pour autant ces trois livres ne sont-ils pas en quelque sorte des monuments ?

Non, ce ne sont pas des monuments, ce sont des livres construits. Mon travail a toujours été de construire des livres. Il y a eu un moment où j'ai compris que c'était ce qu'il fallait que je fasse, avec « Le livre dont le titre est le signe d'appartenance⁶ ».

Par rapport à ce premier recueil justement, quant à la disposition graphique du poème, vous évoquiez très récemment le modèle de Raban Maur...

Quand j'ai commencé à travailler en poésie d'une manière que je considère maintenant comme « sérieuse », je me suis plongé beaucoup dans la tradition médiévale. À l'occasion de ce travail sur la poésie médiévale, dans le cadre du provençal et également du français, je suis tombé sur des choses qui avaient été amenées à ma vue par Paul Zumthor, en particulier de Raban Maur⁷.

Mais le travail de Raban Maur s'approche du calligramme. Or vous concevez la poésie comme étant destinée à un « œil-oreille⁸ »...

⁶ C'est par cette dénomination qu'il désigne son premier livre de poésie *€*, Paris, Gallimard, 1967.

⁷ Rabanus Maurus, moine bénédictin et archevêque de Mayence (780-856 env.), *De Laudibus Sanctae Crucis* (Louanges de la Sainte Croix).

⁸ Jacques Roubaud, *Poésie. etcetera : ménage*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1995, p. 126.

Je garde de Raban Maur la partie visuelle essentiellement. Mais ce n'est pas le seul cas. Relativement récemment, j'ai travaillé pour un projet dans lequel une artiste a demandé à un certain nombre d'auteurs de travailler à partir d'un calligramme d'Apollinaire et d'introduire un texte à l'intérieur⁹. C'est une sorte de correction du calligramme, il s'agit de remplacer son caractère purement ludique par une construction réfléchie.

Vous identifiez plus précisément quatre états de la poésie (orale / aurale ; écrite / éQrite)¹⁰...

Il y a ce qui sort de la voix, ce qui est reçu par l'oreille et les deux possibilités de l'écrit, ce que l'on va regarder sur la page et ce que l'on peut voir dans la tête. Ces quatre états sont là chaque fois qu'un poème est mis en composition.

Dans Poétique. Remarques¹¹ vous insistez sur ce rôle du blanc, notamment en ce qu'il dessine les « bords » du sonnet. Quel est pour vous son rôle ?

Dans la plupart des compositions, il faut laisser du temps entre les mots. Il faut donc laisser du temps entre les mots dans leur réalisation graphique sur la page. Ces intervalles, ces blancs, ne sont pas uniformes mais vont largement déterminer la manière dont un vers, par exemple, va exister.

Pourquoi ?

Parce que la manière dont il va se trouver dans tous ces états dépend largement de l'espace que l'on lui donne. Cet espace n'est pas totalement mécaniquement déterminé. Il faut qu'il y ait la possibilité de marquer des différences, un certain degré d'importance. Cela, on pourrait le faire de manière vague, intuitive. Moi, j'ai toujours choisi de le formaliser en disant que l'intervalle entre les deux mots doit avoir, disons... je ne me rappelle plus comment on mesure, trois, quatre, cinq, ou sept... bref, une importance fixée, pas une importance intuitive.

On pense notamment aux « Partitions rythmiques », publiées en revue puis dans Octogone. Dans « La Lampe¹² », le blanc bouge et il a une dimension déterminée.

Oui. La base étant fixée, la fonction principale du poème est de faire bouger ce blanc. Il

⁹ Pour la série « Il pleut by Guillaume Apollinaire », Natalie Czech a proposé à huit auteurs (Vanessa Desclaux, Mara Genschel, April Elizabeth Lamm, Ashkan Sepahvand, Oliver Tepel, Jacques Roubaud, Amilcar Packer, and Vincenzo Latronico) d'écrire chacun un texte contenant le même calligramme d'Apollinaire, chacun dans leur langue. Natalie Czech présente les textes comme des photographies de pages de livres. Voir <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/natalie-czech>

¹⁰ Jacques Roubaud, « Poésie et oralité », in Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 308.

¹¹ Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques : poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2016.

¹² Jacques Roubaud, « La lampe ; mur ; gris ; ... partitions de 13 compositions rythmiques abstraites », *Po&sie*, 1980, n° 15, p. 62-63 ; repris dans *Octogone, op. cit.*, p. 33-34 et 121-122.

va se déplacer sur un fond qui, lui, est fixe. Un blanc de dimension fixe ne veut pourtant pas dire une profération « fixe ». La poésie bouge dans la voix. D'une part, le poème est mis là. D'autre part, la manière dont la voix va s'en emparer peut être assez libre. On peut en tenir compte strictement, dans une profération qui colle entièrement à l'importance relative des blancs qui ont été désignés, ou bien on peut jouer avec cela. Mais c'est un problème de performance, on n'est plus dans la composition.

Pour faire le lien avec ce que vous avez mentionné à la fois sur l'importance de la disposition graphique du poème et sur l'organisation réfléchie d'un livre, peut-être pourriez-vous nous parler de la forme-trident. Un important livre de tridents¹³ (1024 p., plus de 4000 tridents) va paraître en octobre 2019...

Disons que c'est un rassemblement fait par la maison d'édition de M. Benoît Casas, les éditions Nous. Il va publier tout ce qu'il a rassemblé, ce que j'ai pu lui donner des poèmes que j'ai composés dans cette forme-là. Je l'appelle le trident à cause précisément de son allure sur la page. Le trident a trois dents qui pointent. Il y a trois endroits du poème, trois vers (respectivement de 5-3-5 syllabes, N.D.L.R).

Comment en êtes-vous venu à forger cette forme ?

J'ai pris l'habitude pendant mes nombreuses années de fréquentation de l'Oulipo, une habitude excellente de l'Ouvroir, je trouve... Soit une contrainte, si cette contrainte est bien développée, si elle est intéressante, peut donner naissance mais ce n'est pas obligatoire, à une certaine forme. Si l'on se borne à donner la description, l'énumération des conditions dans lesquelles cette forme va être créée, ce n'est pas très parlant. Par conséquent, ce que l'on peut faire, c'est une légende qui va vous raconter comment cette forme est apparue, comment on a décidé de l'inventer, de la reconnaître ou de la prendre quelque part. Cela permet à quelqu'un qui est confronté à cette forme d'avoir un contact plus agréable. Dans le cas du trident, j'ai une légende. Je me suis beaucoup intéressé à la poésie japonaise pendant des années et une des choses qui m'avaient attiré dès le début, c'est d'avoir une forme poétique qui dure pendant une tradition très longue. Le tanka c'est plus de mille ans, le haïku c'est très long – cette forme continue pendant des années d'être produite – ...et très court, très peu de mots. Un jour – c'est là que la légende commence – je devais aller faire un semestre d'enseignement aux États-Unis. L'université française ayant très peu de richesses, un professeur étranger invité qui vient enseigner dans une université parisienne, il est extrêmement difficile de le loger. Un organisme mettait donc en relation des professeurs des universités françaises partant à l'étranger et des

¹³ Jacques Roubaud, *Tridents*, Caen, Éditions Nous, 2019 (à paraître).

universitaires étrangers venant en France durant cette même période. L'organisme m'envoie un professeur japonais. On parle de Bashō vaguement, puis par politesse je demande ce qu'il est venu faire en France. Il me dit qu'il est venu étudier les rapports entre « Marouro » et « Vito Gentoushan ». En y réfléchissant, je me suis rendu compte que c'était Malraux et Wittgenstein. Malraux en français cela fait deux syllabes, « Marouro » trois. Wittgenstein cela fait trois syllabes, « Vito Gentoushan » cinq. Autrement dit, ce qu'a fait le japonais est beaucoup plus long que le correspondant en français, donc quand on dit que le haïku est très court, il est quand même trop long. Je me suis dit que j'allais faire quelque chose de vraiment court. Mais il existe dans la poésie mondiale – même en se limitant aux formes orales transmises par la voix – des choses plus courtes encore. Dans *Dire la poésie*, je citais des bergers qui font des poèmes qu'ils prononcent à l'écart de toute oreille humaine, pour leurs troupeaux. C'est ce que j'ai appelé de la poésie de « broutadours¹⁴ », et là c'est deux vers, c'est encore beaucoup plus court.

Je me suis donc retrouvé devant une forme nettement plus courte, plus condensée. La raison pour laquelle j'ai beaucoup composé de tridents est assez simple. J'ai dit que les livres que je composais étaient de nature anthologique, en général tous. Mais aussi on peut les considérer comme des brouillons. En ce sens que j'ai pris l'habitude – qui est ensuite devenue une décision – de composer la poésie en marchant et de ne pas noter le résultat avant d'avoir terminé la marche pendant laquelle j'ai fait cette composition. Après la marche, c'est noté, si c'est satisfaisant, cela reste ; sinon c'est jeté et on n'en parle plus. En un sens, on peut dire que tout poème est pour moi un brouillon, que tous les poèmes que j'ai faits sont des brouillons. En composant comme cela, en marchant, un poème qui va rester dans la tête jusqu'à ce que cela soit posé, il ne peut pas être très long. Si on veut faire un poème long, on peut le faire par morceaux, on décidera de faire une strophe un jour, on aura gardé en mémoire la strophe quand on se lance dans la deuxième un autre jour. Mais en général, cela amène à composer des poèmes qui ne sont pas extrêmement longs puisqu'il faut les conserver comme cela. Avec le temps, ma mémoire a commencé à être moins malléable. Je me suis donc mis à raccourcir. L'invention du trident a été un moyen d'arrêter cette dérive qui faisait que j'avais de moins en moins de possibilités de composer. Transporter une sextine ou un sonnet dans la tête, c'est un sacré travail. Pendant très longtemps, cela ne me posait pas de problème, même une cinquantaine de vers. Maintenant, avec le trident, il n'y en a plus que trois. Puis à un certain moment, cela ne va plus non plus, ce qui fait que j'ai arrêté. Pour une autre raison que celle que j'évoquais précédemment, qui était que les mots me manquaient. Là, c'est le temps. Les mots me manquent, le temps me manque... En plus, dans le principe de composition en marchant, ce

¹⁴ Jacques Roubaud, *Dors ; (précédé de) Dire la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1981, p. 13.

que l'on compose, il faut le ramener. Il y a là un troisième effet qui tend à l'arrêt de la composition, c'est que ma mémoire non seulement me manque, mais me ment !

Le temps vous manque et vous évoluez vers des formes brèves. Je pense bien sûr au trident dont nous venons de parler, mais aussi dans vos travaux de poésie formelle à la « remarque », associée au choix du fragmentaire, du discontinu. Quel rapport au temps affirmez-vous à travers la forme brève ?

J'ai évoqué les nécessités pragmatiques qui me conduisent vers le choix de formes de plus en plus courtes. Il y a aussi une nécessité de nature qui est liée à cette idée de remarque : une argumentation prolongée demande beaucoup de temps et rencontre les mêmes problèmes par rapport à la fixation. Dès que j'ai commencé à me poser des questions de poésie formelle, j'ai délibérément choisi de ne pas faire une sorte d'échafaudage, de discours, donc de limiter considérablement. Les remarques ne sont donc jamais très longues.

En même temps, vous évoquez souvent dans ces remarques l'idée que le poème est une « pincée d'éternité », « l'éternité en un clin d'œil¹⁵ ».

Le temps n'est jamais perdu puisqu'on ne l'a jamais possédé. Il s'agit de le pincer, comme le crabe ponctuel.

J'en viens à un autre aspect de votre travail récent, celui du recours à la couleur...

Le recours à la couleur n'est pas récent du tout. Il remonte en fait très loin. J'ai toujours voulu travailler avec des couleurs. Dans une publication que j'ai faite pour Emmanuel Hocquard, pour Orange Export, *Poème commençant : « l'arbre, le temps »*¹⁶, il y a de la couleur. Même antérieurement à cela... Au cours des années j'ai collaboré avec différents artistes. J'ai fait une collaboration – là c'était plutôt une juxtaposition préparée par l'artiste qui avait mené ce projet-là – avec un artiste nommé Vasarely¹⁷. J'avais fait des poèmes qui étaient associés à différentes figures du tissage et j'ai utilisé de la couleur.

Dans la première moitié de la sixième branche du cycle 'le grand incendie de Londres', publiée par les éditions Nous, La Dissolution¹⁸, la couleur est associée à des niveaux de parenthésage et des retraits dans la ligne.

La version maximale de mon jeu avec les couleurs n'est pas publiée. Elle se situe dans ce que j'appelle la version « très longue » de la branche 5 de cette prose du 'grand incendie de

¹⁵ Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques*, op. cit., p. 67.

¹⁶ Jacques Roubaud, *Poème commençant : « l'arbre, le temps »*, Malakoff, Orange Export Ltd, 1979.

¹⁷ Jacques Roubaud, *Étoffe* [poèmes accompagnant quatre sérigraphies de Vasarely], Genève, G.K., 1975.

¹⁸ Jacques Roubaud, *La Dissolution*, Caen, Éditions Nous, 2008.

*londres*¹⁹. Il y a un recours organisé aux couleurs et le texte est associé au principe des parenthésages superposés. Le texte de base est noir, on ouvre une parenthèse et la couleur qui apparaît est le rouge. Je me suis inspiré des travaux sur les couleurs de Berlin-Kay dans les années 60-70, qui portent sur la nature de la division des couleurs du spectre dans les différentes langues du monde. Ils disent qu'il y a des langues où il n'y a pas de couleurs autres que le blanc et le noir. Le reste, ce ne sont que des niveaux de gris. S'il y a une couleur du spectre qui apparaît pour se différencier du noir et du blanc, c'est le rouge. La deuxième qui apparaît c'est le bleu, etc. C'est hiérarchisé comme cela.

Vous utilisez également la couleur et les parenthésages en poésie (Tokyo infra-ordinaire²⁰, L'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens²¹). Y a-t-il un usage différencié entre prose et poésie ?

Pas tellement, non. C'est toujours une manière de me lancer dans l'ouverture de parenthèses. Incises et bifurcations... L'incise c'est relativement court, disons limité. La bifurcation c'est un tout autre chemin. C'est donc ouvrir une nouvelle voie dans le poème ou dans la prose.

Si vous composez en marchant, dans le mouvement de la ville, quand faites-vous intervenir la couleur ?

La couleur, je la mets en revenant. Tout cela est transporté dans la tête et ramené à la maison. Dans l'*Ode*, j'avais le « support » de l'autobus, je ne composais pas seulement en marchant. Le transport en autobus me permettait de continuer de jour en jour. Je n'étais pas obligé de me limiter à une seule journée.

Dans un autre genre, on retrouve des couleurs dans la version numérique de Peut-être ou la nuit de dimanche²², « brouillon de prose » et « autobiographie romanesque », où les couleurs ouvrent plusieurs « trajets » autobiographiques. Vous les remplacez dans la version papier par des jeux typographiques.

Oui, pour la maison d'édition, c'était un peu compliqué d'introduire des couleurs. Après tout, ce qui importe est que ce soient des distinctions, qu'il s'agisse de couleurs ou de jeux typographiques. La proposition de Maurice Olender était de remplacer la couleur par des distinctions typographiques et c'est comme cela que l'on a fait.

¹⁹ Une partie est disponible en ligne : '*le grand incendie de londres*' : la version très longue, Revue Cahiers Roubaud - Université de Poitiers, [en ligne] : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=359>.

²⁰ Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention, 2005.

²¹ Jacques Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Éditions Attila, 2013.

²² Jacques Roubaud, *Peut-être ou La Nuit de dimanche (brouillon de prose) : autobiographie romanesque*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2018.

Pourriez-vous parler de cette entreprise singulière ? Un tel livre semble au demeurant assez étonnant pour un auteur qui manifeste certaines réserves à l'encontre du genre autobiographique...

Disons que pendant très longtemps – et toujours aujourd'hui – par exemple dans ma très longue prose publiée en un volume aux éditions du Seuil, *'le grand incendie de Londres'*²³, j'ai refusé le terme d'autobiographie. Dans cette prose-là, la visée n'était pas du tout autobiographique ou alors il s'agissait de l'autobiographie d'un projet. C'est plutôt la biographie d'un projet. Je n'étais pas impliqué en tant qu'individu désirant dire quelque chose de ma propre existence. Tout ce qui intervenait là-dedans, qui se référait à des moments de mon existence et à des personnes ayant joué un rôle dans cette existence, était uniquement orienté vers ce but-là. Mais après tout à un certain moment, quand on est suffisamment âgé, on se dit que l'on peut s'essayer à l'autobiographie. J'ai eu trois projets autobiographiques. Le premier, ce sont ces remarques. Elles sont pour moi de nature autobiographique. Chaque remarque est un moment de mon existence en tant qu'individu : en même temps que cela dit quelque chose de ce dont ça parle [de la poétique formelle, N.D.L.R.], c'est en même temps un moment autobiographique. Le deuxième, c'est *Peut-être ou La Nuit de dimanche*, dans lequel je confronte deux manières d'envisager le travail autobiographique. J'en ai une troisième. C'est une version de l'autobiographie qui est liée à des événements historiques. Le point de départ est ce qui m'est arrivé en 1968. Cette partie-là existe, mais elle n'est pas publiée. Elle le sera peut-être. J'ai donc publié pour l'instant deux types d'autobiographie. Dans la deuxième, j'ai vu que l'on pouvait, pour se lancer dans une entreprise autobiographique, se placer de différentes manières. On peut décider de prendre les choses telles que l'on s'en souvient en suivant la chronologie ou même en sautant la chronologie. Mais on peut aussi partir différemment en choisissant de privilégier la position dans laquelle on s'est trouvé dans le monde à cause d'une situation familiale. Il y a donc deux fils autobiographiques dans *Peut-être ou La Nuit de dimanche*, l'un suit la chronologie – enfin disons plus ou moins – et le deuxième est celui dans lequel je me considère comme un benjamin. Cela donne des visions sur le passé extrêmement différentes.

Oui, c'est un projet pluriel. Autre chose de très frappant c'est la revendication du caractère de brouillon. Vous avez dit tout à l'heure que tout poème était en quelque sorte un brouillon. Qu'est-ce que pour vous un brouillon de prose ?

Ceux que je compose sont toujours des brouillons. Un brouillon, pour moi, c'est quelque chose qui devrait être révisé et qui ne l'est pas. Si ensuite on le reprend et qu'on le révisé, cela

²³ Jacques Roubaud, *'le grand incendie de Londres'*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.

donne autre chose. Si l'on ne le révisé pas, il demeure brouillon.

Ce que vous publiez est donc pris dans une sorte d'inachèvement permanent.

Oui, c'est toujours comme cela. C'est-à-dire que l'achèvement se produira mais je ne le décide pas.

Je reviens sur ce que vous disiez de manière très intéressante sur les remarques : toutes les remarques sont votre autobiographie. Mais pourtant c'est une histoire formelle que vous reparcourez...

Oui bien sûr, c'est une histoire formelle, mais c'est considérablement mon histoire.

Vous êtes donc le vers personnellement ? (rires)

Je ne me prends pas pour Victor Hugo, mais je suis personnellement impliqué dans le vers.

Cela renvoie à votre conception du poème comme « forme de vie »...

Tout à fait, c'est un des aspects de ce que j'appelle le « pseudo-Wittgenstein ». Ce n'est pas réellement Wittgenstein mais je reprends ses idées pour m'en servir à mes propres fins.

Pour revenir à Peut-être ou La Nuit de dimanche, dans des chapitres que vous qualifiez de fiction, vous prenez vos distances avec l'Oulipo, en reprochant à certains « coucous » d'avoir oublié les principes du président-fondateur François Le Lionnais. De quoi s'agit-il plus précisément ?

On est entré en divergence parce que j'ai estimé qu'il y avait effectivement un abandon... Il y avait une forte tendance à considérer que les principales règles de travail avaient été fixées et qu'il n'y avait plus à réfléchir dessus. J'ai trouvé que cela figeait le travail de l'Oulipo. On est entré en divergence un peu désordonnée parce que cela a coïncidé pour moi avec des interventions chirurgicales massives. Je suis sorti chaque fois avec un esprit lessivé par l'anesthésie générale, ce qui ne facilitait pas la discussion. Mais ce n'est pas fondamental.

Ces passages rappellent Odile de Queneau. Est-ce qu'il n'y a pas un peu l'idée du roman à clefs relatant votre prise de distance avec l'Oulipo ?

Oui, c'est cela. J'ai dit : « moi aussi, je peux m'amuser à faire comme Queneau ». C'est-à-dire qu'il a fait deux choses : il y a d'abord eu sa rupture très violente avec le surréalisme. Quand Raymond Queneau et un certain nombre de ses amis ont rompu avec le surréalisme, ils ont publié un texte d'une violence incroyable, comme on faisait à l'époque, dont le titre était : *Un cadavre*. Ce n'est pas très aimable. Un certain temps après, Queneau s'est ressaisi et il a décidé de mettre de la distance par rapport à cette rupture et de traiter la chose de manière

romanesque et parodique. Avec l'Oulipo, on s'est beaucoup engueulé, mais le but finalement, pour moi, c'est de traiter les choses de manière romanesque et parodique. D'où les pseudonymes, des choses comme cela, ce sont des amusements. Cela ne tire pas tellement à conséquence.

Et pourtant vous réglez des comptes...

Si l'on veut, parce que les comptes ne se règlent jamais. Simplement, je réagis. Je ne suis pas exclu de l'Oulipo, je suis toujours invité aux réunions, je pourrais très bien y aller. C'est simplement un moment narratif, c'est tout.

Quelle conception de la littérature potentielle défendez-vous aujourd'hui ?

Je ne défends rien, c'est un peu trop tard maintenant. Mais je pense qu'il aurait été utile de continuer dans deux directions : la première est évidemment d'inventer des contraintes et de les exemplifier, travail que le groupe tel qu'il est aujourd'hui continue à faire ; d'autre part, essayer d'approfondir le sens réel, disons, des grandes thèses que François Le Lionnais avait proposées au moment de la fondation. C'est vrai de n'importe quelle théorie scientifique. Quelqu'un la propose, avec beaucoup de difficulté certains commencent à être d'accord, on adopte ce point de vue, mais on ne s'en tient pas là. On essaie d'approfondir, on n'a pas fini de comprendre ce que c'est que la théorie de Darwin par exemple. Depuis que Darwin l'a créée, on ne cesse d'y réfléchir et de la modifier. Pour l'Oulipo, c'est la même chose. Il y avait deux directions principales pour le travail dit oulipien, l'une continue à se faire, l'autre a été à mon sens abandonnée et c'était le nœud de notre divergence.

À quels principes fondateurs pensez-vous en particulier ?

Il y a la notion de contrainte, mais pas n'importe laquelle. Il s'agit de certaines modalités, certaines manières de concevoir ce que c'est qu'une contrainte. On en a un exemple avec *La Disparition* de Georges Perec. Mais cette notion n'est pas fixée définitivement, il faut continuer d'y réfléchir en faisant des exemples, en discutant... Il y a la notion de potentialité. Enfin, le troisième aspect qui est très important, la notion de plagiat par anticipation. Ainsi, il y a trois idées de base et elles ne sont pas fixées de manière définitive, il aurait fallu les approfondir, ce qui n'a pas été fait.

Vous avez dit tout à l'heure qu'une contrainte pouvait mener à une forme, mais qu'une contrainte n'était pas une forme. En d'autres termes, qu'est-ce qui fait d'une forme une forme ?

C'est bien tout le problème. Qu'est-ce qui fait une forme oulipienne, qu'est-ce qui fait une forme poétique en général ? Les fondateurs de l'Oulipo ont beaucoup insisté sur le fait qu'une de leurs intentions était de créer des formes. Pour eux, le modèle de création de formes,

c'était la forme-sonnet. Mais précisément, on voit que cela ne va pas si on le dit comme cela parce que la forme-sonnet est impossible à définir. On ne peut qu'essayer de suivre son apparition, ses modifications au fil des siècles, sa pénétration des différentes langues du monde. C'est l'exemple de ce qu'il faudrait faire. Il n'y a pas LA forme-sonnet, il y a des approximations successives d'une forme qui serait la forme-sonnet.

C'est ce que vous faites notamment dans Quasi-Cristaux²⁴, approcher le « nuage » du sonnet...

Oui, par exemple. C'est l'approcher dans une section très particulière, à savoir les sonnets français des XIX^e et XX^e siècles. J'avais essayé de le faire pour la Renaissance, j'avais prévu de le faire aussi pour les sonnets de langue anglaise. C'est resté un brouillon, parce que comme toujours on se lance dans un projet, puis à un certain moment on pense à faire autre chose qui paraît plus attirant et on se dit que l'on a bien le temps. Puis les années passent et on n'a pas eu le temps. Ce projet sur les sonnets anglais correspondait, comme dans le cas de *Quasi-cristaux* pour le sonnet français des XIX^e et XX^e siècles et comme dans le cas antérieur du premier siècle du sonnet français de Marot à Malherbe, à l'idéal d'une œuvre formelle associée à une anthologie. A la fin du XVII^e et au début XVIII^e siècles, la forme est devenue un jeu de société, elle est brusquement arrêtée et figée, elle cesse de bouger. Une forme figée est une forme qui risque d'être morte. On ne peut pas dire qu'une forme est morte, on peut dire qu'il y a des versions mortes d'une forme qui pourrait ne pas disparaître totalement. C'est dans ces versions quasi-mortes que j'ai essayé de redonner de la vie, souvent.

Une des dernières choses que j'ai faites avant les difficultés chirurgicales répétées qui sont les miennes, il y a un peu plus de cinq ans, part d'un exemple historique. Il y a un poète du XIX^e siècle, qui s'appelle François Coppée, qui compose des dizains réalistes, dont le principe est assez simple : dix vers, rimés deux par deux. Ce sont les principes de la versification et de la rime de l'époque. Ces poèmes sont des tableaux de vie aimables, mais au moment où il fait cela, il participe à la répression violente de la Commune par les Versaillais. Un certain nombre de jeunes poètes de l'époque sont totalement furieux de cette façon de faire, à la fois faire des poèmes bonhommes et sages et participer à une entreprise de massacre. Ils décident donc de se moquer de lui. Il y a Verlaine, Germain Nouveau, Rimbaud... Ils créent ce qu'ils appellent des « vieux coppées ». Moi, je fais des « Vieux Coppée Nouveaux ». Cela, j'ai réussi à le faire car c'était un moment où j'étais porté par cette forme très simple – elle n'a que dix vers – la forme elle-même est très élémentaire.

²⁴ Jacques Roubaud, *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*, Paris, Éditions Martine Aboucaya et Yvon Lambert, 2013.

Dans un des « Vieux Coppée Nouveaux²⁵ », vous vous désignez comme « l'ermite ornemental que poète je fus » ...

Oui, c'est un jugement moral sur ma vie parce que je suis à la fin de mon existence, je n'ai eu aucune action sur le monde... Au fond, qu'est-ce-que j'ai été ? J'ai cherché un modèle de cela que j'ai trouvé dans l'histoire anglaise : à un moment des grands seigneurs dans leur propriété engageaient une personne qui devait jouer le rôle de l'ermite. On lui donnait un lieu où habiter, il était nourri, mais surtout il fallait qu'il soit là et que les gens de la propriété aperçoivent cet ermite hirsute. C'était un ermite ornemental.

Ce modèle érémitique est important pour vous. Je pense à l'autre modèle d'ermite qui traverse votre œuvre, c'est Kamo no Chōmei.

Tout à fait, oui. C'est une manière de répondre à l'injonction (au reproche ?) qui est souvent faite au poète : « Vous n'intervenez pas dans les événements du monde. Il y a ceci, et ceci, et ceci qui se passe. Et qu'est-ce-que vous faites ? Vous ne faites rien. » Pour moi, j'ai une défense – et c'est lié à ce qui est pour moi le rôle de la poésie – en disant : « Oui je suis un poète engagé. » Mais engagé à quoi ? Je suis engagé à empêcher la déliquescence de la langue, dans la façon dont pour différentes raisons, que cela soit politique, commercial ou autre, la langue est avilie. Le poète doit traiter la langue avec respect, lui faire honneur et par conséquent, c'est cela son travail. Son travail n'est pas de dire « Ce qui se passe à tel endroit est mal », d'autant plus que ce qui se passe de mal, pour beaucoup de poètes qui interviennent de cette façon, cela se passe là-bas, pas ici. On ne risque rien. En même temps, c'est vrai, je ne suis pas intervenu dans le monde, sauf de cette manière-là.

L'érémitisme évoque une autre idée qui me semble présente dans toute votre œuvre, celle de la poésie comme pratique de la méditation, notamment liée à la tradition du sonnet...

Ce que j'ai découvert dans mon étude de la tradition du sonnet, c'est que c'est une forme qui a montré une grande capacité à être le scénario d'une méditation. Le sonnet lui-même n'est pas une méditation, mais il peut décrire, servir de scénario à une méditation qui peut être de différentes natures : existentielle, religieuse... Il y a d'innombrables exemples de grandes poésies religieuses qui sont en sonnet précisément à cause de cela. Notamment, un très grand poète dont on ne sait pas grand-chose. D'après certaines de ses lettres, qui semblent indiquer l'abréviation de son nom, on l'appelle Zacharie de Vitré et on lui donne une position de religieux de l'ordre des Récollets. Il a écrit des sonnets de méditation²⁶ sur le Christ qui sont de

²⁵ Jacques Roubaud, *Vieux Coppée Nouveaux*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, 2015, vol. 221, p. 17.

²⁶ Zacharie de Vitré, « Essays de meditations poétiques (présentés par Jacques Roubaud) », *Poésie*, 1985, n° 34, p. 117-126.

très grandes œuvres poétiques. En plus, il faisait quelque chose de très étonnant. Il y avait des morceaux qui soit par sa propre réflexion, soit par les observations de son confesseur, lui paraissaient incorrects, donc il les supprimait mais n'éliminait pas totalement le poème. Il restait des ruines de sonnets. Dans certains cas, il reste un quatrain... C'est assez étonnant car ce n'est pas un quatrain composé comme quatrain, c'est un quatrain qui survit à la destruction, à l'élimination de quelque chose qui avait été un sonnet avec les mêmes caractéristiques formelles, une survivance d'une forme méditative. C'est tout à fait extraordinaire.

Vous recourez vous-même à des protocoles de méditation inscrits dans certains poèmes. Trente et un au cube notamment désigne la « jubilation dans l'isolement » que vous évoquiez précédemment comme le fruit de l'exercice méditatif.

Oui, c'est vrai. Pour *Trente et un au cube*, il y a l'exemple d'un poète japonais médiéval qui, envoyé en exil, invente quelque chose d'assez étonnant... La forme dans laquelle il se met à composer des poèmes est toujours le tanka (des strophes de cinq vers de 5-7-5-7-7 syllabes) mais il compose des tankas de tankas. Il fait passer la forme à une dimension supérieure. Je me suis dit que j'allais faire quelque chose du même genre. Un poème de poème où il y a trois dimensions. C'est imaginer une troisième dimension alors qu'on est limité à deux dimensions sur la page. C'est dans cet espace en trois dimensions se situe la méditation. Elle se joue dans la forme.

Le trident accomplit aussi une pratique méditative ?

Oui, tout à fait, l'instant méditatif.

La méditation est liée pour vous aux arts de mémoire. À quelle occasion vous êtes-vous servi de la « main mnémonique »²⁷ ?

Je me suis servi de la main mnémonique pour ma très longue prose. J'ai eu l'avantage de découvrir l'existence de cette manière de faire un art de mémoire. C'est un art de mémoire portatif en somme, puisqu'on a ses propres mains. Il a été favorisé par un accident survenu quand j'avais quatorze ans. Celui-ci a interrompu ma carrière pianistique, mais grâce à lui, il y a beaucoup de lieux dans ma main, ce qui est très avantageux. Je me suis servi de cet art de

²⁷ Jacques Roubaud s'est intéressé aux arts de mémoire, qu'il décrit notamment dans *L'Invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire*, Saulxures, Éditions Circé, 1993. Les « mains mnémoniques » – inspirées de Johannes Mauburnus, auteur du *Rosetum exercitiorum spiritualium* (1494) – constituent l'une des techniques mnémoniques qu'il applique à la composition de poésie. Cet « art de mémoire de poche » est décrit dans *La Dissolution*, op. cit. p. 374 sq. : « Dans la paume d'une main ouverte, fictive, mentale, bien éclairée des lumières de l'esprit, de taille raisonnable, disposer, dans un ordre choisi, immuable, les lieux de mémoire, plus ou moins nombreux, numérotés, les nombres permettant de suivre le parcours voulu par le mnémoniste. En chaque lieu, placer par la pensée, un fragment de ce dont on veut se souvenir. Passer et repasser en chaque lieu de la main mnémonique, selon l'ordre, et graver dans sa mémoire ce qui doit s'y trouver et retrouver. Quand l'heure vient, ouvrir la main, mentale bien entendu, bien l'éclairer de son attention et relire ce qui s'y trouve ».

mémoire pour la prose. J'ai écrit une bonne partie de la prose de mémoire en l'utilisant. Mon principe étant de ne pas revenir en arrière, j'avais besoin d'un moyen d'avoir accès à ce que j'avais dit ou voulais faire, que ce soit disponible et accessible pour ma mémoire. La main mnémonique, mon art de mémoire portatif, a fonctionné ainsi pendant assez longtemps.

Pour finir, quel regard portez-vous sur la poésie d'aujourd'hui ?

La poésie n'est pas bien traitée, surtout en France... La poésie contemporaine est encore moins bien traitée. Pour autant, il se fait beaucoup de très bonne poésie. Vous allez me demander des noms mais je ne vous en donnerai pas, il y en a trop (*rires*). Je défends une position très conservatrice. La poésie demande un effort, c'est pour cela qu'il y a peu de lecteurs de poésie. Pour moi, ce n'est pas bon signe si l'on est à l'aise immédiatement. Il faut qu'il y ait un petit effort pour saisir quelque chose à quoi on n'est pas habitué. Autrement dit, il faut en lire. Lorsque l'on est alité pendant longtemps, c'est difficile de se remettre à marcher. Pour la poésie, c'est la même chose, il faut se remettre à en lire... Il faut marcher en poésie.

Annexe 3 : Entretien avec Frédéric Forte

Cet entretien s'est déroulé le 12 août 2022 par téléphone. L'objectif était triple. Tout d'abord, il s'agissait d'interroger F. Forte sur son expérience de lecteur de Roubaud, tâcher de tisser des liens entre la manière dont Roubaud s'est confronté à la question de l'espace du poème et certaines pratiques oulipiennes. Ensuite, nous souhaitons, pour ouvrir le cadre de cette recherche, envisager des rapprochements avec la manière renouvelée dont FF s'est lui-même confronté à cette question de l'espace de la page par les dispositifs formels qu'il construit. Cet entretien prolonge enfin des échanges informels autour de l'œuvre poétique de Roubaud, que FF proposait de voir sous la notion de variance.

MCR : Pour débiter, comment et quand as-tu découvert l'œuvre poétique de Roubaud ? Quelle influence cette découverte a-t-elle eue sur ton propre travail ?

FF : J'y suis venu en découvrant Queneau, en me mettant à le lire, et à m'intéresser à l'Oulipo. J'ai découvert Roubaud très rapidement et la poésie contemporaine en général. J'ai le souvenir d'avoir vu € qui était sur une table en présentation dans les années 90, et d'être fasciné par ce livre, « qu'est-ce que c'est que ce truc ? », de le feuilleter et de voir un truc qui se déploie, de voir des schémas, de voir des objets, des points noirs, des poèmes... De même, 'le grand incendie de Londres', je me souviens de l'avoir vu à la bibliothèque, de me dire « ce titre-là me fascine ». Après Queneau, c'est le deuxième oulipien que j'ai dû lire.

MCR : Si l'on regarde du côté de l'Oulipo, la question de l'espace trouve des réponses extrêmement variées. L'espace du poème peut découler de la forme ou du protocole convoqués (morale élémentaire, monostiques paysagers, rhumbs, opéras-minute). Le dispositif est aussi plus ou moins verrouillé, notamment chez Roubaud. Est-ce que tu verrais des lignes de force se dessiner entre ces différentes manières de se confronter à l'espace ?

FF : Je pense que c'est un point intéressant que tu poses. Ce serait une erreur de penser que l'Oulipo en tant que groupe aurait une sorte de pensée précise de cette question-là, justement, ou en tout cas une pratique. En réalité, c'est assez impensé d'un point de vue collectif. Il n'y a que des pratiques individuelles qui viennent à un moment donné être des repères, des éléments de tel ou tel poète de l'Oulipo qui amènent à penser la chose. Il n'y a pas de théorisation... Par exemple quand tu suggères « l'idée que l'espace du poème découle de la forme », ce pourrait très bien être le contraire. Par exemple, si tu dis réciproquement que « la

forme du poème découle de l'espace », cela fonctionne pour moi par exemple pour les *Opéras-minute*. J'ai l'impression que je crée une forme, mais c'est une pensée de l'espace avant tout.

MCR : *Il y a l'idée d'une forme-espace. Peut-être que Roubaud, justement, va pas aussi loin de ce côté-là que tu ne le feras plus tard avec Opéras-minute notamment...*

FF : Finalement, je n'ai pas l'impression que l'Oulipo aille très loin, mais je ne sais pas si je vais plus loin... Je le pense d'une manière un peu différente de Roubaud. Chez Jacques Jouet, c'est présent mais de manière très marginale, parce qu'en fait c'est plutôt lié à la question des protocoles. Tu parles des *Monastiques paysagers* à juste titre... En effet, il a une sorte de protocole en relation avec la perception, à la peinture. Il s'agit de dire quelque chose d'un paysage qui induit un mode de lecture de gauche à droite... en découlent une forme et un espace particulier pour le vers. Chez Queneau, la morale élémentaire, c'est encore différent, je pense. C'est lié sans doute à l'influence de sa lecture de la poésie chinoise, orientale, et qu'il y a quelque chose de l'ordre de l'ascèse...

MCR : *Je me demande s'il n'y a pas, plus précisément, au début des années 70, quelque chose qui se joue autour de la pensée de l'espace, entre Perec et Roubaud. Espèces d'espaces, W, Trente et un au cube, sont publiés en l'espace de deux ou trois ans. Il y a quelque chose de cette obsession commune autour de l'inscription du sujet dans un espace habitable, qui est une manière de penser le tombeau.*

FF : C'est générationnel. Est-ce que ce n'est pas lié à l'époque, justement, est-ce que c'est l'influence de l'un sur l'autre ? Je ne sais pas. J'aurais tendance à dire que ce sont plutôt des questions qui viennent après la Seconde Guerre Mondiale, etc. j'ai l'impression que c'est vraiment lié... Comment dire « je » là-dedans et comment parler de soi ?

MCR : *Quand nous avons échangé la première fois à l'occasion de ta venue à l'Université de Poitiers, tu as proposé l'idée – qui était déjà devenue centrale dans ma recherche – d'un principe de variance qui gouverne la mise en espace des poèmes de Roubaud, peux-tu revenir sur cette idée ?*

FF : Je pense que c'est vraiment intéressant. La question de la page et de l'espace est absolument fondamentale chez lui, mais pas sous un angle esthétique ou technique. Cela découle d'une certaine manière de son rapport au rythme. Il a conscience de l'« œil-oreille ». C'est comme s'il essayait de se donner tous les moyens possibles pour pouvoir jouer rythmiquement du poème. Dès ϵ , il est dans ces questions. Il a écrit les poèmes à partir des années 60, c'est paru en 1967, mais on sait que c'est écrit dans les années qui précèdent. Tu as

vu déjà les petites feuilles, les originaux ?

MCR : J'ai vu les tout premiers états de manuscrit offerts à Alain Guérin qui datent de 1962 je crois. Si cette théorie du quatuor de forme et de l'œil-oreille n'est pas encore formalisée, il dit d'ores et déjà que « la mise en scène graphique présente certaines particularités destinées à l'œil et à l'oreille ».

FF : Je pense qu'il y a de cela. Si je mets en rapport le peu d'attention qu'il peut porter à certains détails, dans la fabrication, je crois qu'il y a des choses qui sont importantes pour lui. Dans *ε*, dans ses premiers livres, c'est extrêmement présent. *Mono no Aware*, les alinéas, *Autobiographie chapitre 10, Trente et un au cube*, il y a toujours une mise en espace du texte, mais qui rend compte de quoi ? Qu'est-ce que cela veut dire quand tu fais des sonnets, de décider qu'il y a des sonnets de prose... On le voit tout au long de son œuvre, ces variations-là, ces changements, cette variance – que ce soit du point de vue de l'oreille, en termes de formules de rimes, de mètre, que visuellement dans le fait de faire un seul bloc ou de séparer les vers, ou de ne pas aller à la ligne et de le présenter différemment avec des espaces... Tout cela influe sur notre lecture rythmique du poème.

M : Et sur la réception intérieure par le lecteur de ces effets.

F : Oui, c'est cela, oui.

MCR : La variance est vraiment l'hypothèse centrale de la première partie de ma thèse. Il s'agit de mettre au jour un principe que Paul Zumthor appelle la mouvance, à savoir la manière dont il y a une « vibration incessante » des énoncés. Ce qui m'est apparu, c'est que Jacques Roubaud, finalement, n'a de cesse que de déjouer la fixation du poème. Sa circulation, entre les états oraux et les états écrits, tout comme la réception tout à fait singulière que chaque lecteur auditeur peut avoir, participe de ce principe de mouvance. Il va orienter l'idée de faire du poème un ouvert sans cesse réagencé par la voix et par le dispositif graphique.

FF : Variance, je l'utilise parce que lui-même l'utilise en parlant du sonnet, en disant que finalement, si on regarde le sonnet à travers les siècles, c'est plutôt un principe de variance qui domine plutôt qu'un principe de fixation. En effet, c'est là que je le sentais en tant que lecteur-poète. Je pense que Roubaud pousse cette logique à l'extrême. C'est là un point de convergence et c'est totalement Oulipien dans l'idée de rapport à la potentialité : si tu pratiques une forme, elle n'est potentielle, vivante si elle est capable de « bouger », s'il y a une sorte de plasticité... Le sonnet est un exemple extrême, très riche, mais c'est vrai avec toutes les formes, si elle a la capacité d'accueillir – déjà en termes de langue – tous les possibles. Elle est capable

d'être une forme, de rester forme même si elle bouge. Finalement, s'il s'agit juste d'un carcan, elle ne peut pas vivre parce qu'elle se sclérose, elle s'étouffe très rapidement. Or, si tu cherches toujours à la questionner, tu te retrouves avec forcément des poèmes, dont certains vont chercher les limites. Si tu regardes un trident, la plupart du temps, bien sûr qu'une forme est reconnaissable... Dans l'écriture et dans la langue, il va y avoir des petits dérèglements. Pour moi, c'est un point de convergence avec la pensée oulipienne. La pensée de Roubaud a beaucoup nourri l'Oulipo sur ces questions formelles et poétiques – et la mienne de manière très évidente.

MCR : Je pense à toutes ces expériences – j'ai notamment à l'esprit les « Partitions rythmiques » – où il y a une part visuelle qui ne peut être rendue en termes de profération, et qui n'est pas réductible à un simple calque ou à une partition.

FF : Oui, chez Roubaud on le trouve, puisque lui-même a forgé le concept de l'« œil-oreille » et qu'il considère que le poème est un objet qui a toutes ces dimensions et tous ces possibles. Finalement, si tu regardes son œuvre, c'est là une des particularités du travail, de jouer sur tous ces paramètres... C'est comme une table de mixage. Tu joues sur des fréquences, pousser à l'extrême un possible... Forcément, de ce point de vue-là, de manière très fluide, toutes ces dimensions sont mêlées, quelque fois, cela donne des objets qui sont des objets graphiques, plastiques, où il joue aussi bien sur la typographie que la disposition dans l'espace... À d'autres moments des choses purement sonores.

D'ailleurs, regarde quand il fait ϵ , il le fait sur ces petites feuilles qu'il découpait. Il dit que c'est un livre de sonnets, y compris les choses qui ne sont pas *stricto sensu* des sonnets. Par exemple, il décrit qu'à cet endroit il y avait une image, parce qu'il pouvait la coller. Elle rentrait dans les dimensions des feuilles qu'il découpait, dans lesquelles il pouvait écrire un sonnet. Le sonnet s'écrivait dans un espace donné...

MCR : Effectivement, on le voit dans les diagrammes où il met un carré jaune et un carré blanc. C'est ce qu'il appelle des non-sonnets, qui vont rentrer dans la construction rythmique d'ensemble.

FF : Oui, je crois qu'il a écrit la légende d'une image, par exemple, que tout rentre dans l'espace de la feuille dans laquelle il écrit des sonnets, par métonymie. S'il écrivait des sonnets dans un espace donné, s'il écrit autre chose qu'un sonnet dans un espace donné, c'est aussi, d'une certaine manière, un sonnet. En tout cas, c'est quelque chose qui se déploie dans l'espace où le sonnet se déploie...

MCR : Cela renvoie, à la manière dont il prévoit toujours l'architecture du poème de poèmes. Te concernant, tu m'avais dit très nettement, « je ne fais pas des recueils, je fais des livres ». C'est l'idée du livre comme architecture, où les éléments vont être agencés de manière combinatoire les uns par rapport aux autres.

FF : Totalement. C'est le cas pour mon livre de « 99 notes préparatoires », que je viens d'envoyer à Frédéric Boyer. J'avais juste un ensemble de textes qui pourraient faire un recueil de notes préparatoires et c'est devenu un livre qui prend la structure de la forme-sonnet. Le titre du livre est *Transformation de la condition humaine dans toutes les branches d'activité*, un titre bizarre et long. C'est une citation de De Gaulle, et Jean Queval de l'Oulipo avait donné ce titre à un sonnet aujourd'hui perdu. C'est le fameux sonnet qui contiendrait un alexandrin de longueur variable. Je me suis dit qu'il fallait que le livre soit un sonnet de notes préparatoires. J'en ai donc sélectionné quatorze, j'en ai rajouté une au milieu, une sorte d'interlude, mais il y a quatre parties, il y a partie 1 – quatre textes, partie 2 – quatre textes, partie 3 – trois textes et partie 4 – trois textes, avec l'idée qu'il y a une sorte de mouvement de rimes là-dedans. C'est l'influence de Roubaud encore une fois. Il pense dès le début à la structure du livre et c'est très fort. C'est toujours lié à la forme et à une sorte de déploiement de la logique propre au poème déployée à un niveau supérieur.

MCR : Cela le rend extrêmement différent de la plupart des expériences de son époque, parce que c'est une manière d'échapper – que ce soit pour le champ local de la page ou pour l'échelle de la séquence, ou du poème de poèmes – d'échapper à la séquentialité obligée d'une lecture poème après poème. C'est l'idée d'un espace multidimensionnel que l'on pourrait parcourir dans un certain nombre de sens et qui fait partie de la potentialité.

FF : Complètement. *Trente et un au cube* en était un exemple explicite, puisque le titre lui-même parle bien de dimensions. Roubaud a un rapport différent aux formes poétiques. Ce qui est très intéressant, c'est que si tu prends par exemple quelqu'un comme Jacques Jouet, ou moi, on a tendance à inventer des formes. Tu as cité *Monostiques paysagers*, les *Poèmes de métro*, la « redonde »... Queneau quant à lui a inventé la morale élémentaire...

Si tu regardes les premiers livres de Roubaud ; premier livre : sonnets. Deuxième livre, c'est un livre de tankas. *Trente et un au cube*, c'est encore le tanka... Il utilise des formes. Si tu prends les derniers, les livres plus récents comme les tridents ou les poèmes simples, elles viennent de sa pensée de la poésie japonaise. Quand j'y pense, c'est quelque chose qui est très marquant : lorsque Roubaud fait des « Joséphines » ou des « mongines », il prend la sextine et

trouve une manière de la réduire. On part tous de choses existantes, mais lui, il aime le fait de travailler avec cette idée que les formes sont des organismes presque vivants, et qu'ils mutent.

MCR : c'est toute la question du change de forme, c'est présent très tôt dans son travail

FF : c'est très, très fort dans son travail. Dans *l'Ode à la Ligne 29*, il travaille sur l'alexandrin, il le rend macaronique, il joue à l'extrême... On peut trouver des formes inventées par Roubaud, mais ce sont des formes qui découlent très fortement d'autres formes... C'est un très grand inventeur, mais il le fait vraiment dans une certaine tradition et dans une sorte de dialogue avec les formes du passé.

MCR : Ce qui me semble important, c'est l'idée finalement de faire de l'ensemble de l'œuvre un lieu de passation mémorielle où il prend souvent les exemples des poèmes en chaîne. Il est un maillon dans une chaîne pluriséculaire de mémoire.

FF : Oui, oui, c'est un acte. Quand il parle de mémoire de la langue, c'est dans toutes ses dimensions... Quand le poème pince la langue à un moment donné, cela ne peut se faire que s'il y a une sorte de nouveauté permanente, irriguée des siècles passés. C'est le « refaire neuf ». Ce n'est pas la *tabula rasa*, mais si tu ne mets pas de la nouveauté là-dedans, cela n'a pas d'intérêt non plus.

MCR : Tu parles en quelque sorte du make it new. Je pense à Pound sur le côté traduction. Ce qui m'est apparu, c'est qu'à partir des années 70, la manière dont Roubaud va se confronter aux potentialités de la page, va tenir compte de ses réflexions sur la traduction et de la théorie de Robel selon laquelle un poème est la somme de l'ensemble de ces états, y compris traduits.

FF : Je pense que le fait de vouloir traduire, c'est vouloir saisir la langue dans tous ses états en effet, aller chercher de la poésie et du neuf... Enfin c'est comme cela que je le vois pour moi-même, je pense que cela me vient de Roubaud. Pour continuer à expérimenter, ou même pour voir comment dans ta langue, qui est ta langue d'écriture, tu peux aller l'amener dans de nouveaux coins, ce qui se passe dans la poésie dans d'autres langues, passée ou contemporaine, pour voir l'effet sur ta propre langue. Si c'est une question, je n'ai pas de réponse, est-ce que l'acte de traduction a un effet ? Peut-être au moins dans la poésie japonaise, dans *Mono no Aware*, il explicite le fait d'avoir une langue dont l'écriture est si différente que cela joue spatialement dans la page dans l'ordonnancement des vers...

MCR : Effectivement, quand il part d'une écriture idéogrammatique, il le transpose dans notre système d'écriture en stratégie spatiale. Il me semble que plus généralement, si tu

penses, dans Traduire, journal, à toutes ces traductions ou métatraductions à partir du français, il y a toujours une confrontation aux différents paramètres de la traduction et notamment de savoir comment on va le transposer dans l'espace.

FF : Tu as raison. Ce rapport à l'espace, comme je l'ai dit au début, est fortement lié à sa conception du rythme, à sa recherche du « bougé » des textes.

MCR : Sur ce point, j'avais interrogé Ian Monk concernant la traduction en anglais des Opéras-minute, et cet exemple fait apparaître aussi le fait que les données rythmiques et graphiques demandent un traitement spécifique dans l'exercice de traduction.

FF : Dans *Opéras-minute*, il y a aussi une influence assez directe de Denis Roche que j'ai découvert grâce à Roubaud. Je suis fortement marqué par le travail de Denis Roche. En même temps, dans mon travail, ce qui m'intéresse c'est de le combiner avec un principe de variance, de variation permanente. Jacques en parle en des termes très forts dans *Poésie, etcetera : ménage* où il parle de la poésie de Denis Roche entre 62 et 72. Philosophiquement, c'est une pratique de vie. C'est peut-être pour cela que Roubaud admire certaines choses de Rimbaud, mais qu'il n'est pas très rimbaldien. Il revient sur l'idée de rupture totale, pour montrer que chez lui, cela passe par le fait de se nourrir toujours des formes, et en même temps d'essayer une invention permanente. C'est une tension qu'il trouve chez les troubadours et les poètes japonais.

MCR : Roubaud évoque Denis Roche dans La Vieillesse d'Alexandre pour soulever la question du traitement critique du vers. Si la poésie est « inadmissible », comment – compte tenu de la forme et de l'espace – refonder ces possibles ? Denis Roche joue par tous les moyens sur la tension entre la ligne d'écriture et le vers, tourne autour de l'alexandrin. Cette critique du vers libre est perceptible à sa manière dans Autobiographie, chapitre dix. On peut vraiment mesurer aussi le lien avec le Mécrin à cette manière de déjouer toujours le niveau graphique du niveau syntaxico-métrique.

FF : C'est le rapport que Roubaud peut avoir à la poésie de son temps, de ce qui s'écrit. Si tu lis l'*Ode à la ligne 29* en pensant à ce qu'il a pu écrire dans *la Vieillesse d'Alexandre*, dans toute son œuvre... c'est magnifique...

MCR : À mes yeux, c'est vraiment une œuvre de mémoire à la fois en rejouant des enjeux théoriques autour du vieil Alexandre et en travaillant sur la disjonction entre vers métriques et vers graphique...

FF : Je ne suis pas forcément le plus pointu, mais le rapport à la crise du vers, c'est

cela... Au-delà, là où je suis totalement subjugué, c'est la manière dont il peut être d'une modernité époustouflante, et en même temps être classique.

Pour répondre à ta question de l'espace graphique... J'avais tendance à croire, avant de le connaître, qu'il était extrêmement méticuleux. Il ne l'est pas, parce qu'il s'en moque, d'une certaine manière. Il y a un plaisir enfantin et ludique à utiliser les couleurs, à utiliser l'arobase, différentes modalités qu'il trouve, qui changent, parce que sa pensée est fluide. Il trouve des sortes de stratégies, qui sont en accord avec sa pensée à un moment donné. Il ne cherche pas à avoir une sorte de consistance qui serait une sorte de langue roubauldienne figée. C'est de la variance aussi. Quand tu regardes ses manuscrits, il se moque de chercher à comprendre comment on fait des alinéas... Le travail technique, il le laisse à d'autres parce que ce n'est pas son souci.

MCR : Frédéric Martin m'avait dit « Roubaud se revendique comme un analphabète typographique. J'ai dû nettoyer le tapuscrit de l'Ode à la Ligne 29 et ça a été l'objet de négociations pour réussir à faire tenir dans la page le vers, il a fallu trouver une police, et cetera ». Je me suis demandé s'il n'y avait pas un moment où une fois que l'idée conceptuelle du livre était en quelque sorte formée, la réalisation matérielle ne le préoccupait pas moins que l'idée...

FF : Complètement, je le vois sur des choses de la Bibliothèque oulipienne... C'est l'enjeu éditorial ensuite, si tu connais bien l'œuvre, tu ne peux pas faire comme si cela n'avait pas d'importance... On peut le voir comme des tics ou des petites coquetteries, mais cela dit quelque chose de l'œuvre et c'est beau aussi.

MCR : Tu aurais des exemples à me donner ?

FF : (*hésite.*) C'est-à-dire qu'en tant qu'éditeur, tu trouves quelque chose, et comment tu fais ? Tu laisses en état, tu le restaures, comment ? Si tu restaures, est-ce que tu ne risques pas de casser quelque chose ? Si tu remplaces là où il a souligné, tu dis « souligné c'est laid je le remplace par de l'italique » ... Sachant que lui-même, d'un texte à un autre, peut varier (*il cherche dans ses dossiers*). Dans « Botulisme et Oulipisme » (*La Bibliothèque oulipienne*, n° 183, 2004). Il y a des arobases, des couleurs. Sur le fichier Word, initialement, c'est en couleur... On ne pouvait pas faire en couleurs... Il souligne, met des italiques, des gras des majuscules. C'est extrêmement codé et il y a des choix typographiques :

@.2. Mais il n'avait été examiné que superficiellement et son interprétation, jusqu'à une date très récente, restait controversée au sein de l'Ouvroir. ¶

@.3. Comme vous le savez, ou comme vous ne le savez pas, l'Oulipo a été fondé en novembre 1960. ¶

→ @.3.1. Arrêtons un instant sur la première partie de la proposition que je viens d'énoncer. De deux choses l'une^o: si l'on admet, avec Aristote et quelques autres, le PTE (Principe du Tiers-Exclu). ¶

→ @.3.1.1. À ce sujet on consultera avec profit l'article de François Furet, qui établit de manière irréfutable à mes yeux l'obscurantisme caché de la philosophie des Lumières, 'La Révolution Française et le Principe du Tiers-état-Exclu'. ¶

→ @.3.1.2. 'Arrêtons un instant', comme vous l'avez remarqué est une citation^o: premier hémistiché du premier vers de Bérénice, de Jean Racine: «^oANTIOCHUS - Arrêtons un instant, la pompe de ces lieux / Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux / ...» ¶

Figure 1 : Capture d'écran du tapuscrit de « Botulisme et oulipisme » (p. 1) avec affichage de marques de paragraphe et de disposition. Mis à disposition par Frédéric Forte.

Par exemple, il y a un premier alinéa, il y a l'arobase et il y a deux espaces... Il a une idée ! Premier arobase, deux espaces entre chaque, avant le nom et après le nom... C'est très important. Parfois, il y a peut-être des erreurs, volontaires ou pas.

MCR : Tu dis là quelque chose d'important. Autrement dit, quand on connaît bien l'œuvre, on arrive à voir ce qui relève d'un trait stylistique à proprement parler ou simplement d'un épiphénomène ?

FF : Je ne sais pas si on peut, mais si tu t'intéresses à cet aspect-là de l'œuvre de Roubaud, tu vas voir que tout bouge dans le temps. Il y a deux raisons à cela. Un, parce que lui bouge. Deux, parce que les objets éditoriaux eux-mêmes, les éditeurs, les personnes intermédiaires, peuvent faire des choix qui sont liés à l'économie, enlever la couleur, etc. Ou bouger des choses parce que quand il ne sait pas faire, il abandonne. Par exemple, dans la BO, page trois, dans mon document Word, il y a quatre tabulations, tout est en italique, cas n° 1 n'est pas en gras mais souligné, y a des annotations mais une de moins pour la deuxième... J'ai changé cela, je pourrais m'en vouloir un peu. Maintenant, je le regarde et je me dis : « j'ai fait un choix, peut-être que j'ai cassé quelque chose comme si j'étais un archéologue qui époussette mais qui, ce faisant, change la disposition des choses ». Si je lui montre, il dit « oui, oui, ça va ». Il s'en moque.

→ → → → cas n°1: Vous marchez dans la rue. Si vous passez sous cette →
 → → → → échelle, un malheur, peut-être arrivera. passerez-vous, ou pas? →
 → → → → Votre raison n'est pas plus blessée, en choisissant l'un que l'autre, →
 → → → → puisqu'il faut nécessairement choisir. Pesons le gain et la perte, en
 pariant → → → → qu'un malheur arrivera. Estimons ces deux cas: si vous
 gagnez, vous → → → → évitez le malheur. Si vous perdez, vous ne perdez
 rien. Pariez donc, sans → → → → hésiter, qu'un malheur se produira, et ne
 passez pas sous l'échelle. ¶

Figure 2 : Capture d'écran du tapuscrit de « Botulisme et oulipisme » (p. 3) avec affichage de marques de paragraphe et de disposition.

cas n°1 : Vous marchez dans la rue. Si vous passez sous cette échelle, un malheur, peut-être arrivera. passerez-vous, ou pas ? Votre raison n'est pas plus blessée, en choisissant l'un que l'autre, puisqu'il faut nécessairement choisir. Pesons le gain et la perte, en pariant qu'un malheur arrivera. Estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous évitez le malheur. Si vous perdez, vous ne perdez rien. Pariez donc, sans hésiter, qu'un malheur se produira, et ne passez pas sous l'échelle.

Figure 3 : Capture d'écran du PDF en couleurs de « Botulisme et oulipisme » (p. 8), dans la version en couleurs publiée en ligne: www.ouliipo.net/bo/183.

MCR : C'est intéressant si l'on reprend la question de l'énonciation éditoriale qui a été théorisée par Souchier, spécialiste de Queneau. Il montre les traces « infra-ordinaires » les différents partenaires intervenant dans la confection l'objet-livre qui nous est donné à voir. Dans le cas des dispositifs graphiques, avec différents paramètres à prendre en compte, il y aurait en quelque sorte une énonciation polyphonique. Toi, tu as mis un gras à la place d'un soulignement : c'est l'idée qu'il y aurait un sens formel, qui s'élabore à plusieurs voix. Je trouve que c'est assez frappant dans ce que tu dis de l'expérience de la BO.

FF : Complètement. En même temps, je regarde et je regrette un peu, bon en même temps c'est documenté. J'ai enlevé les soulignements. Il se trouve que Olivier Salon, qui relit, les déteste. Je le regrette un peu maintenant, en même temps il y en avait pas mal. Chez Roubaud, quasiment tout est en italique. J'ai remplacé par le romain, et tout ce qui était souligné, je l'ai mis en italique. J'ai adopté un parti pris... Cet exemple précis renforce ton hypothèse. Il l'a fait d'une certaine manière, est-ce qu'il y a pensé ? Dans un texte il va le faire, dans un autre non. Qu'est-ce à dire ? On voit bien que c'est le Roubaud prosateur du 'grand incendie de Londres' qui écrit. Je m'appuie aussi sur des choses qui ont déjà été publiées, d'une certaine manière.

MCR : ... Et tâcher de trouver une cohérence et un sens formel. Cela participe de la variance...

FF : Exactement. Je n'ai pas d'exemples de poètes qui soient à la fois aussi concernés par la question de la page, et par le fait que les choix ont une incidence sur la conception rythmique, le rapport au vers, ou à la pensée, et qu'à l'autre bout, il ne soit pas perfectionniste au point de dire « alors non, là, vous voyez, vous avez mis trois espaces, en fait il en faut deux ». Moi, j'aurais tendance à être comme cela.

MCR : Oui, c'est ce que tu disais par rapport aux Opéras-minute, au « Quatuor à Cordes », ou même dans Dire Ouf... Est-ce que tu as l'impression que verrouiller un dispositif dans la page va restreinte la potentialité ?

FF : Non. Pour moi, verrouiller la potentialité c'est considérer que le rapport à la forme ne bouge pas. Pour Roubaud, finalement, le fait que cela puisse bouger permet la potentialité.

MCR : Cela renvoie à ce que m'avait dit aussi Frédéric Martin sur le processus éditorial de l'Ode à la Ligne 29 et du remake de Tokyo infra-ordinaire. Il m'avait dit finalement, « on arrive à faire tout cela parce que l'œuvre en elle-même a cette puissance ». Je trouve que c'est une idée assez forte finalement, on peut intervenir et faire des choix parce que c'est une œuvre qui est suffisamment robuste pour se prêter à une certaine plasticité formelle.

FF : Oui, tout à fait. Quand tu intervies, finalement, quand tu décides de changer les choses, ce qui est très beau chez Roubaud, c'est de voir comment la langue et la pensée sont hiérarchisées et structurées. Par conséquent, si tu bouges les choses, il faut que tu trouves un équivalent. Il y a des choses qui étaient en italique et souligné... (*hésite*)... Il y a des inconsistances de ma part. Je vois la « métaphysique transcendante », que j'ai mis en souligné italique, et d'autres endroits où il a juste souligné, je le mets en gras ce qui n'est pas bien. Lui-même hiérarchise, mais pas toujours de manière très rigoureuse non plus. Il reste que « l'Insistance », je l'ai mis en gras alors que c'était un truc en italique-souligné. Il faudrait comparer tout. En tant que lecteur-typographe, c'est comme si j'avais une partition, je me mets à interpréter son travail, parce que lui-même donne plusieurs valeurs aux choses. C'en est un exemple très précis. Quand tu te retrouves à le mettre en page, mettre en forme un tel document, il faut faire des choix. Je peux te dire qu'Olivier Salon, qui est très conservateur du point de vue de la forme, de la typographie, il aurait sabré des choses... Je pense que dans les éditions, il y a des choses plus proches de l'état de Roubaud, et d'autres plus éloignées. Cela varie dans le temps mais aussi avec les metteurs en page, parce que Roubaud varie (*il envoie les différentes versions Word*). Tu verras, il y a des choix différents. En même temps, c'est du A4... il ne se

préoccupe pas de cela. Moi dans l'idéal, j'aurais tendance à être le plus proche possible de la version finale. La préoccupation de Roubaud n'est pas celle d'un éditeur ou d'un typographe. C'est bien plus que cela ait à voir avec la pensée de ce qu'il est en train de dire. C'est passionnant. Dans ce travail de soulignement, ces gras, ces italiques, ces alinéas, c'est quelque chose qui vient de la poésie, du rythme.

MCR : À ce propos, j'ai travaillé sur la question du blanc, et j'en arrive à l'hypothèse d'un rythme graphique qui peut être rapporté à cette question du texte-partition, et qui serait restitué par la couleur. Qu'en penses-tu ?

F : Oui, si tu regardes '*le grand incendie de Londres*' avant qu'il pense à une chose en couleur, il y a quand même l'idée des incises et des bifurcations. Là où c'est étonnant, c'est que par exemple tu prends les alinéas, tu prends *L'Ode à la Ligne 29, Tokyo infra-ordinaire, La Dissolution*, tu prends son travail en couleurs, tu peux imaginer qu'il se régale. C'est ludique. Il y a plusieurs dimensions qu'il associe pour créer, pour l'œil, quelque chose qui traduit le mouvement de la pensée.

MCR : Il y a quand même un effet paradoxal sur le lecteur. Ce qui pose question souvent, il me semble, et particulièrement dans les dispositifs en couleurs, c'est cette paradoxale illisibilité de ce qui est conçu initialement...

FF : C'est le côté provocateur, mais en réalité, tu ne peux pas lire. En revanche, cela te permet de visualiser une sorte de cheminement de la pensée. Il y a deux possibilités : ou bien, après coup, il met en couleur les choses pour visualiser le mouvement de pensée ; ou il le fait au fur et à mesure, et sa pensée est elle-même bifurquée par ce jeu.

MCR : Pourtant, si tu regardes absolument tous les livres en couleur, on en arrive à un point que j'appelle, faute de mieux, un « point de ratage », où il revient au noir. Il y a une manière de maintenir le dispositif ouvert....

FF : C'est rythmique. C'est comme en musique, ce sont des mouvements, un rapport dynamique à l'écriture. Si à un moment donné il te met un gros pavé de pages noires, cela ralentit la lecture, joue sur la densité pour l'œil... C'est un travail de composition. S'il n'y avait pas ce noir sur blanc, à un moment donné, on ne saurait plus... *Kyrielle* naît dans la prose, parce qu'il y a '*le grand incendie de Londres*'. Ensuite il l'a appliqué à d'autres choses, et notamment, dans la poésie, avec *Ode à la Ligne 29. Kyrielle*, c'est encore autre chose, parce que là, spatialement, c'est un objet très intéressant aussi, il joue encore sur d'autres dimensions. N'oublions pas qu'il l'a conçu comme partition pour faire un opéra. C'est dynamique. Il y a un

travail de composition, donc de variations de rythme, de changements de rimes, et l'absence de couleur valorise les moments où il y a de la couleur...

MCR : On revient à cette complémentarité entre les poèmes de la trame et les poèmes du dessin.

FF : Ah oui, peut-être. Cela renvoie à des choses qui m'ont beaucoup nourri... Dans mes livres, c'est ce que j'ai essayé de faire dans *Opéra Minute*. C'est vrai à l'échelle du livre aussi. C'est cette idée qu'il y a des temps forts et des temps faibles. S'il n'y a que des temps forts, cela ne fonctionne pas. Il peut y avoir des poèmes plus légers. Le travail d'anthologiste, ce n'est pas de mettre que les meilleurs poèmes tout le temps. C'est de composer quelque chose, et que cette composition fasse sens parce qu'il y a des temps forts, des temps faibles, parce qu'il y a des choses plus légères... Chez Roubaud, c'est vrai dès ϵ . Et c'est toujours la même chose. Comment aère-t-on un texte ? Simplement, il trouve ses propres moyens, il y a une sorte d'idiosyncrasie. Il crée ses outils, qui varient dans le temps.

MCR : Tu m'as beaucoup parlé de musique, mais pas d'arts visuels ?

FF : Non, je m'inscris totalement dans la filiation de Roubaud, et pour le coup je pense que ce n'est pas de la poésie visuelle. Il ne se rattache pas du tout à la fois à la poésie visuelle ou au lettrisme... ce sont des conséquences de ce qu'on vient de dire, d'une préoccupation rythmique, formelle et conceptuelle... Il y a des poèmes de Roubaud qui sont extrêmement visuels, mais c'est une conséquence. Je crois qu'il y a que des cas particuliers d'une certaine manière. En tout cas, si Roubaud se rapproche à un moment donné de choses visuelles, c'est une conséquence de sa pensée du vers, de la prose, du rythme.

MCR : De toute façon, ce qu'il n'aime pas, il me semble, c'est le côté arbitraire que peuvent avoir certaines expériences lettristes ou calligrammatiques, et qu'il cherche, du côté de la forme et du côté du protocole d'écriture convoqué, un moyen de compenser le caractère un peu gratuit de certaines expériences de poésie visuelle.

FF : Cela vient de son intérêt pour les formes. Il s'aperçoit qu'au XVI^e siècle, les sonnets se présentent d'une certaine manière sur la page, et au XIX^e siècle d'une autre manière. Cela joue sur notre perception, sur notre réception du poème : faire un petit alinéa au début des strophes, ou laisser une ligne de blanc entre les strophes, ce n'est pas la même chose. Il y a bien des moments charnières qui créent des effets de mode. Tout cela l'amène, dans sa pratique, à faire ses propres expériences à l'échelle de sa vie.

MCR : Finalement, ce que tu dis-nous amène à quelque chose qui m'occupe en ce

moment, c'est penser l'espace de l'œuvre. Si tu me dis que cela fluctue avec le temps, on est vraiment dans ce que tu disais de la forme comme organisme vivant, une conception de l'œuvre-vie, et qui doit rester ouverte. Il faut que les énoncés continuent de bouger parce que l'œuvre doit rester en vie et doit continuer d'être recomposée, réagencée de l'intérieur.

FF : Oui, je pense. Conceptuellement, il y a des choses que tu vas retrouver, il y a des logiques communes. Des choses que tu trouvais dans les années 60 chez Roubaud, tu les retrouves dans le Roubaud des années 2010. *Tridents* est un exemple magnifique. Il mêle des préoccupations formelles, intimes, anecdotiques, polémiques, dans une forme minimaliste...

MCR : *La diversité de son œuvre accompagne également la mutation des supports d'écriture et de lecture. À une époque, il a plutôt été du parti de l'écriture manuscrite. Et puis, à partir de La Boucle, environ dans les années 2000, il passe à l'écriture Mac. Il s'est confronté à cette question de l'informatique, de l'hypertexte, mais au regard des possibilités offertes par le médium, il n'est pas allé très loin...*

FF : Non, parce qu'en fait, il utilise l'écran, le traitement de texte, comme il utiliserait la page, comme on utilise le papier. Je l'ai vu écrire sur des cahiers, et il utilise des crayons de différentes couleurs sur les cahiers. Il a un rapport archaïque au traitement de texte. Il utilise l'écran comme on utilise le papier. Et si à un moment donné, il se rend compte qu'en faisant une tabulation, il obtient un alinéa plus rapidement, il va le faire. Mais s'il n'y pense pas, il va appuyer plein de fois sur la barre espace. Ce n'est pas là que cela se situe pour lui.

MCR : *Toi qui es le plus proche finalement de Roubaud dans ta poésie, comment vois-tu en 2022, après Peut-être ou la nuit de dimanche, la place de Roubaud dans l'évolution des réflexions formelles du groupe ?*

FF : En effet, tu parles de son éloignement qui est très triste, mais je veux dire quand même que son influence est fondamentale. Quand il était là, en termes de théorisation, la puissance de sa pensée de la potentialité est absolument centrale. Malheureusement, son retrait fait qu'il est moins actif, mais il n'empêche que personne ne remettra en question l'importance. Il en a une importance particulière pour moi, pour Jacques Jouet... Je ne pense pas qu'elle soit réévaluée. Il y a une part de vrai dans ce qu'il dit, mais le durcissement de sa pensée ne me semble pas toujours justifié.

MCR : *As-tu l'impression que d'autres oulipiens assument une position roubaldienne stricte, qui est du côté de la potentialité, du côté de ce qu'on pourrait nommer, sans connotation péjorative, un certain « formalisme ». Je pense que tu te places clairement dans ce sillage.*

FF : Chacun le fait à sa manière, et justement avec des désaccords. Il avait écrit des choses assez critiques sur le rapport de l'Oulipo à la potentialité... J'avais fait une réponse, non pas parce que je me sentais attaqué, mais parce que ma pensée est totalement nourrie de choses qu'il a dites. Par exemple, « la contrainte est moyen mais il y a d'autres moyens, pour atteindre la potentialité ». Il l'a écrit noir sur blanc. Après il se durcit. Ce qu'il dit dans *Peut-être ou la nuit de dimanche*, je pense que c'est dommageable, certains ont été très blessés. En réalité, sa place n'est pas réévaluée d'un point de vue conceptuel. Je pense que l'enjeu pour moi et pour le groupe aujourd'hui c'est d'arriver à avoir cette hauteur-là. En même temps, il n'y aura pas deux Jacques Roubaud, donc après, il faut le faire chacun... Daniel Levin Becker, je pense qu'il est capable de prendre chez Roubaud énormément de concepts et de réflexions, et en même temps il se nourrit aussi d'autres pensées, d'autres oulipiens. Il n'y a pas de réévaluation, il a posé des choses qui resteront de manière totalement indélébile dans la pensée oulipienne...

Annexe 4 : Entretien avec Benoît Casas, des éditions Nous

Cet entretien s'est déroulé le 25 juillet 2022 par visio-conférence. J'avais pris contact avec Benoît Casas au printemps, alors que je terminais la rédaction du chapitre 4 consacré aux livres polychromiques. Tout d'abord, je souhaitais étayer l'hypothèse selon laquelle ces dispositifs en couleur constituent le point d'aboutissement dans l'exploration des variations de l'espace graphique, visant à rendre compte d'une énonciation ramifiée. Il m'était apparu que la couleur faisait système avec d'autres traits typographiques explorés notamment dans le chapitre 3 (blanc, alinéa) pour créer des dispositifs multilinéaires et en strates.

Je souhaitais d'autre part approfondir l'hypothèse d'une énonciation éditoriale polyphonique propre au livre polychromique, prolongeant les travaux d'Emmanuel Souchier – notamment sur Raymond Queneau. J'ai donc initialement sollicité des éclairages sur le processus éditorial de Kyrielle et de La Dissolution. Je me demandais en particulier quels états du texte avaient été soumis et quel avait été le rôle des différentes instances éditoriales dans la conception (contraignante !) de tels objets-livres. Ces derniers sont en effet tributaires d'une aventure éditoriale – qu'il s'agisse de Nous, Inventaire/Invention avec Patrick Cahuzac et Attila/Le Tripode avec Frédéric Martin (avec qui j'ai également pu échanger concernant la genèse de l'Ode) et l'école Estienne. Ils n'auraient pu voir le jour sans ces éditeurs et des maisons pour les porter, quand Denis Roche refusait de les éditer au Seuil.

MCR : Pour débiter, pouvez-vous raconter comment vous avez commencé à collaborer avec Roubaud ? Est-ce qu'il s'agissait déjà de projets en couleurs ?

*BC : J'ai rencontré Jacques Roubaud deux ou trois ans avant de commencer la maison d'édition, qui a démarré en 1999. J'avais assisté déjà à des conférences bien avant et je me suis mis à le lire sérieusement... Je l'ai contacté en 1997, il est passé à Caen et je lui ai proposé que l'on fasse ensemble un entretien. J'ai ensuite commencé la maison d'édition. Conjointement, je suis allé suivre son séminaire au cercle Polivanov. Quand je lance le projet de la maison d'édition en 1998, pour moi, il est vraiment important d'avoir dans les projets quelque chose avec Jacques Roubaud. Mais j'avais envie vraiment d'une chose importante, pas d'un fond de tiroirs. J'ai donc passé en revue sa bibliographie parue dans le volume de *La Licorne* (n° 40). Une chose m'a sauté aux yeux : Jacques Roubaud a beaucoup traduit de poésie, de poésie américaine en particulier, mais la plupart de ces traductions, à part quelques volumes qui existent en livre, sont restées éparpillées en revue. C'est comme cela que naît le projet de *Traduire, journal* : je lui ai proposé une sorte d'anthologie de ses traductions et il en a été ravi. C'était important pour moi de rendre visible le Roubaud traducteur, que certains connaissaient, mais qui n'avait pas une grande visibilité. Ça a été le premier projet.*

MCR : Les expériences de traduction ont une importance fondamentale, je pense notamment à celle du psaume 50 qui apparaît dans Traduire, Journal. Les explorations graphiques sont corrélées chez Roubaud à la question du devenir du vers. C'est dans la traduction qu'il va puiser les conditions d'une refondation, d'une recherche sur les possibles de la poésie. Est-ce que cette dimension-là vous est apparue comme importante ?

BC : Il y a beaucoup de traductions où Roubaud se contente de restituer la mise en page du poète dans la langue originale. Il ne se permet pas de fantaisie quand il traduit, où il y a déjà une pensée de l'espace très forte et qui existe dans la langue originale. En revanche, vous avez raison de pointer la traduction des psaumes dont celle de Sébastien Chasteillon, puisque c'est le moment où il est contacté par Frédéric Boyer pour le collectif autour de la *Bible Nouvelle Traduction* (Bayard). C'est là en effet qu'il expérimente quelque chose de tout à fait nouveau, d'une grande liberté. Dans ces années-là, il est question très vite du 'grand incendie de Londres' : il est en plein dans la branche 5, la *Bibliothèque de Warburg*, mais dans ce qu'il appelle la version longue, puisque pour pouvoir faire exister quelque chose il a donné à Denis Roche une version abrégée, en noir et blanc. Mais c'est le volume qui est le plus proliférant. Je l'avais invité à Caen pour une rencontre aux alentours de 2003-2004, à l'époque on avait parlé ensemble de ce projet en cours. J'avais fait un rapide calcul : ce livre, à ce moment-là, devait faire quelque chose comme 1200 pages.

MCR : Concernant ce chiffre, on parle seulement de La Bibliothèque de Warburg ?

BC : Voilà, *La Bibliothèque de Warburg* dans sa version longue en couleurs, au début des années 2000, faisait à peu près 1200 pages. Je ne sais pas s'il a beaucoup travaillé après, ni ce que c'est devenu...

MCR : Il parle de ces trois versions qui sont liées au changement du régime des insertions, et il me semble qu'autour de La Bibliothèque de Warburg, il y a la version mixte qu'il a présentée pour le Seuil, la version longue, et même une version 'très longue', où l'on a déjà des systèmes de décrochage en couleurs. Je ne sais pas si vous l'avez vu, il en existe un état en ligne pour les Cahiers Roubaud. C'est également un dispositif extrêmement proliférant, et où la lisibilité est rejouée et compromise.

BC : Ce que j'appelle la version longue, ce dont je parlais, c'est la version très longue, 1200 pages. Dans ces mêmes années du cercle Polivanov, il y travaillait. *La Dissolution* était déjà écrite, toute en couleurs. J'ai appris le refus de Denis Roche, qui lui aurait dit « Jacques tu es bien gentil mais tu ne t'imagines quand même pas qu'on va publier ça ? ». À ce moment, il

y a une rencontre avec Françoise Pitras – la secrétaire du cercle Polivanov – et Claude Royet-Journoud, pour mettre en place un collectif en vue d’une publication de *La Dissolution*. Les deux projets de *Kyrielle* et de *La Dissolution* sont quasiment concomitants, mais *La Dissolution* a pris six ans, je crois. D’une part parce qu’il y avait un énorme travail d’établissement du texte – Roubaud dit lui-même qu’il n’est pas très scrupuleux sur ces choses là –, un très gros travail de mise en page mais aussi de recherche de financements, puisqu’évidemment pour réaliser un livre de 600 pages tout en couleurs, il fallait trouver des partenaires. Je ne sais plus à quel moment exactement, mais à la même époque, Roubaud nous propose la *Kyrielle*, quelques années après *Traduire, Journal*, que lui appelle *Grande Kyrielle du sentiment des choses*. Il y avait ce projet d’opéra avec François Sarhan. Il nous a proposé la chose, avec un code couleurs un peu différent de *La Dissolution* parce que là, chaque couleur correspond à une voix : il y a un rapport à la partition. Ce projet s’est fait relativement vite, puisqu’il y avait une échéance qui était la création du spectacle. Si je ne dis pas de bêtise, François Sarhan travaillait avec des musiciens et des chanteurs finlandais ou islandais. Du coup, la mise en voix du texte a été assez étonnante...

MCR : Il y a donc une avancée concomitante de la version longue de La Bibliothèque de Warburg et de la Kyrielle, qui constitue un satellite de cet ensemble ? On a une idée de ce qu’il appelle le « Marabout » dans La Bibliothèque de Warburg où il présente le dispositif..

BC : Il a fini l’écriture de *La Dissolution*, alors qu’il travaillait encore à la branche 5, qui est conçue comme inachevable. Il pose des branches qui sont plus ou moins closes, même s’il triche un peu puisqu’après il a fait ce qu’il appelle ses entre-deux-branches... *La Dissolution* est alors finie en fait, c’est juste qu’il faut du temps pour faire exister l’objet.

MCR : Je trouve qu’il y a quelque chose de très frappant dans cette volonté de façonner un espace de l’œuvre, avec des ponts entre les livres, et en même temps la volonté de ne jamais clore. On y reviendra dans le cadre de C, où il y a toujours cette idée de reconfigurer un espace de l’œuvre, une volonté d’« inachever »...

BC : Spontanément, ce qui me vient, c’est que l’écriture de l’entreprise du ‘*grand incendie de Londres*’, c’est une prose, il y a une procédure de quotidienneté, cela a à voir avec des œuvres où l’art et la vie sont indémêlables, Roubaud a écrit un texte sur Roman Opalka...

MCR : Oui, c’est le fantasme d’une œuvre-vie qui progresse vers la disparition et qui en même temps l’escorte, la reconfigure...

BC : Voilà, c’est le projet d’une vie, donc d’une certaine façon il n’y a pas de fin

assignable. C'est pour cela que c'est une chose sur laquelle il est constamment revenu. Pour la poésie, c'est quelque chose d'un peu différent je pense, parce que là il compose vraiment des volumes... Pour la poésie, finalement, les cartes sont un peu brouillées par « Signe de Complément » (C), il compose des volumes qu'on pourrait imaginer très structurés et clos, mais en fait on se rend compte grâce à « Signe de Complément » qu'il a continué l'écriture de certaines formes qui étaient développées dans les livres parus.

MCR : Pour en revenir à la prose de mémoire, il y a déjà dans les différentes branches du 'grand incendie de Londres' une première étape qui se situe au moment où vous rencontrez Roubaud : le passage à l'écriture Mac, ce qu'il appelle le « Macscrit ». Il survient ensuite un changement de stratégie d'écriture, qui est justement autour du statut de la parenthèse, où il ne s'agit plus forcément de reléguer les bifurcations à un autre lieu de l'espace du livre, mais de les présenter comme dans La Bibliothèque de Warburg, à la fin de chaque chapitre. C'est un changement de stratégie d'écriture que la couleur permet de manifester... Les parenthèses ne sont plus en un autre lieu du livre mais co-présentes sur la page. Ce dispositif fait système avec le blanc, les alinéas...

BC : Il y a une grande importance de l'alinéa. C'est un dispositif double qui rend vraiment visible, on pourrait dire, le parcours mental. C'est d'une part la question de la couleur et son ordonnancement, parce que comme vous le savez, chaque couleur correspond à un décrochage. C'est toujours dans le même ordre, et comme cela se forment des espèces de couches de digressions. D'autre part, la présence de l'alinéa rend visible cela de façon encore plus claire. On commence par le noir, et il y a cette idée chez Roubaud que le noir est une sorte de squelette du texte. D'une certaine façon, on pourrait ne lire que le noir, sans couleurs et sans alinéas et on obtiendrait quelque chose comme le squelette du livre.

MCR : J'ai essayé de le faire. Effectivement, la couche noire permet de reconduire une forme de linéarité, ce qui n'est pas le cas, pour le coup, pour les couches inférieures. Mais bien souvent il y a un moment où le système connaît une crise. Il y a des doubles décrochages, des doubles changements de couleurs. Est-ce qu'il s'agit d'accidents, de transgressions au dispositif qu'il s'est fixé ?

BC : Je n'ai pas étudié cela de très près. Je pense qu'il y a plusieurs cas possibles, c'est-à-dire qu'il y a la question de l'erreur. Il y a aussi la question du jeu avec la contrainte. Il faudrait voir quels sont les cas, mais je pense que les deux sont possibles. Roubaud est quelqu'un qui fait pas mal d'erreurs... Par exemple, il faut savoir qu'il déteste se relire.

MCR : Oui, c'est ce qu'on m'a dit. Ce qui ne doit pas être simple pour l'éditeur...

BC : Non, mais les épreuves de *La Dissolution* sont un gag. En fait, on envoyait des épreuves et il faisait une correction toutes les douze pages. Alors qu'il y en avait trois ou quatre pages. Il n'aime pas cela, il ne le fait pas... Je comprends qu'il mette son énergie ailleurs, il fait tellement de choses... Il y a aussi un moment où, bien sûr, la lisibilité en pâtit. On ne sait plus ce qu'on est en train de lire. On est dans une espèce de prolifération de décrochements. Il est un peu comme cela aussi à l'oral. Au Cercle Polivanov, au séminaire, il faisait ce qu'il appelait des bavardages, et il était beaucoup aussi dans une pratique du coq-à-l'âne, une chose lui faisait penser à une autre, lui évoquait un livre... Il y avait aussi beaucoup une pratique du décrochement. Ce n'est pas pour rien qu'il aime beaucoup Laurence Sterne. Marabout, c'est aussi une manière de penser... Il y a aussi la question de la mémoire et de l'oubli, puisque la procédure du *grand incendie*, c'est quand même de ne pas relire ce qui a été écrit précédemment. Ce qui fait retour, c'est aussi parfois un oubli que cela a déjà été dit.

MCR : Vous avez commencé à évoquer la difficulté des épreuves. Roubaud s'est revendiqué comme un « analphabète typographique ». Est-ce que vous pourriez parler de ce processus éditorial ? Avec quels états du texte avez-vous travaillé, et comment est-ce qu'il a fallu retravailler la maquette et nettoyer le document ?

BC : Pour *La Dissolution*, il nous a fourni un document électronique à la fois immense et assez approximatif. En effet, il y a eu un très, très gros travail, à la fois de nettoyage et de concordance. Avec Roubaud se pose quand même la question... comment dire... enfin il faut être prudent par rapport à la question de la normalisation. Je ne sais pas si c'est le terme... Françoise Pitras a lu les épreuves et elle défendait le point de vue, qui a parfois été suivi, qu'il y avait chez Roubaud des fautes significatives.

MCR : Est-ce que vous en avez des exemples ?

BC : Non, je n'ai plus d'exemple en tête. Dans le rapport à l'orthographe, parfois, ce qui serait considéré comme une faute, dans la mesure où elle était récurrente, et où elle pouvait s'expliquer, on pouvait décider de la maintenir. La progression des strates d'écriture est censée être assez réglée. Même si, vous l'avez dit, il y avait parfois des exceptions. Oui, il y avait un gros travail de nettoyage... On a dû également adapter la chose au format du livre, puisque lui c'était sur Word, donc sur un format A4. Évidemment, en réduisant l'inscription, il a fallu réduire aussi, par exemple, les alinéas. L'écart entre les couleurs était beaucoup plus fort sur ce document qu'il ne l'est dans le livre. La clarté est plus grande sur son document Word, parce

qu'il faisait de grands alinéas. Il a fallu réduire les décrochages.

MCR : Il y a donc une intervention signifiante, dans ce que va devenir l'objet-livre, par rapport à la disposition mentale...

BC : Oui, il y a eu des décisions éditoriales parce qu'il fallait faire un objet, mais en étant le plus fidèle possible à la volonté de Roubaud. Il nomme l'ordre des couleurs pour les décrochages, donc on l'a suivi. Il y avait aussi la façon dont ses couleurs sont interprétées par la polychromie. Si l'on regarde ses pages Word, puis les pages de *La Dissolution*, il peut y avoir des écarts plus ou moins significatifs pour les teintes colorées. C'est une question compliquée. Si l'on part d'un traitement de texte sur Word, après si on voit la teinte sur écran, cela dépend de la qualité de l'écran, si on imprime, cela dépend de la marque des encres. Après, on passe à l'impression offset, cela dépend de la polychromie... On a essayé qu'il y ait suffisamment de contrastes d'une couleur à l'autre pour que la lisibilité soit suffisante. Ce sont des contraintes matérielles de format, de lisibilité, donc il y a beaucoup de paramètres simultanés. Il faut trouver un équilibre entre le corps de la police, l'interlignage, les marges...

MCR : C'est long, six ans de préparation...

BC : Oui, mais c'est aussi qu'avant d'attaquer le travail concrètement, il fallait avoir des financements en vue. Je n'ai plus en tête le montant du devis imprimeur, mais c'était colossal. Un livre tout en couleurs, cela vaut trois fois plus cher qu'un livre en noir et blanc. C'est la contrainte la plus forte. C'est bien pour cela que Denis Roche a rigolé.

MCR : Pensez-vous que ce soit la seule raison pour laquelle il a refusé de l'accompagner dans cette aventure au sein du Seuil ?

BC : Alors je ne sais pas, peut-être qu'il a été aussi amusé, ou qu'il n'a pas pris complètement au sérieux l'entreprise. Il a vu aussitôt qu'un si gros livre tout en couleurs, c'était quelque chose que le Seuil n'envisagerait jamais. Moi, cela m'a tout de même choqué, parce qu'on se rend bien compte qu'une grosse maison comme le Seuil veut de la rentabilité à chaque titre. On pourrait se dire que Roubaud est un auteur important, que c'est une entreprise colossale qui mérite d'exister, même si ce n'est pas rentable. Maintenant, on se rend compte que dans une maison comme le Seuil, ils ne s'autorisent pas ce genre de choses.

MCR : Finalement, c'est grâce à des maisons telles que la vôtre que cet objet a pu exister. Je pense même au projet de ce qu'est devenu Attila / le Tripode, il y a l'idée toujours, d'escorter le livre qui paraît d'une série d'événements ou de moments autour de l'objet livre... Avez-vous plus de liberté que le Seuil, en tout cas est-ce que cela s'inscrit aussi peut être dans

le projet de votre maison d'édition ?

BC : C'est les deux à la fois... C'est sûr que quand on regarde le catalogue de la maison d'édition, on est attiré parfois par des espèces de livres impossibles ou de livres OVNI. C'est la question de l'expérimentation. Cela ne va pas toujours de pair, d'ailleurs, avec une contrainte économique forte. Je ne sais pas si vous connaissez, par exemple, *L'Interdit* de Gérard Wajcman, c'est un livre qui n'est fait que de notes de bas de page, donc de textes absents, c'est aussi une sorte d'OVNI littéraire. C'est bien sûr l'idée de faire exister des choses qui sortent un peu du tout-venant, du roman standard. C'est donc à la fois spécifiquement Roubaud, et en même temps le projet général va aussi dans cette direction.

MCR : Vous parliez de la difficulté de travailler avec Roubaud à cette étape du travail, et du fait qu'il ne relisait pas forcément. Est-ce à dire qu'à partir du moment où il a envoyé le texte, il se préoccupe moins de son devenir ?

BC : Oui, tout à fait. Il est content que les choses existent, qu'elles sortent, mais il n'y consacre pas beaucoup de temps ni d'énergie. Il transmet la chose, et puis il attend que cela arrive. Il a fait une relecture rapide et superficielle, ce n'était pas cela qui l'intéressait. De fait, Françoise Pitras nous a bien aidés. Pour nos livres, on est deux dans la maison d'édition. C'est moi qui fais cet entretien, mais Patrizia Atzei aurait pu être là aussi. Elle est là depuis 2008, elle a travaillé avec moi sur *La Dissolution*, alors qu'elle venait d'arriver dans la maison d'édition. Pour tous les livres, on les relit tous les deux attentivement, à tour de rôle, et *La Dissolution* a été particulièrement compliquée.

MCR : Vous avez évoqué tout à l'heure le rôle paradoxal de ce triple marquage des parenthèses sur la lecture. Roubaud insiste d'une certaine manière sur le fait que cela doit être une aide, un guide, mais c'est éminemment paradoxal.

BC : Ce qui est une aide ou un guide, c'est la couleur, c'est l'alinéa, ce sont des stratégies pour éviter le chaos. Sans elles, ce ne serait pas du tout lisible. Ce qui me frappe, c'est que les couches, surtout quand il y en a quatre ou cinq qui s'enchaînent, cela permet finalement de la légèreté, de l'humour. Je pense que *La Dissolution* est vraiment de loin le livre le plus drôle de la série.

MCR : Je suis entièrement d'accord. Et parce qu'il y a une certaine jubilation, me semble-t-il, à se livrer à cette espèce de prolifération, le plaisir d'insérer, le plaisir d'ajouter, une dynamique d'amplification ludique.

BC : Tout à fait. On a un écart très fort quand on lit l'ensemble ; particulièrement entre

le tout premier et *La Dissolution*... Celui qui se nomme *Le grand incendie de Londres*, le premier, pour moi est vraiment un chef d'œuvre, on sent que c'est quelque chose qu'il a porté pendant des années. Chaque phrase a son économie, sa tenue et sa sobriété. Je trouve que c'est un livre vraiment incroyable. Plus cela avance, peut-être que quelque chose se perd un petit peu de cette économie et de cette tenue au fil des volumes. Mais quelque chose apparaît aussi, qui du coup explose dans *La Dissolution*, qui se fait grâce au travail de digression, cet aspect ludique, joyeux.

MCR : Oui, et du point de vue du médium, il y a l'abandon de l'écriture manuscrite, l'abandon de l'interdit du retour en arrière, lié à la parenthèse. Il me semble que quelque chose change à partir du moment où il commence à taper à l'ordinateur, au lieu d'écrire manuscritement, en fonction des contraintes qu'il avait fixées à ce protocole.

BC : Est-ce que vous savez à quel moment précis se fait cette bascule ?

MCR : Il me semble que c'est autour des années 2000, pour la deuxième branche.

BC : La première aurait été écrite à la main ?

*MCR : Le grand incendie de Londres a été écrit à la main, puisqu'il y a l'idée de faire avancer la densité de la prose par rapport au côté aéré et blanchi de la poésie. À partir des années 2000, au moment où vous l'avez rencontré, dans la branche quatre pour Poésie :, les insertions vont être marquées par des changements typographiques. À partir de la branche 2, c'est le Macscrit, donc tapé à l'ordinateur, et à partir de la branche quatre, il va modifier le régime d'insertions. Il y a quelque chose d'important, à mon avis, dans la volonté qui est très présente dans *La Dissolution* – et de ce point de vue-là c'est assez unique – que toutes les strates tiennent dans la page. Je trouve que c'est ce que permet à la fois le dispositif en couleurs, et à la fois la forme que vous lui avez donné dans l'objet livre, de maintenir ces différentes strates et qu'elles soient visibles. Tandis que renvoyer aux bifurcations ou aux incises nécessite une manipulation dans l'espace du livre, mais visuellement, ce n'est plus la même chose...*

BC : C'est une modification importante, mais qui était donnée comme telle, et que l'on a suivie. Dans le rapport au lecteur, à la lecture, c'est un passage important. C'était quelque chose à caler, d'une certaine façon, dans l'espace de la page par rapport aux contraintes de format, de corps, etc. Cette dimension-là est importante.

MCR : Comment vous êtes situé par rapport aux autres projets en couleur qui sont parus dans les mêmes années ? Je pense à Compact de Maurice Roche, aux éditions Tristram,

où chaque couleur représente une voix ; au dispositif de Raymond Roussel édité par Jacques Sivan pour les Nouvelles Impressions d'Afrique chez Al Dante où une parenthèse égale un niveau de couleurs. Dans le même temps, le dispositif en couleurs permet de rendre manifestes des aspects du texte qui n'étaient peut-être pas visibles aussi clairement par les jeux typographiques. Est-ce que ces projets ont influencé votre propre travail ?

BC : En tout cas, ce sont des livres que j'ai achetés et que j'ai lus avec beaucoup d'intérêt. Ce sont des entreprises éditoriales forcément intéressantes, mais je suis aux aguets de tout ce qui se fait. Curieusement, comme lecteur, j'ai été très intéressé. Je ne crois pas qu'il y ait eu vraiment d'incidence... Du point de vue technologique, cela coûtait et continue de coûter très cher, notamment la couleur. Il faut quand même dire qu'en France, on a le soutien du CNL et donc des choses peuvent se faire dans l'édition française grâce quand même à ces subventions. Je connaissais bien l'édition italienne, je n'ai pas d'équivalent dans l'édition italienne.

MCR : Est-ce qu'il vous a parlé de ses expériences, de ses recherches autour d'une forme hypertextuelle qui aurait pu trouver son incarnation, peut-être, par l'élaboration d'un site Internet, où les différentes strates renverraient vers différents hyperliens sur lesquels on pourrait cliquer ? Il me semble que, au tournant des années 2000, il se pose la question d'en faire soit un CD-ROM, soit un site Internet. Il y a toujours cette question du médium, et de la confrontation à la matérialité des états du texte. Qu'en est-il de cette question de l'hypertexte qui a finalement été abandonnée ?

BC : Je sais qu'il s'est intéressé à cela. Je me souviens avoir lu quelques textes où il évoque des dispositifs possibles. Je sais que c'est quelque chose qui l'a titillé, qu'il a fait des tentatives. Dans le travail commun, je faisais cependant le pari de réaliser des livres de papier. Ce qu'il est important aussi de rappeler aujourd'hui, quelque chose comme vingt ans après, c'est que le début des années 2000, c'est un moment où, de tous les côtés, on prédit la disparition du livre de papier.

MCR : Tout à fait. Et finalement, je me demande dans quelle mesure le choix du papier n'est pas à relier avec l'entreprise mémorielle qu'est toute son œuvre. Il y a hantise de la perte, que l'on retrouve dans Éros mélancolique...

BC : Je ne sais pas quel est le rapport de Roubaud à cela. Moi, je me souviens que comme éditeur, dans ces années-là, le discours des institutions et du Centre Régional du Livre était « attention, pensez à la transition numérique, le livre va disparaître ». Il y avait des

subventions massives pour réaliser des livres numériques. Je ne voulais pas en entendre parler. Ce qui m'intéressait, c'était de réaliser des livres de papier, et de faire exister des objets. Ce n'est pas par hasard que je vous parlais tout à l'heure des formats, de la façon dont une couleur réagit en fonction d'un certain type d'impression, etc. Voilà le rapport à la bibliothèque...

MCR : Dans ces années-là, où l'on prédit la mort du livre, c'est aussi le moment où on a l'impression que l'informatique va tout permettre. Roubaud façonne un imaginaire mélancolique autour de la perte de cette existence matérielle du livre.

BC : Il est vraiment ouvert à toutes les expérimentations et aussi du côté en effet de l'hypertexte, du site... Nous n'avons pas beaucoup parlé de ces aspects-là ensemble, parce que moi, d'emblée, j'avais envie de réaliser des livres. Les expérimentations qu'il a pu amorcer ou qu'il aurait souhaité mener du côté du monde du numérique, il y avait peut-être des choses passionnantes, mais je n'avais pas de rôle à jouer par rapport à cela, alors que j'en avais clairement un par rapport au fait de faire exister sous forme de livre son entreprise colorée et proliférante. La question du livre de papier, c'est aussi une question sensible, avec un intérêt aussi pour la couleur, pour ce que c'est qu'un format, une prise en main...

Il y a aussi un aspect important que l'on n'a pas évoqué dans le rapport à la couleur, c'est la dimension de plasticité de la couleur et le rapport à l'art. Dans cette période, il s'intéresse de plus en plus à l'art contemporain, il écrit des textes sur des artistes, il travaille avec la galerie Lambert et Martine Aboucaya. Il y a un mouvement général qui est signifiant...

MCR : Oui, même avant il y a Poème commençant « l'arbre le temps », puis Étoffe avec des sérigraphies de Vasarely. Il y a donc une recherche commune pour faire un objet lisible et visible. Mais c'est différent avec La Dissolution...

BC : Oui sans doute avec une force supplémentaire dans la deuxième phase qui s'est opérée avec *La Dissolution*. La couleur est quelque chose d'important dans notre catalogue, avec la bichromie, la couverture essayant de composer une peinture minimale. Je faisais de la peinture avant de travailler dans l'édition. Je ne sais pas si vous avez remarqué que pour *La Dissolution*, c'est le seul livre du catalogue où il n'y a pas de couleur mais un blanc et un gris. C'était pour moi important de rompre le côté assez austère de l'édition de poésie...

MCR : Pourriez-vous parler du format de Signe de complément ? Était-ce un aspect signifiant ?

BC : Pourquoi ce format ? Je ne sais pas si vous connaissez le livre d'Edoardo Sanguineti qui s'intitule *Corollaire*, ou les *Galaxies* d'Haroldo de Campos ? Ce sont trois

formats identiques 20x20. Cela répond vraiment à des questions d'intégrité de la forme du poème. Il faudrait reprendre les sections, mais il y a plusieurs séries de poèmes où on est soit dans du vers long, soit carrément dans du paragraphe, notamment une série dans le « Tombeau de Pétrarque ». Il y a un certain nombre de poèmes qu'il aurait été impossible de retranscrire correctement et lisiblement dans notre format habituel.

MCR : Vous aviez travaillé plutôt sur des états manuscrits ? Compte-tenu du fait qu'on couvre une période assez longue, cinquante ans de poésie ...

BC : Non, Roubaud avait fait tout un travail de reprise et des documents Word. C'est comme la *Kyrielle*, on est dans une alternance entre nous qui allons le titiller pour faire quelque chose avec lui, et lui qui nous propose quelque chose.

MCR : C'est intéressant, parce que vous insistez, sur votre site, sur l'entrelacement entre différents compléments, ce qui n'a pas été publié des précédents livres, dans cette idée de faire une sorte de livre des livres... Pouvez-vous revenir sur ce va-et-vient entre ce que vous vous proposez et ce que Roubaud propose ?

BC : Ce que je vous disais c'est qu'au commencement, il y avait vraiment cette volonté de publier un livre de Roubaud, mais un livre de Roubaud qui soit vraiment un livre fort, qui dise vraiment quelque chose, donc *Traduire, Journal...* Ensuite, il a ce projet avec François Sarhan, il nous propose *Kyrielle. La Dissolution*, c'est un peu une espèce d'entre-deux, on apprend que cela ne peut pas se faire au Seuil, on en parle avec Françoise Pitras, on essaie de monter cela... C'est quelque chose qui existe, mais on est assez moteurs. Ensuite, le suivant, c'est *Description du Projet*. Là, l'idée c'est un peu comme *Traduire, Journal*, c'est-à-dire repérer dans sa bibliographie tous les textes de poétique générale. On s'est rendu compte qu'il y avait trois séries importantes de textes inédits, qui étaient des textes de poétique générale, des textes de critique sur des poètes, des artistes, et des entretiens. On a décidé de commencer par les textes de poétique générale. Au sein de cette liste de textes de poétique, il y avait *Description du projet* qui avait existé en *Mezura*, on s'est dit qu'il avait vraiment un statut particulier, que c'était quasiment un livre en soi. On a proposé à Roubaud... Il a eu des réserves, des réticences, il hésitait... *Description du Projet* c'était avant qu'il renonce au projet, donc c'est avant toute l'entreprise du *grand incendie*. On a donc réalisé ce livre, le quatrième, qui est à nouveau notre proposition. Le cinquième, c'est lui qui nous propose *C (Signes de Complément)*, il a fait tout ce travail de reprise, avec ces espèces de poursuites de ses livres publiés, ou de choses qui lui tenaient à cœur en poèmes, en revue. Le sixième et dernier, pour l'instant, c'est à nouveau nous

qui sommes à l'origine de la chose, ce sont les *Tridents*. Il y avait déjà des tridents dans *Signes de Complément*, cela faisait un moment qu'il l'évoquait. Et je l'entends dans une émission de radio de Christian Rosset, je crois. Il évoque sa fascination pour une anthologie impériale japonaise, et il évoque aussi Kobayashi Issa, je crois, qui a écrit 20 000 haikus. C'est une entreprise colossale, et il compare son écriture des tridents à cette tradition-là. Je me dis en l'entendant, « s'il fait cette comparaison, c'est qu'il doit en avoir écrit un paquet ». On se rencontre peu de temps après à Paris, et je lui dis, « bon, les tridents, vous en avez donné quelques-uns, j'imagine qu'il y en a pas mal dans les tiroirs, il faudrait en faire un livre ». Roubaud, toujours très laconique, toujours sur la réserve, dit « oui, il faut voir ». Je crois qu'une semaine après, je reçois un document électronique dans lequel il y avait 4000 tridents. La question a été de se demander : est-ce qu'on fait une anthologie copieuse, ou est-ce qu'on fait une intégrale ? Assez vite se dégage l'idée que cela n'aurait pas de sens de faire une anthologie. J'évoquais la quotidienneté de l'écriture du *grand incendie*, il y a vraiment, je pense – chez Roubaud en général mais en particulier sur les tridents – la question de la poésie comme forme de vie. Les Tridents, bien sûr, il y en a des moins intéressants, mais c'est une écriture presque quotidienne sur vingt ans, on ne va pas commencer à choisir.

MCR : Vous avez mentionné l'influence des grandes anthologies japonaises médiévales, il y a des techniques d'association, de progression d'un trident à l'autre. Il y a un chapitre comme ça dans Signes de Complément, c'est un poème en chaîne quelque part. Il y a toujours cette idée de l'extrêmement bref, de la plus petite forme possible, et en même temps leur intégration, leur chaînage qui donne une cohérence d'ensemble...

BC : Tout à fait, il y en a qui fonctionnent par séries... Il explorait aussi une forme en cinq vers, le pentacle, il y en avait un certain nombre, beaucoup moins nombreux que les tridents. On s'est dit que c'était quelque chose d'autre encore... La proposition a été de faire une intégrale des Tridents, mais sans les pentacles. Mais en effet, ce qui est fascinant, au-delà de la question même du chaînage, de la série ponctuelle, c'est cette espèce de tension entre l'aspect très minimal de l'inscription du poème, sa très grande brièveté, et l'aspect complètement proliférant, et le livre de 1000 pages. Cette tension entre les deux, il y a quelque chose qui me fascine beaucoup.

MCR : Vous parliez de cet aspect tout à fait fascinant d'une poésie comme forme de vie. Dans l'idée de composer cette prolifération énorme de tridents, il y a une forme de tension vers l'éternité, le temps long, et en même temps la brièveté extrême, la petite pointe de temps qu'est le trident. Il y a toujours cette tension temporelle extrêmement forte. Vous avez employé

un mot qui me semble important tout à l'heure, vous mentionniez cette alternative entre anthologie ou intégrale. J'ai le sentiment, à vous écouter, que d'une certaine façon, tous les livres de Roubaud que vous avez publiés sont une manière de récapituler des moments stratégiques de son entreprise, de retraverser l'œuvre, recomposer, reconfigurer son espace. Description du projet, c'est ressaisir un instant de l'œuvre tout en proposant une série de projections et de suites possibles. Cette perspective était-elle présente dans les différents projets que vous avez menés avec Roubaud ?

BC : Oui, c'est vrai, à part la *Kyrielle*. La question, c'est tout simplement comment être au service de cette œuvre si importante, sachant que les principaux volumes de poésie étaient chez Gallimard, l'entreprise du *grand incendie* au Seuil, et puis des petites choses à gauche, à droite. Comment donc réaliser des livres de Roubaud qui soient des livres importants, dans les écarts...

MCR : Avez-vous d'autres projets avec Roubaud à l'heure actuelle ?

BC : Non, pas d'autres ouvrages. Il va proposer un petit livre de poèmes de plantes à l'Usage de Jean-François Puff. Il écrit encore des petites choses. Nous avons un projet en cours... Dans un premier temps, on a fait *Description du projet*, mais on a en cours actuellement le volume reprenant les leçons de poétique générale. Idéalement, il y a trois volumes à venir rassemblant les textes de poétique générale, les textes critiques, puis les entretiens. On y travaille avec Stéphane Baquey. Il va écrire la postface au volume. Il suggérerait de faire, un peu comme le *Dits et écrits* de Michel Foucault, une espèce de volume qui inclurait tout cela. Mais d'une part, ce serait tentaculaire, d'autre part, ce serait reporter la chose à des années pour faire ça. Cela pourrait s'intituler un peu sur le modèle de *Traduire journal*, quelque chose comme *Poétique, études*. On y travaille... On pourrait imaginer cela pour l'automne 2023, au plus tard 2024...