



HAL
open science

Pour éclairer Quelques chose noir

Sylvie Patron, Francis Marmande

► **To cite this version:**

Sylvie Patron, Francis Marmande (Dir.). Pour éclairer Quelques chose noir. Textuel, n° 55, Revue de l'UFR de lettres, arts, cinéma, Imprimerie Paris Diderot-Paris 7, 197 p., 2008. hal-00698718

HAL Id: hal-00698718

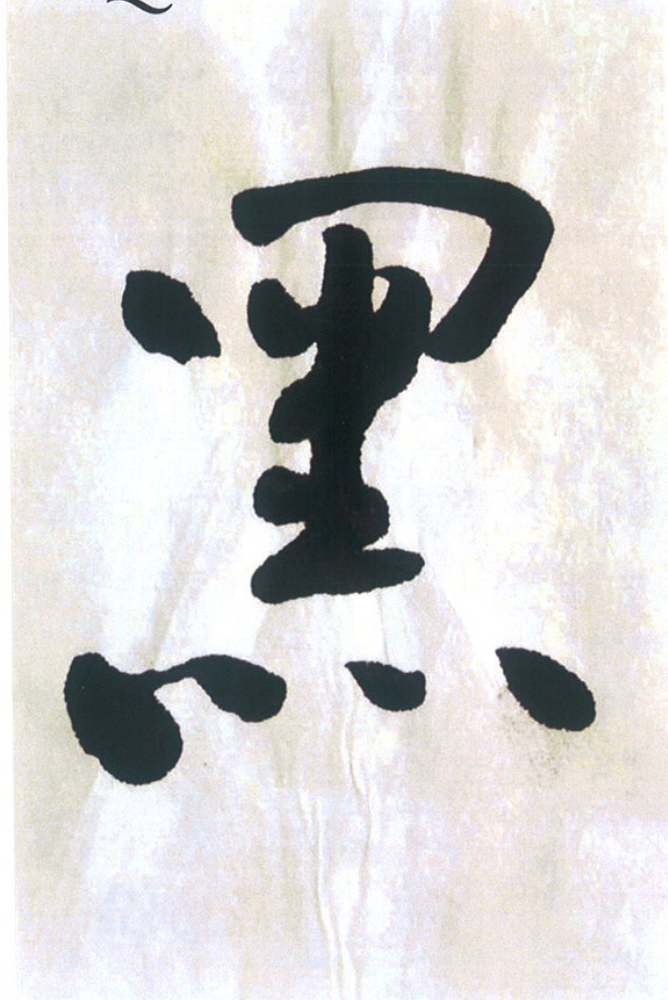
<https://hal.science/hal-00698718>

Submitted on 11 Dec 2015

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.

POUR ÉCLAIRER
QUELQUE CHOSE NOIR



Textes réunis par
Francis Marmande et Sylvie Patron

Textuel

Université Paris Diderot-Paris 7

Textuel

N° 55

Pour éclairer *Quelque chose noir*

**Textes réunis par
Francis Marmande et Sylvie Patron**

REVUE DE L'UFR « LETTRES, ARTS, CINÉMA »

*Publiée avec le concours de l'équipe de recherche
« Littérature au présent »*

Textuel

n° 55

Pour éclairer *Quelque chose noir*

REVUE DE L'UFR « LETTRES, ARTS, CINÉMA »

Publiée avec le concours du Conseil scientifique de l'Université Paris Diderot

Directeur de la publication : Julia Kristeva

Responsable de la publication : Carine Trévisan

Comité de rédaction : Ruth Amossy, Anne L. Birberick (Université d'Illinois), Marc Buffat, Emmanuelle Cagnac-Vallette, Raymonde Coudert, Anny Dayan-Rosenman, Pascal Debailly, José-Luis Diaz, Andrew Gibson (Université de Londres), Évelyne Grossman, Rosemary Lloyd (Université d'Indiana), Éric Marty, Claude Millet, Sylvie Patron, Paule Petitier, Luc Rasson, Régis Salado, Jean Vignes.

Secrétariat administratif : Évelyne Gilbert (01 57 27 63 46)

Adresse :

Université Paris Diderot – UFR LAC
Secrétariat des « Cahiers Textuel »
Bâtiment des Grands Moulins
Case courrier 7010
75205 PARIS CEDEX 13

Adresse électronique : std.textuel@univ-paris-diderot.fr

Commission paritaire : n° 1171 ADEP

Ill. en couv. : calligraphie du signe « noir », Xiaomu Cheng ; graphisme, Bruno Doan.

Copyright © 2008 – Université Paris Diderot

ISSN : 0766-4451 ISBN : 978-2-7442-0166-0

Prix 15 € plus 2,50 € (frais de port)

SOMMAIRE

Avant-propos

Véronique MONTÉMONT

Quelque chose noir : le point de fracture ? 9

Dominique MONCOND'HUY

Du journal au tombeau ou de « quelque chose » à « rien » 33

Olivier BARBARANT

La mort photographe 49

Michèle MONTE

Quelque chose noir : de la critique de l'épigramme à la réinvention du
rythme 65

Stéphane BAQUEY

Le non-non-vers de *Quelque chose noir* 89

Emmanuel PESTOURIE

L'impossible déposition de la parole poétique dans
Quelque chose noir 103

Jean-François PUFF

La référence médiévale dans *Quelque chose noir* 129

Benoît CONORT

Le chiffre du deuil 145

Olivier SALON

Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* 169

**Entretien entre Marcel Bénabou, Florence Delay, et Jacques Roubaud
(propos retranscrits par Grégoire Louis) 181**

Toutes les références des pages de *Quelque chose noir* renvoient à l'édition Poésie/Gallimard (Paris, Gallimard, 2001, rééd. 2007). Les chiffres romains indiquent les numéros de section, les chiffres arabes les numéros des poèmes dans la section.

Avant-propos

Le 8 décembre 2007, de 9 heures à 19 heures, nous avons été heureux d'accueillir dans les nouveaux locaux de l'Université Paris Diderot-Paris 7 un auditoire encore plus nombreux que l'année précédente (voir l'avant-propos d'*À la recherche* d'Albertine disparue, *Textuel*, n° 50, juin 2007).

Nous sommes plus heureux encore de pouvoir dire avec certitude que tous ceux, étudiants et enseignants, présents ce jour-là, s'en sont félicités et nous l'ont fait savoir. La qualité exceptionnelle des interventions, ajoutée à la présence non moins exceptionnelle de l'auteur, Jacques Roubaud, et de ses amis, Florence Delay et Marcel Bénabou, réunis pour la table ronde de l'après-midi, ont fait de cette journée un événement.

Événement que nous renouvellerons avec d'autant plus d'énergie et de confiance, qu'il s'est déroulé sur fond d'inquiétude et de menaces portant sur le destin de l'université, de ses missions et, très nettement, sur le maintien de la qualité des enseignements de lettres et de sciences humaines. Or les élèves des classes préparatoires aux écoles normales supérieures, comme les élèves de ces écoles, devront un jour compléter leur formation par une licence, un master ou un doctorat à l'université. L'Université Paris Diderot-Paris 7, son unité de formation et de recherche LAC (lettres, arts, cinéma), son centre d'études et de recherches interdisciplinaires CÉRILAC, restent mobilisés autour de ce qui a toujours fait leur singularité : un enseignement de masse, qui est aussi un enseignement disciplinaire de qualité ; une formation originale à la recherche ; des individualités fortes ; le souci du rôle de l'Université dans la société ; l'attachement à la démocratie directe ou représentative, plus un sentiment de communauté et de convivialité que l'on ne trouve pas toujours dans l'institution.

Les lecteurs de ce numéro de *Textuel*, que nous nous sommes efforcés de faire paraître dans les plus brefs délais, ont en main le premier numéro de revue entièrement consacré à *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud. Ils apprécieront la qualité et la diversité des articles regroupés, après la remarquable introduction de Véronique Montémont, autour de quatre thèmes majeurs : la photographie (Dominique Moncond'huy, Olivier Barbarant) ; le rythme, le vers, la parole poétique (Michèle Monte, Stéphane Baquey, Emmanuel Pestourie) ; la référence médiévale (Jean-François Puff) ; le nombre et la contrainte mathématique (Benoît Conort, Olivier Salon).

Nous ne doutons pas que la transcription de la table ronde, réalisée par Grégoire Louis, réussisse à transmettre l'émotion et la gravité qui l'ont marquée et que l'auditoire a saluées longuement. Elle porte aussi à la connaissance des lecteurs beaucoup d'informations inédites. En ce qui nous concerne, nous aimons particulièrement l'idée que, pour l'auteur de *Quelque chose noir*, ce titre est moins un tour archaïsant, emprunté à la poésie des troubadours, qu'une expression agrammaticale, dans laquelle « on pourrait presque dire que *noir* est un verbe ».

Ce numéro indispensable à la préparation du concours d'entrée à l'École normale supérieure de Lyon cette année est promis à une durée et à une multiplicité de lectures qui dépasse de loin le cadre pour lequel il a été conçu.

Francis Marmande, Sylvie Patron

VÉRONIQUE MONTÉMONT

QUELQUE CHOSE NOIR : LE POINT DE FRACTURE ?

Quelque chose noir, publié en 1986, est un recueil qui occupe une place singulière dans l'œuvre de Roubaud, œuvre qui est elle-même singulière. Le fait que ce texte ait été inscrit à un programme de concours soulève d'emblée un certain nombre de problématiques, pour ne pas dire de problèmes. On peut en effet se demander pourquoi ce recueil-ci, à l'intérieur d'une œuvre qui compte une dizaine de titres poétiques. Certes, la langue qu'y utilise l'auteur, dans son dépouillement absolu, ne présente pas l'opacité novatrice et foisonnante de *Signe d'appartenance* ; le rythme, réduit à ses formes les plus sommaires, comme la répétition, n'a plus rien à voir avec la syntaxe distendue et complexe de *Trente et un au cube*. Aucun artifice typographique, alors qu'*Autobiographie, chapitre dix* en regorge ; aucune convocation de formes anciennes, sonnets, tanka japonais, sextines, ce qui peut laisser croire à une formalisation absente. La contrainte, élément majeur de la poétique roubaldienne, puisque l'auteur est un oulipien, y est très discrète, à première vue presque invisible, alors que les autres recueils l'explicitent par leur titre ou des paratextes auctoriaux (modes d'emploi et préfaces) on ne peut plus clairs. Le thème, quant à lui, est d'une simplicité bouleversante : un homme a perdu sa jeune épouse, et il dit, ligne après ligne, le chagrin de son absence, se réinscrivant ainsi dans une tradition poétique ancienne, celle du tombeau¹. Avec toutes les précautions qui s'imposent, on pourrait donc postuler que Roubaud, après vingt ans d'expérimentations formelles d'une incroyable hardiesse, est revenu après une cassure biographique brutale à une poésie qui, à défaut d'être classique, se rapproche de ce que la prose

1. Dominique Moncond'huy, « Qu'est-ce qu'un tombeau poétique », *La Licorne*, n° 29, « Le Tombeau poétique en France », Université de Poitiers, 1994. L'article est lisible en ligne sur le site de la revue *La Licorne*.

nommerait une écriture blanche, avec des cadres formels minimalistes et un abandon du lyrisme qui caractérisait ses premières œuvres. La question que nous souhaiterions poser ici, et qui nous servira de fil conducteur, est la suivante : cette impression résiste-t-elle à une lecture approfondie ? *Quelque chose noir* est-il un point de fracture dans l'œuvre roubaldienne ou est-il au contraire possible de rattacher cette œuvre aux écrits qui l'ont précédée et à ceux qui l'ont suivie ?

Repères

Avant de nous pencher sur les textes eux-mêmes, il peut être utile de mieux comprendre le parcours de leur auteur. Jacques Roubaud, né en 1932 à Caluire-et-Cuire, près de Lyon, est l'aîné d'une famille de normaliens : ses parents s'étaient connus Rue d'Ulm, que sa mère avait été l'une des quatre premières femmes à intégrer, en 1927². Son oncle Frantz Molino a lui aussi intégré deux ans plus tard, et le plus jeune des frères, Jean-René, a été à son tour élève de l'ENS, section sciences, en 1960. Le jeune Jacques semble promis à la même destinée : passionné par la littérature, et en particulier par la poésie, qu'il lit mais aussi écrit fort jeune, il entre en 1950 à l'hypokhâgne de Louis-le-Grand... et en ressort en courant, épouvanté, dit-il, par la pratique de l'explication de texte³. Il s'inscrit alors en anglais (il obtiendra une licence) et parallèlement en russe aux Langues'O, où il se frottera aussi au japonais, avant de s'intéresser, à un rythme de plus en plus tourbillonnant, au polonais puis à la linguistique. Aucune de ses passions ne satisfaisant son ambition, qui est à la fois simple et très compliquée (« la compréhension du monde »⁴), il abandonne le tout en 1952 et décide de se tourner vers les mathématiques ou, plus précisément, vers la mathématique : retour en classe préparatoire, hypotaube et taupe cette fois, puis à la faculté pour une licence de mathématiques.

Et là, en 1954, c'est le choc : après des années d'incertitudes et d'insatisfactions intellectuelles, Roubaud découvre Bourbaki, rencontre qu'il a relatée dans *Mathématique* : derrière ce nom aussi slave que fictif se cache un groupe de mathématiciens, dont certains particulièrement illustres, comme Laurent Schwartz (futur médaillé Fields), André Weil, Henri Cartan ou Jean Dieudonné, et qui avait pour ambition de

2. Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1993, p. 263.

3. Jacques Roubaud, *Poésie* : Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 2000, p. 303.

4. Jacques Roubaud, *Mathématique* : Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1997, p. 26.

renover les mathématiques. L'idée de départ, offrir un solide traité aux étudiants de licence, s'est transformée en un projet de Traité monumental, dont la publication a commencé en 1939 et s'est poursuivie jusqu'en 1998⁵, Bourbaki se renouvelant périodiquement. Ce qui fascine Roubaud, à l'époque, dans ce groupe, est le gigantisme de son projet, qui se proposait d'englober et d'expliquer toutes les branches de la mathématique. Cette ambition holistique a été assortie de l'invention d'une véritable langue (passablement compliquée, si l'on en croit les spécialistes) pour le faire. Et le traité laissera cette double empreinte, épistémologique et stylistique, si l'on peut dire, dans la pensée roubaldienne.

Mais en octobre 1961 survient un événement biographique tragique : le suicide du plus jeune frère, Jean-René. Le choc du deuil est terrible, au point de provoquer (ou réveiller) chez Roubaud un questionnement existentiel de grande ampleur, qui le place en situation de trouver lui aussi de toute urgence un sens à sa vie. Le 5 décembre de la même année, il raconte dans *Le Grand Incendie de Londres* avoir fait un rêve, sorte de réponse à son désespoir, rêve à l'issue duquel il décide de se lancer, comme l'a fait Bourbaki à son heure, dans un gigantesque projet⁶. Celui-ci lui permettra de conjointre ses deux amours, les mathématiques et la poésie. Précisons d'emblée que ce projet, dont la seule description occupe quatre-vingts pages⁷, et qui aurait sans doute exigé plusieurs vies pour être mené à bien, n'a jamais vu le jour sous la forme sous laquelle il a été pensé. Néanmoins, certains pans en ont été réalisés et, surtout, Roubaud a fait de la description de son échec le moteur de son grand œuvre en prose, le cycle du *Grand Incendie de Londres*. Au milieu des années 1960, alors qu'il espère encore mener l'entreprise à bien, l'auteur se lance de manière simultanée dans la rédaction d'une thèse de mathématiques, qui sera soutenue en 1966, et d'un recueil de poésie, qui paraît en 1967 sous le titre un peu mystérieux de ϵ , qu'il faut interpréter, à sa demande, comme le « signe d'appartenance en théorie des ensembles ». Ce recueil, profondément

5. On ignore s'il y aura d'autres volumes ; il semblerait que non, car synthétiser les mathématiques paraît être une tâche devenue matériellement impossible. Même si, pour le groupe, on évoque parfois le coma dépassé, le séminaire Bourbaki, lui, est toujours en activité. Voir Maurice Mashaal, « Les Éléments de mathématiques », *Les Génies de la science*, n° 2, « Bourbaki, une société secrète ? », mai 2000, pp. 32-44.

6. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », p. 150.

7. Jacques Roubaud, « Description du projet », Mezura, *Cahiers de poésie comparée*, n° 9, 1979, pp. 2-90.

lyrique, travaille sur la forme du sonnet, qu'il réinvente, recompose et restructure : le contenu des poèmes porte à la fois l'empreinte de l'amour et celle du deuil, puisque plusieurs sonnets, fort sombres, font allusion à la disparition de Jean-René. C'est la même conjonction, exprimée sur un mode plus radical, qui formera le cœur de *Quelque chose noir*.

Au pays de l'Oulipo Levant

À l'occasion de la publication de ce recueil, qu'il a soumis aux éditions Gallimard, Roubaud a fait la connaissance de Raymond Queneau, qui en était à l'époque le secrétaire général. L'auteur de *Zazie* est d'emblée intéressé par le jeune poète : il est lui-même féru de mathématiques, admirateur de Bourbaki, avec lequel il a été lié, cofondateur en 1960, avec Françoise Le Lionnais, du Sélitex, qui deviendra rapidement l'Oulipo. Queneau, impressionné par le recueil et par la convergence des aspirations de Roubaud et de celles de son groupe, se hâte de le faire coopter, en novembre 1966 ; le jeune homme deviendra, avec Perec, l'un des piliers du groupe. Cela dit, réduire Roubaud à la facette oulipienne de ses productions, comme cela a été souvent fait, nous semble un grave contresens quant à la complexité de cette poétique. En effet, les nombres ne sont pas seulement chez lui un effectueur de contrainte, mais de véritables entités chargées d'histoire, avec lesquelles la relation se teinte souvent d'affect. D'autre part, le recours à la conjonction de la mathématique – au singulier, dans la lignée bourbakiste – et de la littérature fait partie chez cet auteur d'un projet élaboré, on l'a vu, antérieurement à sa rencontre avec l'Oulipo. Comme Roubaud tient à le préciser : « Raymond Queneau est mon maître, mais c'est moi qui décide et sais en quoi, comment et jusqu'où »⁸.

En 1968, alors que le structuralisme commence à faire rage (et quelques ravages) et que la Chine maoïste est à l'ordre du jour, Roubaud se tourne résolument vers les anthologies poétiques impériales japonaises, à la fois pour en traduire certaines pièces, mais aussi pour en comprendre le fonctionnement. Très intéressé par ces compilations, sur lesquelles il publie deux articles de fond⁹, il en retient deux éléments qu'il intègre à sa propre poétique. Le premier est l'assimilation du tanka,

8. Jacques Roubaud, *La Boucle*, *op. cit.*, p. 270.

9. Jacques Roubaud, « Sur le *Shinkokinshû*, huitième anthologie impériale japonaise », *Change*, n° 1, 1968, pp. 73-106 ; « Le *Manyôshû* et la première poésie lyrique japonaise », *Action poétique*, n° 36, 1967, pp. 3-24.

forme cadencée en 5/7/5/7/7, aussi fondamental pour la culture japonaise que le sonnet l'est pour la tradition occidentale. L'un de ses dérivés, le *renga*, consiste à enchaîner de manière collective les *tanka*, expérience tentée par Roubaud avec trois collègues poètes¹⁰. Dans *Trente et un au cube*, il reprend les trente et une syllabes du *tanka*, mais disposées sur un seul vers, pour en faire 31 poèmes de 31 vers. Cette pratique du *cube* mathématico-poétique, qui joue dans le recueil le rôle d'un élément métatextuel, sera ensuite réexploitée, en particulier dans *Quelque chose noir*.

L'autre grande leçon que Roubaud retire de la fréquentation des anthologies impériales est une vision novatrice de l'intertextualité. En effet, ces recueils ne sont pas de simples juxtapositions, mais de véritables recompositions, opérées par un Bureau de poésie, à partir d'un ensemble de pièces existantes. L'assemblage des poèmes est régi par des règles esthétiques subtiles, qui donnent à l'anthologie sa valeur ajoutée. Roubaud se laissera donc à son tour tenter par le geste de la compilation : d'abord en publiant en 1970 *Mono no Aware*, poèmes qu'il dit « empruntés au japonais », qu'il a lui-même traduits et assemblés, puis en rédigeant *Autobiographie, chapitre dix*. Avec cet ouvrage, un pas est franchi dans la pratique de l'intertexte, puisqu'il ne s'agit plus seulement d'emprunter, mais véritablement de détourner, d'assimiler, d'incorporer l'écrit d'autrui à sa propre poésie, en abandonnant les marqueurs classiques de la citation, comme les guillemets, la bibliographie, les mentions exactes de noms d'auteurs ou d'ouvrages, ici toutes détournées. Là encore, ce rapport étroit à l'intertexte va se retrouver, mais interprété sur un plan autrement plus fusionnel, dans *Quelque chose noir*.

Alix

En 1978, Jacques Roubaud fait une rencontre déterminante, celle d'Alix Cléo Blanchette. Cette jeune femme, qui est âgée à l'époque de vingt-huit ans, est une photographe canadienne venue en France pour rédiger une thèse sur Wittgenstein, mais aussi pour tenter de soigner un asthme de plus en plus invalidant. Alix tient un journal dans lequel elle consigne les avancées de son travail photographique, tout comme son immense détresse existentielle, que la vie avec Roubaud, puis le mariage à Cambridge, en 1980, n'ont pas suffi à réduire. L'amour entre les deux

10. Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson, *Renga*, Paris, Gallimard, 1971.

époux est complexe, passionnel, comme en témoignent plusieurs notations du *Journal* d'Alix, qui se débat par ailleurs contre ses démons à elle, à savoir l'alcoolisme et la dépendance médicamenteuse. La jeune femme meurt d'une embolie pulmonaire le 28 janvier 1983, laissant des projets inachevés et son journal en guise d'héritage à un mari littéralement inconsolable. Durant les presque quatre années passées ensemble, Alix et Jacques ont infiniment partagé, jusqu'à parvenir à un état de fusion intellectuelle et amoureuse qualifiée par Roubaud de « *biipsisme* ». Tous deux sont bilingues, imprégnés de la double culture française et anglophone, et partagent cette complicité linguistique. Des éléments de la poétique roubaldienne, comme le style japonais du *ryoho tai*¹¹, ou style du double, sont réinterprétés sur le mode photographique, par des images fonctionnant par paire ; la photographe évoque aussi le *rakki tai*¹², ou style pour « dompter les démons ». Se sachant aimée, Alix reprend parfois confiance et se projette à nouveau dans l'avenir : elle dit vouloir « reprendre toutes [s]es anciennes ambitions, les réviser, les dépasser »¹³. À l'inverse, Roubaud trouve dans leur rencontre un second souffle pour son *Projet* et s'attelle à une nouvelle rédaction¹⁴. Alix photographie souvent son mari, dans l'ambiguïté, dans l'impudeur aussi. À l'occasion d'une photographie anglaise, où la lampe réfléchi dans un miroir avait surexposé le visage de Roubaud jusqu'à le transformer en tache blanche, Alix avait noté : « Évidemment, ce n'était pas un cadeau ordinaire celui de te livrer, à deux heures un dimanche après-midi, l'image de ta mort »¹⁵. Roubaud répond dans *Quelque chose noir* :

Évidemment ce n'était pas un cadeau ordinaire. celui de
me livrer, à cinq heures du matin, un vendredi, l'image
de ta mort.

Pas une photographie.

La mort même même. identique à elle même même (« Je voulais
détourner son regard à jamais », p. 16).

11. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 218.

12. Alix Cléo Roubaud, *Journal 1979-1983*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 137. On en retrouve la mention dans *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 161.

13. Alix Cléo Roubaud, op. cit., p. 22.

14. Sur l'évolution du *Projet*, voir Véronique Montémont, « Genèse d'une destruction : l'effondrement du *Projet* dans le cycle du *Grand Incendie de Londres*, de Jacques Roubaud », Elvira-Monika Laskowski-Caujolle, éd., *Lendemain : décrypter Roubaud*, 2, Tübingen, n° 124, 2006, pp. 9-19.

15. Alix Cléo Roubaud, op. cit., p. 13.

Alix est également très intéressée par l'écriture, à laquelle elle fait référence à plusieurs reprises comme à un horizon impossible, évoquant de petites nouvelles ou esquissant dans son journal des poèmes dont la disposition typographique rappelle la manière de Roubaud. Enfin, elle est l'auteur de la séquence de dix-sept photographies intitulée *Si quelque chose noir*, qui a inspiré le nom du recueil *Quelque chose noir*. Après la mort de la jeune femme, Roubaud sombre dans un silence presque complet : entre 1983 et 1984, sa bibliographie critique se résume à une dizaine de courts textes dispersés, parus dans des revues, l'un étant d'ailleurs consacré aux « débris d'un projet commun maintenant sans objet », assorti d'une photo d'Alix¹⁶, et quelques poèmes.

La seule activité conséquente dont on ait la trace est la mise en forme du journal d'Alix, publié au Seuil en janvier 1984, dans la collection « Fiction & Cie », où il a retenu l'intérêt de Denis Roche : Roubaud l'a retranscrit, en respectant au plus près la ponctuation et la typographie originelles (« Tes photographies reproduites les phrases repro -/ duites de ton Journal avec sa ponctuation particulière » [« Je vais me détourner », 61]). Il y a inséré une partie des documents photographiques évoqués par la jeune femme. Ce travail d'éditeur, qui est à la fois un dernier hommage et une tentative désespérée pour continuer à être au plus près de la défunte, joue un rôle déterminant dans la suite des écrits, car il marque une profonde intériorisation des mots d'Alix, qui vont ensuite littéralement habiter le texte de *Quelque chose noir*, comme l'explique le poème « Je ne peux pas écrire de toi » : « tu écrivais pour n'être lue que morte, [...] je l'ai [cette vérité] lue, toi morte, et faite mienne » (p. 121). C'est pourquoi il est difficile de comprendre certains aspects du recueil sans référence au journal, celui-là fonctionnant comme l'écho de celui-ci. Alix écrit par exemple : « Impossibilité d'écrire, mariée à un poète »¹⁷. Jacques répond : « Impossible d'écrire, marié(e) à une morte » (« Portrait en méditation », p. 63), avec tout ce que ce *e* entre parenthèses peut avoir d'ambigu en termes d'identification. Autre exemple, l'entrée du 10 juin 1980 du *Journal* note :

sauve-moi de la nuit difficile où ce n'est pas toi qui dors avec ta masse
familiale mais moi séparée de toi ; étroite et séparée de toi ; me

16. Jacques Roubaud, « Débris d'un projet commun maintenant sans objet », *Change International*, n° 2, 1984, pp. 54-55.

17. Alix Cléo Roubaud, *op. cit.*, p. 126.

retourne moi sans masse aucune sans difficulté aucune hélas vers le point vacillant du doute de tout¹⁸.

à quoi Roubaud répond dans un poème intitulé *Point vacillant* :

Te retournant sans masse aucune sans difficulté
aucune lente vers le point vacillant du doute de
tout.

Je ne t'ai pas sauvée de la nuit difficile.

Tu ne dors pas séparée de moi étroite et séparée
de moi.

[...]

Et c'est moi maintenant qui me tourne.

[...]

Vers le point familier du doute de tout. (« Point vacillant », p. 20.)

On assiste à un phénomène de « sous-conversation », pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute, permanent, qui entretient une illusion dialogique tout en dénonçant son absence d'interlocutrice : « ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien » (« Dialogue », p. 125).

Le deuxième point d'intersection entre le travail d'Alix et le recueil *Quelque chose noir* est la photographie, à laquelle il est souvent fait allusion. Celle-ci est une clé de lecture indispensable, évoquée dès le premier poème par la mention de « tirages photographiques internes » (p. 11). Mais on trouve ailleurs dans le livre une terminologie précise qui renvoie à ce champ : « corps solarisé », « appareil » (« Art de la vue », p. 99), « pinceau lumineux », « sépias » (« Pinceau lumineux », p. 96). Alix est inscrite, phénoménologiquement, sur deux types de surfaces iconiques. La première est formée par l'ensemble des images qu'elle a réalisées, qu'elle y soit présente ou non, et qui deviennent le lieu d'une reconstitution mémorielle de l'instant de la prise, dont l'effort occupe tout l'espace mental : « Intérieurement tu me confines à tes photographies. » (« Tu m'échappes », p. 127), écrit Jacques Roubaud. Certains poèmes se comprennent d'autant mieux que l'on connaît ce référent extratextuel. « Art de la vue » (p. 99), par exemple, renvoie à la photographie intitulée « Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration », « siestes sépias » (p. 127) à « La sieste ».

18. *Ibid.*, p. 37.



Le deuxième groupe d'images est, lui, immatériel, mais atrocement réel : c'est l'espace du souvenir qui, imprimé par le corps regardant, puis le texte de Jacques Roubaud, reproduit sans arrêt la représentation du corps de l'aimée, tour à tour vivant et mort, mais qui de toute façon crée par son absence un vide dépressionnaire. Son exposition par le texte fait écho à une prophétie qu'Alix avait émise dans son Journal, dans un moment de lucidité prémonitoire : « Tu me verras morte Jacques Roubaud. On viendra te chercher. Tu identifieras mon cadavre »¹⁹.

En conséquence, l'effet de réel inhabituel de la description du cadavre de la défunte qui ouvre le livre n'est qu'une violence imposée au lecteur. Le poème est alimenté par toute une réflexion sur la manière dont Alix, de son vivant, nourrissait son travail de photographe de pré-figurations mortuaires, en représentant des êtres nus, couchés, gisants : la mort, dit Roubaud, qu'elle « [s]'efforçait de frayer, par photons évaporants, par solarisation de [s]a nudité précise » (« Envoi », p. 93). Mais les premières phrases de *Quelque chose noir* tracent la frontière entre la représentation arrêtée du vivant, telle qu'Alix avait pu la faire dans *La Dernière Chambre*, et l'instant où la mort, la vraie, advient. Elles donnent le ton de l'ensemble du recueil : celui-ci sera, comme un tirage recommencé, le constat implacable de l'absence, dont il racontera la vérité la plus crue, loin de tout artifice. En même temps, il sera, qu'il le veuille ou non, artifice de son propre dispositif, seul capable de rendre dicible l'horreur de la perte, en inscrivant le recueil dans un

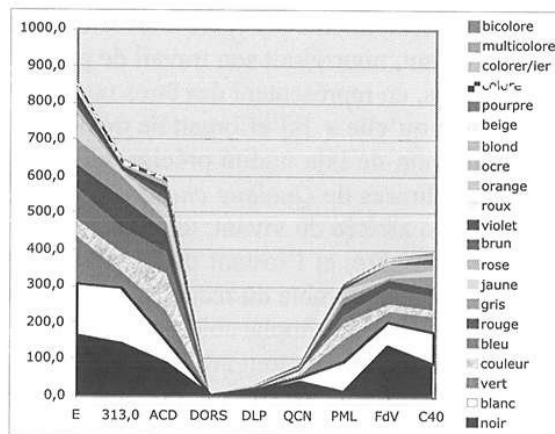
19. *Ibid.*, p. 54.

cadre qui sera référence continue à la présence d'Alix, à travers ses photographies.

Noir

Comme nous l'avons dit, le titre du recueil est inspiré du *Si quelque chose noir* d'Alix. Mais au conditionnel du « si » qu'elle avait utilisé se substitue l'affirmation : « quelque chose noir ». Ce « quelque chose » ne contient pas seulement la couleur symbolique du deuil ; comme nous le montrera un peu plus loin une série d'observations statistiques, bien que *Signe d'appartenance* soit aussi un recueil marqué par une mort omniprésente, celle de Jean-René, la couleur n'y demeure pas moins attestée par de multiples déclinaisons chromatiques. Le noir de 1986 renvoie au langage photographique d'Alix, résolument noir et blanc – elle n'a réalisé presque aucune photographie en couleurs²⁰. Il est aussi un écho, directement érotique celui-là, du corps de la jeune femme, le « point vivant au plus noir » du ventre (« Méditation du 21/7/85 », p. 21), de la « nudité humide noire » (« Dans l'espace minime », p. 37), et il peut être associé à des souvenirs très érotiques, comme dans le poème « Lumière, par exemple ».

Si l'on se concentre sur la question de la couleur dans la poétique roubaldienne, le point de fracture semble remonter aux deux recueils qui ont précédé *Quelque chose noir*, intitulés respectivement *Dors* et *Dire la poésie*.



20. Elle raconte même avoir tenté de traiter du négatif noir et blanc en couleur, pour obtenir « d'excellents camaïeux de gris » (*Journal, op. cit.*, p. 22).

Toutefois, il faut prendre en compte deux paramètres susceptibles d'induire un biais statistique : d'une part, ce sont des textes courts, ce qui diminue leur « surface lexicale », d'autre part, *Dors* est un texte contraint fabriqué à partir de mots-clés empruntés à Dante, ce qui pré-détermine son contenu sémantique. En revanche, tous deux partagent avec *Quelque chose noir* le trait d'avoir été rédigés dans la proximité, réelle ou mémorielle, d'Alix, et on y lira peut-être l'influence du travail photographique de la jeune femme sur la distribution sémantique. Dans *Quelque chose noir*, les mots « noir » et « blanc » ne sont pas plus représentés que dans le reste du corpus : en revanche, ils mobilisent plus de 70 % du lexique de la couleur, peu étendu dans ce recueil. Le noir, substantivé, épaissi, est matérialisé par des verbes : il « tombe », « entoure » (« Où es-tu ? », p. 19). Il s'accompagne d'une décoloration qui s'est emparée du monde dans lequel se meut le survivant : les couleurs sont rares ou « devenues négligeables » (« Tu m'échappes », p. 127) ; le monde s'est peuplé d'objets « incolores, apatrides » (« Mort singulière », p. 78). Cette déperdition visuelle est accompagnée par une modification de l'ensemble du paysage esthétique, qui n'existe plus, à l'état positif, que dans le souvenir (« Ton odeur, ton goût, le toucher de toi » [« L'histoire n'a pas de souvenirs », p. 113]). Les corps, les bruits, les contacts, la musique, la lecture sont tenus à distance, le corps ne donne ni plaisir ni émotion, il n'est plus que le réceptacle d'une douleur continue. De cette privation sensorielle, le signe le plus flagrant est le grand silence dans lequel est entré Roubaud, et dont la reprise de parole ne saura effacer tout à fait les traces résiduelles.

Silence

Quelque chose noir a marqué la fin d'une période de mutisme sévère. Roubaud y fait allusion dans *Le Grand Incendie de Londres* : « En décrivant l'état de silence où je tombe, en ce moment, involontairement et irrépressiblement si souvent, je ne fais que me replonger dans celui encore plus radicalement vide où j'ai passé presque trente mois »²¹. Le retour à l'écriture est lent, et passe par deux modes d'expression différents : le premier est une œuvre en prose qui inaugure la série du cycle des *Hortense*, dont le premier volume, *La Belle*

21. *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 378.

Hortense, est publié en 1985. Il s'agit d'un roman policier burlesque décrivant les aventures d'une héroïne ravissante qui tombe amoureuse d'un prince poldève cependant que sévit dans le quartier un malfaiteur redoutable, la terreur des Quincailliers. Roubaud a qualifié cette série de « prose inoffensive » : la gravité, tout comme la poésie, en sont absentes, et la seule trace biographique qui subsiste est la description d'un quartier imaginaire qui ressemble comme deux gouttes d'eau à l'intersection de la rue des Francs-Bourgeois et de la rue Vieille-du-Temple, où l'auteur a vécu avec Alix. La deuxième modalité d'expression choisie par Roubaud est autrement plus sérieuse, car elle touche à la relation de l'expérience qu'il vient de traverser, et débouche sur l'écriture de deux livres : *Le Grand Incendie de Londres*, volume de prose autobiographique, publié en 1989, et *Quelque chose noir*. Bien que celui-ci ait été publié en 1986, trois ans avant celui-là, il faut se référer à la genèse des deux ouvrages pour déduire les liens qui les unissent. En effet, l'écriture de ce qui va devenir un cycle de deux mille pages commence au matin du 11 juin 1985, datation qui forme d'ailleurs l'incipit du livre :

Ce matin du 11 juin 1985 (il est cinq heures), pendant que j'écris ceci sur le peu de place laissé libre par les papiers à la surface de mon bureau, j'entends passer, dans la rue des Francs-Bourgeois [...] une voiture de livraison²².

Une telle ouverture inscrit le texte dans une modalité d'écriture cadencée qui est celle du journal. L'idée est d'utiliser, chaque matin, les quelques heures qui précèdent le lever du jour pour consigner un nouveau fragment de cette entreprise de mémoire, et le caractère périodique de ce que Roubaud nomme son « expérience [...] quotidienne de prose »²³ est explicite : « je les [les moments] date dans mon cahier [...] mais je les arrête toujours à la fin d'une *matinée* [...] ; et je les reproduis sans modification de l'ordre que leur impose la chronologie de leur composition »²⁴. Au fil de l'avancée de l'œuvre, cette modalité est devenue moins rigoureuse, et il semblerait que les structures numériques qui régissent le cycle aient supplanté les exigences temporelles. Mais, si l'on s'en tient à ce premier volume, il est légitime de postuler

22. *Ibid.*, p. 13.

23. *Ibid.*, p. 14.

24. *Ibid.*, p. 31.

que chaque paragraphe numéroté marque une durée d'un jour, et de se livrer à partir de là à quelques calculs de date. Au paragraphe n° 13, qui a donc dû être écrit aux alentours du 18 juin 1985, on peut lire : « Je serais bien incapable d'écrire quelque chose de nouveau aujourd'hui, en poésie, en tout cas »²⁵. Par ailleurs, Roubaud exprime un peu plus loin une perte qu'il considère comme acquise, celle de la parole poétique :

[C]e 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 prose, du moins une prose telle que celle à laquelle je m'exerce ici, m'apparaît, à l'inverse, le lieu d'absolue neutralité qui n'a, et pour longtemps, besoin ni des yeux d'un lecteur ni des oreilles d'un auditoire. 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 moi²⁶.

Pourtant, au paragraphe 86, soit aux alentours du 6 septembre, si l'on s'en tient au principe d'un passage de prose quotidien, une mention intragénétique nous permet de comprendre que les deux textes ont été élaborés en même temps :

En fait, je n'achève pas seulement ce chapitre. Je termine aussi la mise au net (la version tapuscrite) de mon livre *Quelque chose noir*, commencé au printemps presque en même temps que 'le grand incendie de Londres'. J'ai tenu compte des observations qui m'ont été faites après lecture (Claude Roy, Florence, Paul Fournel, M.), décidé de l'état provisoirement définitif du texte, celui que je vais remettre au comité de lecture de Gallimard en vue de publication. Il s'ensuivra un long moment d'incertitude et je ne pourrais pas continuer la prose dans ces conditions²⁷.

Certains poèmes du recueil qui sont datés corroborent cette contemporanéité : « Méditation du 12/5/85 », « Méditation du 21/7/85 ». Plus flagrant encore, un texte, « Dès que je me lève »²⁸, se retrouve pratiquement terme à terme, dans l'un et l'autre livre, avec un découpage typographique légèrement différent. L'addition de tous ces éléments nous amène donc au raisonnement suivant, dont on peut légitimement se demander s'il ne frôle pas le syllogisme :

25. *Ibid.*, p. 44.

26. *Ibid.*, p. 55.

27. *Ibid.*, p. 227.

28. *Quelque chose noir*, *op. cit.*, pp. 27-28 ; *Le Grand Incendie de Londres*, *op. cit.*, pp. 25-26.

1. Depuis la mort d'Alix, je n'écris plus de poésie.
2. J'ai écrit *Quelque chose noir* après la mort d'Alix.
3. *Quelque chose noir* n'est donc pas de la poésie.

Qu'est-ce ?

Si l'on devait caractériser génériquement le recueil, on serait pourtant instinctivement tenté d'aller vers « poésie », et ce d'autant plus volontiers que le recueil publié porte la mention générique auctoriale de « poèmes »²⁹. Mais la question nous renvoie à une problématique beaucoup plus complexe que celle de la simple désignation du genre, en ce qu'elle engage une définition de la poésie mettant en jeu histoire, histoire littéraire et esthétique. Pour examiner le paradoxe, qui n'a rien de superficiel, de la nature de *Quelque chose noir* tel qu'il est posé par Roubaud, la manière la plus efficace est encore de se reporter à ce que lui tient pour les critères définitoires de la poésie et de voir dans quelle mesure le recueil est ou non en adéquation avec ceux-ci.

1. Selon une formule demeurée célèbre, la poésie est pour Roubaud « mémoire de la langue »³⁰ ; on peut lire le recours à l'intertextualité comme un épiphénomène de ce tropisme mémoriel, qui redistribue dans les poèmes le capital de textes engrangés sous forme de fragments, citations, allusions. Contrairement à son omniprésence dans les autres recueils, l'intertexte est quasiment absent de *Quelque chose noir* dans sa dimension proprement littéraire ; quasiment, mais pas tout à fait. Demeure une allusion à l'épithalame composé par Georges Perec³¹, *Beaux Présents*, poème écrit avec les lettres des noms des époux, qui été recomposé par Roubaud, par contraction et variation. « Le soleil brille au-dessus de l'île de la Cité » est ainsi devenu « Le soleil cille au-dessus de l'Ile de la Cité » (p. 47). Une autre citation, non identifiée, dans le texte « Dès que je me lève » évoqué plus haut, est ajoutée à sa version poétique :

Je pense : « Et l'affreuse crème/Près des bois flottants/» (p. 28).

29. Cette mention est présente dans la première édition, en collection « Blanche », mais a disparu du fait d'une négligence éditoriale de la réédition en Poésie/Gallimard.

30. Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, « Versus », 1995, p. 101.

31. Georges Perec, *Texte lu aux noces d'Alix Cléo Blanchette et de Jacques Roubaud* [1980], *Beaux présents, belles absentes*, Le Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1995, p. 67.

La phrase est un extrait du poème « Les Amis » de Rimbaud³². Elle est à la fois réminiscence intratextuelle (puisqu'elle est déjà cachée dans l'intertexte de *Trente et un au cube*) et aveu plus ou moins conscient d'un désir de mort qui ne se dit pas ouvertement dans ce texte-là – il est plus explicite dans *Signe d'appartenance*. Un vers entre guillemets « Sale vie, sale vie mélangée à la mort » (« Méditation de la pluralité », p. 80) est emprunté terme à terme à Tzara³³. Enfin, le poème « Pexa et hirsuta » fait référence à Dante, mais détourne les adjectifs appliqués par l'auteur du *Canzoniere* à la poésie pour les poser sur une description du corps d'Alix et sur celle de son nom. La « mémoire de la langue » n'est donc pas morte dans *Quelque chose noir*, mais se replie autour d'une intériorité douloureuse. Elle travaille davantage en surface, la couche textuelle profonde étant, elle, aimantée par un autre intertexte, qui en bannit, à un certain degré, les autres : pour un temps, la poésie sera mémoire de la langue d'Alix.

2. Un autre paramètre définitoire de la poésie, pour Roubaud, est sa forme. Or, outre l'intérêt, déjà évoqué, qu'il porte à la tradition japonaise, il a voué à l'étude des formes une part importante de son travail de poéticien, en consacrant notamment sa seconde thèse d'État à une *Histoire du sonnet français de Marot à Malherbe*, ainsi qu'en rédigeant différents travaux et anthologies, dont *Soleil du soleil*³⁴. Il est aussi l'auteur d'un essai, *La Fleur inverse*³⁵, sur « l'art formel des Troubadours », ainsi que d'un ouvrage, à la fois étude et anthologie, intitulé *La Ballade et le chant royal*³⁶. Cette connaissance théorique approfondie a été réinvestie dans ses propres ouvrages de création : *Signe d'appartenance* est, par certains aspects, un catalogue de tous les bons et mauvais traitements qu'il est techniquement possible de faire

32. « J'aime autant, mieux même / Pourrir dans l'étang, / Sous l'affreuse crème / Près des bois flottants », Arthur Rimbaud, « Les Amis », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 75.

33. Seules la ponctuation et la disposition typographique changent, les deux vers de Tzara étant réunis en un seul. Tristan Tzara, *Midis gagnés*, Paris, Flammarion, 1979 [1939], p. 268.

34. Jacques Roubaud, *Soleil du soleil*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1990.

35. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse. L'art formel des Troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, « Architecture du verbe », 1994 [1986].

36. Jacques Roubaud, *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, « Architecture du verbe », 1998.

subir à un sonnet. *Renga*, comme son titre l'indique, est un *renga*, c'est-à-dire un série de *tanka* enchaînés, *Trente et un au cube* une (dé)multiplication de *tanka*. *Autobiographie, chapitre dix* revendique l'alternance de prose et de poésie qui est un fondement du *haibun*, récit de voyage pratiqué par Bashô, et *Dors* est une sextine. Dans ce paysage à la fois composite et parfaitement composé, *Quelque chose noir* tranche par son dépouillement. On y constate une hétérométrie constante – quand il n'y a pas pure et simple disparition des vers au profit de phrases prosifiées – et une absence de modèle formel connu. Sur ce point, la rupture avec toute tradition littéraire historiquement liée au compté-rimé est indéniable. Mais l'absence de forme ne signifie pas *l'informe* : cette neutralisation est compensée, souterrainement, par une architecture numérique des plus rigoureuses, sur laquelle nous reviendrons.

3. Une autre composante fondamentale du poème, pour Roubaud, est le rythme. Il a produit, avec le mathématicien Pierre Lusson, une « théorie du rythme abstrait mathématisée », abrégée en T.R.A.M. avec une déclinaison métaphysique, la T.R.A.m. Le rythme est défini comme une « combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent »³⁷. La théorie consiste en un système de marquage de positions dans le vers, en particulier l'alexandrin, permettant de modéliser des groupes rythmiques privilégiés et de les traiter comme des « entiers rythmiques », possédant leur poids propre. Cette sensibilité théorique est depuis longtemps présente, elle aussi, dans l'écriture de Roubaud, qui se livre à un travail sur le vers dont l'une des ambitions est de le porter jusqu'à ses limites, en utilisant par exemple des « alexandrins tordus de tous les côtés de la césure »³⁸. Il a également recours au blanc typographique, qu'il fait intervenir à différents titres, pour déstructurer le vers dans *Signe d'appartenance*, pour superposer la métrique japonaise à la syntaxe française dans *Trente et un au cube*, pour reconstituer l'« auralité »³⁹, c'est-à-dire la dimension vocale du poème dans *Dire la*

37. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ivrea, 2000 [1978], p. 69.

38. Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 436.

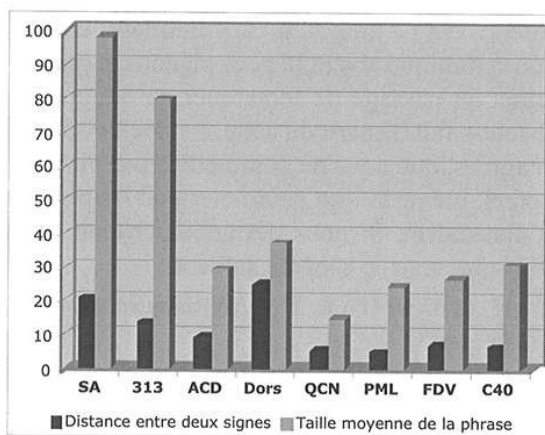
39. *Ibid.*, p. 40.

poésie. A priori, la question du rythme est de celle que le deuil amène à exclure de *Quelque chose noir* ; durant la période de silence, Roubaud affirme que « le registre rythmique de la parole [lui] fait horreur » (« 1983 : janvier. 1985 : juin », p. 33). Pourtant, un poème s'intitule « Composition rythmique abstraite pour pigeons et poète » (p. 43) – ce qui nous permet au passage de remarquer qu'éthiquement parlant, le poète n'a pas tout à fait disparu du texte. Le poème se compose de neuf séries de syntagmes, que nous ne nommerons pas phrases ni vers, mais éléments discrets, même si l'on peut noter que les pigeons sont douze, nombre de l'alexandrin. Si nous désignons chacun des éléments par une lettre, nous obtenons le schéma suivant :

A B C D E E E E DAB [concaténés/variantes] E [variante]

L'élément E « Je tapais du pied sur l'herbe. les douze pigeons s'élevaient d'un mètre puis se reposaient » se transforme à la fin en « puis se posaient » (p. 43). Cette variante, infime à première vue, marque l'arrêt, la stase, la terminaison. Elle vient clore une contemplation compulsive, circulaire, qui syntaxiquement se boucle sur elle-même en réagglomérant ses propres composants. Un élément n'a pas été repris (« Je te voyais, à la fenêtre, debout, nue, avec du soleil »), quant au noir, il n'est plus « rangé », mais « posé épais ». Autant de marqueurs ténus qui témoignent d'une existence résiduelle du rythme, utilisé ici comme facteur d'oblitération, indiquant par ses variantes, dans ce poème, la limite entre le mouvant et l'arrêté, et partant, entre le mort et le vif. De la même manière, le blanc typographique inséré dans les lignes, marque de fabrique de la poétique roubaldienne, contribue à restaurer une certaine existence rythmique de la phrase. Mais il travaille cette fois dans l'arrêt, la suspension et le creusement, la pause n'étant pas rattrapée par ailleurs par l'hyperhypotaxe. Statistiquement, la phrase dans *Quelque chose noir* comporte plus de points que les autres recueils : ils représentent 34,6% des signes de ponctuation du livre (contre une valeur moyenne de 20,5% sur l'ensemble du corpus poétique) : les virgules atteignent un score de presque 53 %, contre 45,8 % tous recueils confondus. *Quelque chose noir* et *La Pluralité des mondes de Lewis*, le recueil qui a suivi, sont les deux œuvres qui ont le taux de ponctuation le plus élevé, avec intervention d'un caractère en moyenne tous les 5 mots, contre tous les 20 dans *Signe d'appartenance*, ou... tous les 141 dans *Dire la poésie*. *Quelque chose noir* a la

« phrase »⁴⁰ la plus courte de tout le corpus : 15 mots, contre une moyenne de 30,9 pour l'ensemble des recueils.



La cadence profonde de l'écriture a été modifiée ; à la souplesse de la phrase longue succède la sécheresse de la phrase courte, à l'opulence lexicale, le resserrement. La syntaxe fonctionne tout entière dans la hachure, l'ellipse et la constriction (un parallèle avec l'asthme d'Alix ne peut manquer de surgir à l'esprit) : vidée de son énergie et de son efflorescence, elle crée l'impression d'un trébuchement perpétuel sur un événement trop abominable pour s'inscrire dans l'ordre du pensable.

4. Enfin, le nombre est la dernière, mais non la moindre, composante essentielle de la poétique roubaldienne. Bien qu'il refuse la tentation, dit-il, du mysticisme du nombre⁴¹, l'auteur entretient avec celui-ci des rapports suffisamment ambigus pour que l'on ne puisse dissocier tout à fait sa présence d'une dimension spirituelle dont la portée est souvent à mettre en rapport avec des biographèmes. Roubaud se défi-

40. Le calcul de la taille moyenne de la phrase se fait en divisant le nombre de mots d'un ouvrage par la somme des ponctuations terminales (points, points d'exclamation, points d'interrogation, points de suspension). Chez Roubaud, dans ce recueil, le point peut avoir une valeur plus ambiguë, et ne définit pas toujours clairement une limite phrastique. Mais il marque une suspension typographique et syntaxique suffisamment forte pour que nous le prenions en compte pour ce calcul.

41. « Si je me soumetts à ma passion du nombre, il s'agit toutefois d'une soumission sans croyance ; je n'en ai aucune mystique, je suis agnostique des nombres malgré tout », *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 141.

nit donc, usant d'un compromis intéressant, comme un « néo-pythagoricien responsable »⁴². Dans sa poétique, comme dans sa poésie, « la théorie du rythme a à voir avec la notion de nombre, mais [...] une notion de nombre qui diffère assez sensiblement de celle qu'a retenue la mathématique depuis la Renaissance »⁴³. Chez lui, le nombre est, via la métrique et la théorie du rythme qui formalise le vers en séries de 0 et de 1, le moyen de faire le lien entre les deux pans du Projet initial, mathématique et poésie, fonctionnant comme une « "vrille" algébrique s'enroulant autour de son "tuteur" de langue mesurée »⁴⁴. Les recueils antérieurs l'utilisent de différentes manières : *Signe d'appartenance*, avec sa structure (non réalisée) de sonnet de sonnets, soit 14 au carré, puis *Trente et au cube*, au titre mathématiquement programmatique. *Autobiographie, chapitre dix* comprend 317 poèmes, nombre qui regroupe graphiquement le 31, nombre de syllabes du tanka, et le 17, celui du *haïku*. 317 est aussi un nombre premier, et est particulièrement aimé du poète Khlebnikov. Toute l'architecture du cycle du *Grand incendie de Londres*, notamment le nombre de paragraphes, est régie par des carrés prédéterminés ($196 = 14 \times 14$) et autres contraintes, comme l'intervention de nombres premiers ou de nombres de Queneau.

Quelque chose noir utilise à son tour un cube poétique : neuf sections de neuf poèmes de neuf vers, plus un dernier poème, intitulé « Rien », daté de 1983. Cette clé numérique n'est explicitée dans aucun paratexte, mais n'est pas dissimulée non plus, dès lors que le premier texte évoque l'image d'Alix morte se présentant « pour la millièème fois à neuf » (« Méditation du 12/5/85 », p. 11). Pour parler de sa propre entreprise d'écriture, Roubaud évoque « ces phrases de neuf qu'[il] nomme poèmes » (« Méditation de la comparaison », p. 85) : il faut comprendre ici que les phrases ne sont pas nouvelles, puisqu'assemblées de « débris », mais ontologiquement nourries par le nombre qui en définit l'ordonnance. Sur ce point précis, un écueil interprétatif nous semble devoir être évité : celui d'une lecture formaliste (qui prend parfois, au sujet de Jacques Roubaud, des tours agressifs⁴⁵) qui réduirait le recueil à son squelette numérique, voire numérologique, en laissant de

42. Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 155.

43. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 79.

44. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 70.

45. Voir Henri Meschonnic, et en particulier, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 119 sq.

côté la question du deuil dont il est issu. Le choix d'une contrainte, souvent associée à l'Oulipo, lui-même souvent associé (à tort) à des productions strictement ludiques, peut paraître surprenant quand il s'agit de dire une expérience touchant d'aussi près à l'intime et à la souffrance dans sa violence primaire. Mais la démarche nous semble résulter d'une double exigence. D'une part, il s'agit de dépasser un stade d'aphasie :

Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux.

Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois.

Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie.
(« Aphasie », p. 131.)

D'autre part, et compte tenu de la charge émotive liée à l'événement et à ses conséquences, il faut trouver un canal qui le rende dicible. Roubaud a opté pour une relation qui, à première vue, paraît relativement dépassionnée de son chagrin : dépassionnée en ce sens que l'expression de l'intériorité, des affects, des ressentis, de la douleur, est en quelque sorte tenue à distance par une écriture volontairement descriptive, plus constatative que pathique. Souvent, la prose, sous l'influence de la logique wittgensteinienne, prend un tour philosophique :

En te nommant je voudrais te donner une stabilité hors de toute atteinte

La négation de toi alors s'opposera non à l'affirmation (tu n'es pas) mais au néant qui est avant ma parole.

Te nommer c'est faire briller la présence d'un être antérieur à la disparition (« Apatride », p. 87).

C'est précisément cette nécessaire prise de distance qui donne au texte sa violence : là où la tradition du XVI^e siècle nous a laissé des tombeaux fleuris, une rhétorique encomiastique ou balsamique, une héroïsation de l'aimée et de son corps glorieux, Roubaud se contente d'énumérer l'agonie, la décomposition, la solitude, l'épouvante d'un érotisme privé d'objet. Il ne parvient plus à adhérer à ces traditions qui ont pourtant été sa colonne vertébrale poétique : le poème appelé « Le ton » (p. 126) fait référence aux « genres attendus », à savoir « évocation, imprécation, futur antérieur », tout en confessant son impuissance à penser sa propre traversée de la douleur dans cette veine lyrique-là. « Il y a ainsi [écrit Roubaud] des engendremens de sentiments disponibles dont je ne sais pas me servir. » Deux pulsions

contradictoires s'exercent en tension dans le texte : celle qui nomme, constate et décrit la mort d'Alix, en évoquant le cadavre, le cimetière de Thiais, la pourriture des chairs (« tes lambeaux de cadavre se défaisant », [« Je vais me détourner », p. 61]). L'autre, tout aussi radicale, marque le refus de se séparer de la morte, le désir éperdu de continuer à dialoguer avec elle au-delà de sa disparition même, sans pour autant basculer dans la folie. Le nombre apporte une forme de réponse au « mécontentement formel » (« Méditation de la comparaison », p. 85) décrit par l'auteur. On peut voir dans l'élection du neuf comme principe de composition, non seulement une manière de contenir l'émotion, dès lorsqu'il y a « mort métrique » (« Le ton, 126), mais une médiation nécessaire pour recréer un espace du dicible, dont la solidité sera garantie par un chiffre intangible, immuable d'un bout à l'autre du recueil. Comme les autres livres, *Quelque chose noir* est innervé par la présence d'un élément arithmétique, mais le lien organique que Roubaud avait établi entre l'arithmétique et la forme poétique déplace ici son centre de gravité. Le texte se coupe de tout modèle formel antérieur, comme si l'expérience qu'il relate, qui est « sans nom, dans nulle langue » (« Le sens du passé », p. 30) dans son aspect unique et absolu, exigeait justement la réinvention d'une langue. Ce sera ce mixte de vers et de prose, ni compté, ni rimé, qui s'abstrait de la dimension ornementale pour dire la mort de l'autre, vécue comme anéantisement de la vie même.

*

Quelque chose noir a-t-il marqué un point de fracture dans la poétique roubaldienne ? Comme on l'aura compris, la réponse est double. On ne peut parler d'une destruction de la pratique poétique antérieure, mais les éléments fondamentaux en ont été décentrés, repensés, et dans bien des cas vidés de leur dimension esthétique ou de leur référent culturel, afin de produire une parole qui ne s'inscrive dans aucun registre connu. *Quelque chose noir* semble vouloir se définir par apophatisme⁴⁶, caractérisé par ce *qu'il n'est plus*, en tant que poésie ; il fonctionne selon une dynamique de suppression, dépouillement et minimalisme. Et le fait avec tant de force que l'ouvrage, bouleversant, excède malgré lui la relation d'une expérience personnelle pour acquérir une portée métaphysique : il interroge la façon dont un amour partagé peut modi-

46. Voir ici même l'article de Stéphane Baquey.

fier, presque organiquement, l'être qui l'éprouve. Que se passe-t-il lorsque le *biipsisme* cesse, à quoi renvoie alors l'acte de vivre, comment s'accommode-t-on des marges de la mort et de leur étouffante tentation ? Après ce recueil, le dire du deuil n'a pas cessé, mais la violence du chagrin s'est apaisée. *La Pluralité des mondes de Lewis*, paru en 1991, explore la fiction du réalisme modal telle qu'elle a déjà été évoquée dans le poème « Roman-photo » de *Quelque chose noir*. Le vide de la disparition y est tempéré par l'évocation d'un monde parallèle, philosophiquement tout aussi réel que le nôtre – si l'on suit Lewis – dans lequel la jeune femme aurait continué à vivre⁴⁷. *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains* inclut une section, dont le sous-titre est « Méditation de la mort, en sonnets, selon le protocole de Joseph Hall, 1983 ». Compte tenu des éléments intragénéti-ques que Roubaud a divulgués, on comprend que cette date n'est pas une date d'écriture, mais qu'elle fait référence à l'année de la mort d'Alix. Mais cette fois, les pièces, évoquant toutes la mort, s'inscrivent dans la plus traditionnelle des complexités formelles, ajoutant aux contraintes intrinsèques du sonnet celles d'une batterie de rimes sophistiquées, apanage ordinaire des Grands Rhétoriciens : rimes batelées, couronnées, emperières.

Enfin, la reprise de l'écriture, en 1985, a marqué l'entrée de Roubaud dans un nouveau genre, dont il est en quelque sorte l'inventeur : le traité de mémoire. Le livre entrepris deux ans et demi après la mort d'Alix, dans le désespoir, comme une tentative hasardeuse de survie scripturale, n'a pas été abandonné comme l'ont été toutes les versions antérieures du Projet, mais s'est au contraire épanoui et ramifié, pour atteindre en 2000 les deux mille pages (et une branche reste à paraître). Dans le premier volume, intitulé *Le Grand Incendie de Londres*, Roubaud évoque souvent Alix, de manière souvent plus lumineuse que dans *Quelque chose noir* : souvenirs agréables, moments de vie quotidienne, longues descriptions de photographies. La concrétion

47. L'hypothèse de Lewis, pour la résumer plus que grossièrement, est qu'il est philosophiquement possible que coexistent plusieurs univers, de façon non fictive et non abstraite. A priori, nous n'en connaissons qu'un, celui dans lequel nous évoluons sur le plan spatio-temporel, ce qui ne contredit pas l'existence matérielle d'autres mondes. Mais en tout état de cause, comme l'a rappelé Jacques Roubaud (voir ici même), il n'existe pas de communication transmonde. Voir David K. Lewis, *De la pluralité des mondes*, traduction de Marjorie Caverbière et Jean Pierre Cometti, Éditions de l'Éclat, « Tiré à part », 2007 [1986].

de douleur, qui a culminé durant la phase de silence, est peu à peu émiettée par la dynamique de l'écriture, qui se confondra, pendant plusieurs années, avec celle de la vie. Roubaud dit avoir, du côté maternel, « hérité d'une double tradition, de silence et de deuil, où les morts, après vingt ans, trente, ou cinquante, omniprésents encore, n'apparaissent pourtant que dans les creux d'un mutisme »⁴⁸. Il en sera de même pour Alix, dont il ne prononcera presque plus le nom dans ses écrits à partir de 1993, mais qui reviendra, comme Jean-René, déposer sur la prose l'écho discret d'une douleur définitive, inoubliée et fidèle.

Véronique MONTÉMONT
CNRS, ATILF-Nancy Université /
Institut universitaire de France

44. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 108.

DOMINIQUE MONCOND'HUY

DU JOURNAL AU TOMBEAU OU DE « QUELQUE CHOSE » À « RIEN »

À son commencement se trouve la discussion d'un [...] paradoxe, [...] connu sous le nom de paradoxe de l'induction, ou paradoxe de Goodman [...]. Le temps est essentiel à ce paradoxe, mais comme réel non discuté, et ce n'est qu'après beaucoup de détours que j'ai extrait de sa « solution fictive » ma déduction du temps.

À Manchester, en décembre de 1982, [...] Alix me dit qu'elle savait comment on pouvait, au moins dans le discours, le dissoudre, et elle m'en exposa, en quelques phrases, la trajectoire imaginaire, sur l'exemple favori des empiristes, le lever renouvelé, matin après matin, du soleil.

J'y vis une manière oblique de parler d'autre chose : il est parfois impossible de taire ce dont on ne peut parler, et quand on ne peut pas le montrer non plus, on peut essayer de parler ailleurs, par détours.

Jacques Roubaud, *La Boucle*

Quelque chose noir est de ces rares livres qu'on redoute de relire tant on en sait la force. Il est de ces rares livres dont on sait quelle fut l'intime nécessité, et dont l'on voudrait, du même mouvement, qu'ils n'existent pas.

Quelque chose noir est un livre dont il faudrait ne pas parler, dont peut-être on devrait ne pas pouvoir parler. On tournerait alors autour du principe de Wittgenstein, glosé par le recueil poétique lui-même : « On ne peut pas me dire : "Il faut le taire" » (« Méditation du 21/7/85 », p. 22).

Quelque chose noir est un livre qu'on ne peut lire qu'en tremblant ; c'est une expérience du vertige et de l'effroi. Cette voix parfois étranglée, ou à distance d'elle-même, cette voix qui va d'un blanc à l'autre, c'est celle d'un *je* à reconstruire, d'un *je* sans lieu possible alors. Mais le texte reste silence, il n'est cri que d'être lu, peut-être davantage encore d'être porté par la voix – il n'est cri que de celui qui lit, et c'est pourquoi le lire est une expérience de l'effroi ; il nous fait sortir d'une possible quiétude, de toute potentielle légèreté.

Ce texte-là ne nous concerne pas du tout. Il est trop intime pour qu'on y ait une place. Et cependant, du fait même qu'il soit publié, il devient ouvrage partagé, épreuve inévitablement non partagée mais effectivement perçue, voire ressentie. Lu, il devient poème de deuil, non pas du seul deuil d'Alix, qui relève de l'intime, mais poème du deuil en soi, poème de désolation, de dévastation – peu de textes ouvrent aussi radicalement une porte débouchant sur le vide. Lire un tel recueil, c'est ainsi faire *comme* une expérience du deuil – et c'est d'abord vivre une expérience de la langue, de l'amour, de la poésie, car telle est bien la conception que Jacques Roubaud se fait de l'écriture, laquelle s'exprime là comme ailleurs dans son œuvre, même si c'est selon des modalités très particulières.

Tout : rien

*La Bibliothèque de Warburg*¹ constitue la cinquième branche de l'entreprise de mémoire en prose inaugurée par *Le Grand Incendie de Londres*², laquelle entreprise textuelle découle, parce que destruction du Projet initial, de la mort d'Alix Cléo Roubaud – ce faisant, c'est l'ombre portée, en prose, de *Quelque chose noir*. Le septième et dernier chapitre de *La Bibliothèque de Warburg* s'intitule : « TOUT : rien ». Ce titre est glosé par le titre donné au paragraphe 52 et dernier : « TOUT, puis rien ». Et si c'est « tout, puis rien », c'est que le plan général du Projet a été mis au point, puis finalement détruit. Le paragraphe 52 s'offre comme le récit, la mise en scène même (le paragraphe 49, intitulé « Lieu. Moment. », vaut exposition...), de l'achèvement de la préparation du Projet (lui-même figuré sous la forme d'un sonnet) et de sa destruction. La mise en scène passe par des indications chronologiques : « Je mets un point final au plan général du **Projet** vers 5 heures du soir » ; « Dans la nuit, un peu avant dix heures du soir, [...] je me lève, déchire le plan en beaucoup de morceaux, jette les morceaux dans la corbeille à papier. » Ces indications chronologiques, on sait qu'on les retrouvera dans *Quelque chose noir*. Et les « 5 heures » sont mises en scène dans la cinquième branche de l'entreprise de mémoire en prose, appelée à comporter six branches – par référence à la sextine, sans doute, mais aussi parce que six est figure inverse du neuf...

1. Paris, Le Seuil, 2002.

2. Paris, Le Seuil, 1989.

Le récit de la destruction du plan du *Projet* se poursuit, nous conduisant jusqu'à la fin du livre : « Sur le moment, il me semble, j'ai un sentiment d'accomplissement. Je me dis quelque chose, avant de m'endormir, un peu tard, mais tranquillement, comme : "Et v'là le travail !" C'est le lendemain matin, il me semble aussi, que je comprends que j'ai renoncé au **Projet** »³.

Ce « TOUT : rien », au sortir de la cinquième branche, rejoue l'entrée du *Grand Incendie de Londres*, c'est-à-dire de la première branche – mais sur un mode léger, pour ne pas dire étonné, voire ludique. Or *Le Grand Incendie de Londres* peut se lire dans une large mesure comme un « double » de *Quelque chose noir*, lequel ressaisit, et de bien des manières, des publications antérieures de Roubaud, lequel encore sera prolongé par d'autres branches. Manière de dire que *Quelque chose noir* ne saurait se comprendre que perçu dans un ensemble plus vaste : ce recueil, en dépit de son irréductible spécificité liée aux circonstances qui en ont suscité l'écriture, n'est qu'une pierre, essentielle peut-être, mais une pierre seulement d'un ensemble fort vaste, et aux contours incertains, tant l'œuvre du poète est abondante et prend divers visages.

Noces de mort

La mort, mon amour, plutôt que l'enfermement, le retrait du monde,
l'invulnérabilité sainte que, sacrilège, je désirais en la mort, tout cela
dans le mariage

Alix Cléo Roubaud, *Journal* 1979-1983.

Le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, du moins des extraits de ce *Journal*, sont publiés par les soins du poète en janvier 1984, très vite après la mort d'Alix (28 janvier 1983), avant que Jacques Roubaud ne parvienne à sortir d'une sorte d'aphasie pour écrire, en écrivant, et *Quelque chose noir* et *Le Grand Incendie de Londres*.

Ce *Journal* d'Alix est capital pour qui veut entendre *Quelque chose noir* – et la lecture du *Journal* suscite elle aussi l'effroi, d'une autre manière que *Quelque chose noir* et peut-être plus radicalement encore. Il faut lire le *Journal* d'Alix, non par l'effet d'on ne sait quelle pulsion

3. *La Bibliothèque de Warburg, op. cit.*, p. 306.

voyeuriste mais en premier lieu pour y faire l'expérience, assurément maladroite et incomplète pour tout lecteur, mais pour y faire néanmoins l'expérience de la voix d'Alix – et c'est bien ce que souhaite Roubaud publiant ce *Journal*. Ce dernier doit nous interdire de lire *Quelque chose noir* en ayant à l'esprit des images naïves, édulcorées, néo-romantiques ou lénifiantes... Tout texte de deuil construit une image du défunt, se fonde sur une image du défunt, mais une image éventuellement ambiguë, perçue du seul point de vue de celui qui reste, qui dit la douleur. Or il ne faut pas se tromper d'objet : si *Quelque chose noir* constitue un tombeau, il ne s'agit en rien d'une célébration, d'un tombeau visant à entonner l'éloge ou à construire une figure à admirer ; c'est d'abord, ou aussi, un tombeau de soi-même. Sans doute est-ce toujours plus ou moins le cas (le deuil d'une part de soi, dans l'amour), mais ce trait s'avère ici éminemment plus radical.

Telle que le *Journal* la donne à voir, Alix apparaît en effet comme un être de souffrance, comme une photographe qui, de ce fait, s'écrit par la lumière, et s'écrit pour exprimer la douleur. Le *Journal* est ponctué d'incessantes allusions à la maladie, aux tentatives de suicide, à la mort ou au suicide de tel membre de l'entourage – c'est une véritable « danse de mort ». Disant cela, il ne s'agit pas de verser dans quelque approche psychologique sommaire du couple Roubaud, ce qui serait plus que mal venu ; il est simplement question de faire entendre que la mort d'Alix est tout sauf la rupture d'avec une vie simple, sereine, uniment heureuse. Ce que révèle le *Journal*, c'est que la vie de Roubaud et d'Alix est une expérience quasi continue de la mort. « Il est difficile de se défaire de l'idée de la mort », écrit Alix dès février 1980 ; et plus tard, en octobre 1981 : « Que signifie se voir déjà morte ? comment le montrer ? »⁴.

La photographie comme expérience de la disparition

Entre dire et montrer ? L'idéal est le mutisme et la monstration :
silence et ostentation de cadavre.

Alix Cléo Roubaud, *Journal* 1979-1983.

4. Alix Cléo Roubaud, *Journal* 1979-1983, Paris, LeSeuil, 1984, pp. 19 et 170.

La pratique photographique d'Alix doit être bien comprise⁵. Loin de constituer une pratique « esthétisante », c'est pour Alix un *mode de connaissance*. Dans la perspective d'une certaine lecture de Wittgenstein, elle développe un usage de la photographie qui constitue *une expérience* de soi, une expérience de ce que c'est qu'être un être mortel. Selon cette approche, la photographie n'est en rien une re-présentation de ce que nous percevons de la réalité : elle offre au contraire une image du réel, *un état* des choses et des êtres que nous ne pouvons percevoir. Elle *fait voir*, par sa nature inouïe de médium, par quoi le temps se figure. « La doublure des choses n'est pas une profondeur mystérieuse : elle est à la fois l'instant qui précède ou qui succède à la photo, qu'on ne voit pas ; elle est donc l'image de notre mort. Ces choses pourraient ne pas être là, après tout : mais moi non plus, et avec moi disparaître le monde – telle est la folie de la photographie »⁶.

Jacques Roubaud ne s'intéresse guère à la photographie, ni avant ni après Alix, entendons : à la photographie comme art. S'il se tourne vers la photographie, c'est en relation avec la question de la lumière, ou bien à l'occasion de telle sollicitation particulière, mais non en soi. Et ce qui le fascine le plus dans la photographie, avec Alix et au-delà d'Alix, ce sont les techniques « archaïques » comme le daguerréotype qui, du fait, de la lenteur du processus, offrait des images suspendues du temps, éliminant ou rendant flottante toute image de mouvement. Roubaud les perçoit comme des « images miroirs » : « Le Monde du daguerréotype n'était pas seulement un monde d'immobilité, il était image d'un monde renversé, un monde d'au-delà du miroir, dont Lewis Carroll a rêvé la métaphore ("Alice", en ce sens, est une allégorie photographique) »⁷.

5. Sur la question de la photographie, de son importance pour l'écriture du recueil poétique, voir l'article de Jean-François Puff, « L'écriture photographique de *Quelque chose noir* », initialement publié dans *Formes poétiques contemporaines*, n° 2, 2004, p. 313-324. Cet article, tout comme la très belle étude de Benoît Conort (« Tramer le deuil (table de lecture de *Quelque chose noir*) »), initialement publiée dans *La Licorne* (n° 40, 1997, p. 47-58), est désormais libre d'accès sur le site de la revue *La Licorne* (URL : <http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/>).

6. Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 13.

7. Jacques Roubaud, « Première digression sur les débuts de la photographie », *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner*; Paris, José Corti, vol. I, 1988, p. 207. Voir aussi Alix Cléo Roubaud, *Journal* : « Jacques, avez-vous déjà vu un daguerréotype ? c'est à la fois un négatif et un positif, et un miroir. On voit en même temps et le support, et l'image, et soi-même ; l'objet le plus étrange au monde, en somme, or plus personne ne fait de daguerréotype ; il est vrai que cet objet était unique, or c'est le négatif, permettant théoriquement la reproduction à l'infini d'une image, qui a tué le daguerréotype. Comme si, étant mon propre négatif, je pouvais continuer à me projeter sur des écrans, mais qu'il me fallait un écran ; alors qu'est la mort là-dedans, l'écran, ou l'image ? » (*op. cit.*, p. 171).

La pratique de la photographie, pour Alix, est une expérience du temps, de la durée. D'où sa pratique privilégiée de la série, qui élabore une représentation de la durée par la juxtaposition d'états successifs représentés. Et l'horizon de cette pratique, c'est la disparition, dont on peut dire qu'elle a potentiellement deux visages, contraires et à certains égards équivalents : l'immobilité, la fixité *et* la disparition absolue, ce par quoi l'on se fait *irreprésentable* par la photographie. Toute série photographique d'Alix est une danse de mort, ce qu'est aussi le *Journal*, pensé comme une « réplique » maladroite, insatisfaisante, de la pratique photographique.

Cette danse de mort est « écriture de la lumière ». C'est une écriture, qui advient par, depuis la lumière. Et Roubaud accompagne, réplique lui-même à cette conception de la photographie en faisant jouer les mots dans l'espace du poème, de la page, noir sur blanc – avec des blancs, avec ce fameux poème sur la lampe qui court d'un livre à l'autre, où les blancs entre les syntagmes « flottent », fluctuent, où les mots se déplacent, au premier chef l'adverbe « lentement »⁸. Ces poèmes-là sont une tentative de faire exister, par la poésie, une expérience du temps. La poésie, pour Roubaud, est « ici maintenant » – comme la photographie.

La chambre noire

Jacques regarde sa propre mort, qu'il éclaire, sans visage, de sa main. Lui ai apporté cette image aujourd'hui comme pour m'en défaire. Des cadeaux dont on ignore le sens.

Dégager l'âme des choses. Leur double incorporel. Ton autre visage, celui que tu ne vois pas, en deçà de ton œil, au-delà de ta vie: redoublement né du regard amoureux: je t'aime jusque-là

Alix Cléo Roubaud, *Journal 1979-1983*.

Cette pratique photographique comme recherche (clairement mise en relation par Roubaud, dans *La Boucle* en particulier, avec le paradoxe de Zénon, et les travaux de Nelson Goodman⁹) est explicitement formulée, dans le *Journal* comme dans *Quelque chose noir*, comme

8. Voir notamment *Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 43-46. Ce poème, nous dit-on, a pour point de départ une photographie évoquée au début du livre (*ibid.*, p. 16 sq).

9. Voir *La Boucle*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 232-233.

une tentative (une tentation ?) d'approcher sa propre mort – et sa représentation, *par* sa représentation. C'est la question du « cadeau » fait à Jacques Roubaud de l'image de sa propre mort. Danse de mort, parce que cette expérience partagée ne peut se jouer que dans l'amour, est amour – ce par quoi le lien s'établit avec la conception de la poésie qui est celle de Roubaud, et l'amour de loin... « Jacques m'avait demandé de noter une phrase que je lui avais dite au cours d'une conversation au milieu d'un mercredi: 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 vu¹⁰ ».

Ce que dit le *Journal* d'Alix, c'est que la vie partagée d'Alix et de Jacques Roubaud est une vie dans la mort, de la mort, depuis la mort. D'où cette magnifique formule : « Que nous soyons la chambre noire l'un de l'autre »¹¹. Il n'est pas fortuit, en ce sens, que la vie avec Alix conduise Jacques Roubaud à « redécouvrir » le suicide du frère, et ce par des photographies retrouvées : « Jacques commence ce qu'il appelle sa prose, ou recommence interminablement, dirait-on; cherche à rassembler des renseignements sur la famille, des photographies – et comme les photographies sont support de mémoire familiale, à son oubli délibéré de ce qui a précédé la mort de son frère, correspond la disparition/destruction des photos le concernant: sauf, ce soir, la découverte d'un carton de photos d'enfance: lui qui croyait substituer à l'oubli et au silence la seule prose »¹². Or « redécouvrir » cette mort-là, c'est revenir à l'origine délibérée, volontaire et symbolique de l'œuvre, à savoir le premier recueil : *€*¹³. Cette expérience de la mort « par » Alix est encore la quête renouvelée d'une autre mort, et un retour inévitable au Projet.

À cela s'ajouteraient encore d'autres morts, trop réelles, qui ponctuent plus ou moins nettement le *Journal*, ou la période couverte par le *Journal* : des disparitions familiales, et le suicide du cinéaste Jean Eustache¹⁴, et la mort de Georges Perec – dont on ne saurait assurément

10. Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 12.

11. Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 21. Alix ajoute : « (don't wake up don't look now)!!! ».

12. Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 52.

13. Paris, Gallimard, 1967.

14. Réalisateur du court métrage *Les Photos d'Alix*, 1980.

négliger l'importance, tant sa proximité avec Jacques Roubaud était grande, ce même Perec qui avait écrit, pour le mariage de Jacques et d'Alix, un épithalame ; et le lit de la vie commune, celui du *Journal* et de *Quelque chose noir*, serait peut-être mieux saisi dans tous ses enjeux si l'on faisait détour par *Espèces d'espaces*¹⁵ de Perec – dont la disparition redoublait, pour les oulipiens, celle de Raymond Queneau...

La vie avec Alix, pour ces raisons-là qui sont aussi extérieures au couple, est danse de mort : danse d'Alix « avec » sa propre mort, mais aussi danse de Jacques Roubaud avec sa propre mort autrement, proximité avec Alix et « jeu » photographique obligent.

La mort d'Alix, c'est donc, oui, la disparition de l'être aimé, le nécessaire travail de deuil dont on sait qu'il se traduit par une douloureuse et longue phase d'impuissance poétique, de silence, mais c'est encore, et tout à la fois, la rupture d'avec cette expérience de sa propre mort. Vivre cette danse de mort avec Alix, dans le miroir de l'autre, c'est être « dans la mort ». Et la mort advenue d'Alix est alors abandon, délaissement absolu parce qu'on se retrouve sans lieu, sans miroir, sans repère – dans une sorte de « flottement » incessant.

Revenir au monde

Être séparé d'Alix, ce n'est pas seulement être séparé de l'être aimé (même si c'est aussi et d'abord cela, bien sûr...), ce que figure le dernier poème du recueil, avec ses accents quasi éluardiens (du côté du *Temps déborde*). C'est être aussi séparé de soi, proprement, étymologiquement *aliéné*. Être séparé d'Alix, c'est se trouver dans la nécessité de *revenir* de la mort. Et avant de verser dans cette lecture, attendue et légitime, du côté d'Orphée, il faut prendre toute la mesure de ce qui se joue là : revenir de la mort.

Cette opération-là, plus qu'un travail de deuil classique, devra être réinvention d'un mode d'être au monde, apprentissage d'une nouvelle distance au monde, à soi, à sa propre mort. Il faut, proprement, *déposer* ce miroir de soi – comme une déposition de croix puis une mise au tombeau –, passer par différentes « stations » (l'aphasie en est une, comme l'entreprise de publication du *Journal*) et construire un chemin et un lieu qui soit réordonnement de soi dans le monde. L'opération

15. Paris, Galilée, 1974.

commence, métaphoriquement et peut-être concrètement, avec la quatrième de couverture du *Journal*.

Sortant de la chambre noire, de la chambre d'amour, Orphée-Dante ne peut y parvenir qu'en retrouvant sa voie et sa voix, donc en élaborant une autre chambre d'écho qui ne soit plus ni la photographie, ni le regard de l'autre, ni même le lit.

Or, ce travail-là, Alix et Jacques Roubaud l'ont préparé¹⁶. D'une certaine manière, ils en ont même élaboré certaines modalités ensemble, et dans une pratique assez vertigineuse du double, voire du dédoublement. Qui est l'auteur du *Journal* ? Ce n'est pas seulement Alix, c'est également Jacques Roubaud : il fait le livre, l'autorise ; il construit, pour la quatrième de couverture, une figure d'Alix, à travers un ensemble de signes qui deviendront des « objets » récurrents dans son œuvre : le décès « à cinq heures du matin » (ou du soir, ailleurs chez Roubaud, en une procédure de double/renversement) ; le décès à trente et un ans (hasard terrible, mais qui ne saurait pas ne pas renvoyer, chez un Roubaud dont on sait l'attachement aux nombres et même à leur valeur symbolique, à la poésie et à *Trente et un au cube*¹⁷, par exemple) ; son bilinguisme (« Son journal est écrit en français et en anglais »), sa nationalité canadienne même, qui en fait une personne d'une double langue, voire d'une double culture ; et encore le protocole d'écriture du *Journal* (« Elle écrivait dans l'ordre des jours, sans revenir en arrière, sans corriger, sans effacer »), qui sera adopté pour l'entreprise de mémoire en prose de Roubaud lui-même – voir le premier chapitre, « La Lampe », du *Grand Incendie de Londres*, et même la toute première page. Ce travail de la danse de mort, Jacques Roubaud l'a mené très loin avec Alix, et d'une certaine manière elle est là, encore, dans ce terrifiant travail de « retour ».

Répéter la disparition

Tout a été, en effet, préparé, joué à l'avance. Et d'abord par la double série, textuelle (Jacques) et photographique (Alix), *Si quelque chose noir* – mise en scène partagée d'un « jeu » de mort. Il n'est assurément pas anodin que Jacques Roubaud ait préservé une certaine dis-

16. « je vais mourir. [...] prépare-toi à ma mort. », écrit Alix dès août 1980 (*Journal, op. cit.*, pp. 53-54).

17. Paris, Gallimard, 1973.

tance avec ces travaux-là (la série photographique est peu accessible depuis lors, sinon dans l'édition américaine de *Quelque chose noir*¹⁸, sinon aujourd'hui par le biais d'une exposition liée à un spectacle). Ou plutôt, qu'il les ait rejoués autrement. On n'oublie pas que la série de photographies compte 17 clichés, ce qui pourrait renvoyer entre autres au sonnet tel que le pense Roubaud (14 vers mais 17 lignes...), à la chambre du sonnet, mais encore au haïku et à ses 17 syllabes.

Si quelque chose noir, oui. Mais encore le titre même du recueil de poèmes : *Quelque chose noir*, titre ventriloque (l'anglicisme, si on peut l'analyser ainsi), qui dit symboliquement combien ce livre-là est aussi livre d'Alix – livre à propos d'Alix et livre d'Alix elle-même, par les « figures » roubaldiennes qu'elle a contribué à fixer. Il est très frappant de constater en effet que plusieurs motifs essentiels (l'érémisme par exemple¹⁹) sont présents dans le *Journal* comme étant propres à Alix ou partagés par Alix.

D'une certaine façon, si le *Journal* est aussi (un peu) une œuvre de Jacques Roubaud, les œuvres à venir du poète, et pour commencer ce Projet nécessairement repensé qui sera le récit de la destruction du Projet (*Le Grand Incendie de Londres* et les branches à suivre), tout cela sera également, un peu, l'œuvre d'Alix.

Telle est donc la question : comment sort-on de sa propre mort (figurée) ? de cette chambre-là ? du tombeau ? Au-delà des réponses proprement intimes, une réponse se fait jour : par différents rituels. *Quelque chose noir* recourt à un empilement de références et de rituels plus ou moins métaphoriques, dont le texte, en sa structure même, est figure. À ce titre, il faut dire le caractère essentiel de la méditation, rejouée dans *La Forme d'une ville*, à travers le prisme ou la médiation d'un protocole poétique : c'est la série « Square des Blancs-Manteaux, 1983 ». Méditation de la mort, en sonnets, selon le protocole de Joseph Hall »²⁰. Ce cycle de dix-huit poèmes (dix-sept plus un : « L'Entrée », le premier sonnet ? « Les remerciements », le dernier ?), inspiré de l'œuvre d'un pasteur anglican du XVII^e siècle, s'inscrit dans un recueil

18. Jacques Roubaud, *Some Thing Black*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1990.

19. Voir Alix Cléo Roubaud, *Journal* : « J'ai aussi parfois la passion de l'érémisme, qui veut posséder le temps comme une eau ; le regard traverse mais aucun bruit ne trouble la transparence » (*op. cit.*, p. 34).

20. Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 147-165.

qui empile les références, évidentes ou possibles : Queneau, évidemment réécrit ; la disparition d'un ami et sa crémation, évoquée dans le dernier de la section intitulée « XX Sonnets » (un par arrondissement, le vingtième renvoyant au cimetière du Père-Lachaise) – et bien entendu Alix, convoquée par cette série « Square des Blancs-Manteaux, 1983 », disposée dans le recueil après un poème qui s'ouvre et se ferme par ce vers détaché : « je suis encore vivant »²¹. Ce cycle de méditations, par sa référence anglaise, peut renvoyer au tropisme roubaldien lié à Londres et au Royaume-Uni plus largement, lui-même lié à la mère et à l'adolescence aussi bien qu'à Alix et aux voyages Outre-Manche, à commencer par celui lié au mariage.

Ce rituel de la méditation mériterait analyse plus poussée. Disons simplement qu'il se pense sur le mode d'un retrait du monde, d'une forme d'enfermement, réel (dans la chambre, l'appartement, etc.) ou métaphorique, prédisposant à l'état mental vers lequel tend la méditation : il faut élaborer la clôture d'un espace où méditer, à commencer par l'espace du poème, et du cycle ou du recueil de poèmes. La méditation, enfin, relève d'une pratique qui est celle, historiquement, de l'exercice spirituel, et donc d'un rituel qui est d'abord répétition, organisation des conditions d'un discours sur soi, de soi à soi, de soi au monde et de soi aux absences douloureuses – qui renvoient inévitablement à sa propre disparition. Pour le « revenant » ou le « revenu » (de la mort), la méditation est ce moment et ce lieu où accueillir de nouveau, circonscrite cette fois, la part de soi qui est encore de l'autre côté.

Recours au rituel

Le dernier texte de *Quelque chose noir* relève de ce rituel de séparation : séparation d'avec la disparue *et* séparation d'avec soi-même cherchant l'image de sa propre mort. Plus que n'importe quel autre livre de Roubaud, le recueil est marqué du signe de la clôture. Le strict ordonnancement du livre, gouverné par le 9, le conduit à ce texte final, unique, isolé, différencié, suspendu, à l'égal d'une inscription, mais d'une inscription à laquelle on ne parviendrait qu'en franchissant une porte, métaphorisée et concrétisée dans le livre par une page quasi blanche, où ne s'inscrit qu'un mot-titre : « Rien » – et une date, 1983,

21. *Ibid.*, poème intitulé « Une rue », le dernier du cycle dénommé « Six petites pièces logiques », p. 146.

achevant de constituer cette page en pierre tombale, à l'image de la stèle ornant la tombe de Ludwig Wittgenstein qu'Alix est allée photographier à Cambridge en 1980²². Le texte-inscription qui clôt le livre se signale par sa disposition dans la page, justifié qu'il est à droite, assurément pour différencier ce texte des autres poèmes du livre, peut-être aussi pour « dramatiser » ces mots qui restent, en fin de ligne, à commencer par le « de rien » final, véritable point d'orgue de tout le volume. Ce dernier mot, « rien », est évidemment paradoxal, et d'abord par l'étymologie, bien connue en son paradoxe même : « chose » – et ce « quelque chose », celui du titre, c'est justement ce « rien », ce « zéro » qui *existe* mathématiquement, ne serait-ce que pour marquer une position vide. Avant d'ouvrir la porte, ou de tourner la page, notons que ce mot-titre signifie d'abord un innommé : non pas ce qui n'est pas, ou plus, mais une « chose » qui n'a pas, plus, de nom – et qu'on peut justement désigner à la seconde personne, celle de l'altérité, de l'autre.

La porte de la page dit un autre espace, un espace autre, un espace de l'autre. Y pénétrer est le seul désir et la vraie seule impossibilité ; le « dire » est la seule nécessité, la seule possibilité. Car puisque « rien désormais ne lui est semblable » (« Méditation de l'indistinction, de l'hérésie », p. 75), « Tout se suspend au point où surgit un dissemblable, et de là quelque chose, mais quelque chose noir », comme un bloc, « Quelque chose noir qui se referme, et se boucle. une déposition pure, inaccomplie » (p. 76). Cet « inaccompli », le dernier poème en accomplit quelque chose, qui dit que les yeux d'Alix « s'approchent /de ». Car si « rien ne saurait se dire » (p. 75), ce rien-là peut être construit par le livre, il peut être montré.

Cette pratique poétique, celle des mots suspendus, des mots cherchés dans et par l'espace de la page devenue lieu d'inscription sonore et visuel, c'était déjà celle de *Dors*²³ – c'est toute la poétique de Roubaud, la poétique qui était alors la sienne en tout cas, qui se trouve là réinvestie, en ce moment crucial de l'adieu, du salut à la stèle, où les mots sont retenus, comme chuchotés, comme impossibles, tant la séparation est inévitable et repoussée, refusée. Cet ultime poème, composé

22. On trouve une reproduction de cette photographie dans la revue *fig.*, n° 2, 1990, p. 65.

23. Paris, Gallimard, 1981 – voir surtout la section « Dors » elle-même, mais aussi « La piste du vent ».

d'une phrase unique, isolée, fragmentée par sa mise en page (comme on dirait d'une mise en croix), c'est ce moment où, la chose dite, elle n'est plus ; c'est ce moment où la distance d'avec le « tu », cette fois, est *posée* – sur la page et dans le réel. En cette ultime phrase se résorbe tout le recueil, il s'y réduit (comme un précipité) – en cette chambre quasi vide, où s'enclosent ces yeux qui « s'approchent / de rien ».

Au miroir des chambres textuelles

Au sortir de ce recueil, de cette chambre-là et de ce rituel, Roubaud repense, reconfigure son œuvre, dès l'origine constituée en Projet. La destruction du Projet devient le Projet lui-même, en est le négatif, si l'on veut – et surtout, il faut considérer que *Quelque chose noir* s'y intègre, en devient une pièce-maîtresse et une pièce-matrice, un élément-clef du dispositif. Comme ϵ constituait une origine, *Quelque chose noir* devient une station essentielle, dont découlent aussi bien *Le Grand Incendie de Londres* et les volumes ultérieurs de ce cycle que *La forme d'une ville*, on l'a vu, ou encore *Churchill 40*²⁴, traversé lui aussi de la présence, parmi d'autres, de la figure d'Alix. L'œuvre de Roubaud, de ce point de vue, présente cette particularité de se reconfigurer au gré des expériences et de ce qui est vécu, elle enregistre à sa manière ces terribles séismes de toute une vie, et ce dès l'origine symbolique qu'offre ϵ . Ces œuvres, plus intimes qu'aucune autre, deviennent ainsi des morceaux d'un édifice textuel sans cesse en (re)construction, des chambres textuelles qu'il faut percevoir aussi dans la perspective de ces arts de mémoire étudiés par Frances Yates – et médités par Alix et Jacques Roubaud, ensemble²⁵. C'est, d'une certaine façon, ce que figurera la grande feuille circulaire du *Grand Incendie de Londres*, cette feuille mentale²⁶ où s'écrire, où se voir – comme l'équivalent, transposé, d'un cycle photographique ?

24. Jacques Roubaud, *Churchill 40 et autres sonnets de voyage 2000-2003*, Paris, Gallimard, 2004.

25. Voir Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, pp. 56-57 – ceci par exemple : « On peut donc au moyen d'une mémoire artificielle (la photo) construire un lieu (théâtre, espace), comme Vicence, où on consignerait dans divers couloirs diverses séquences ; où il y aurait la place de figures singulières (icônes) ; des personnages ; les couloirs des événements, les statues et leurs ombres. »

26. *Le Grand Incendie de Londres*, *op. cit.*, pp. 317-318.

Depuis *Quelque chose noir*, Roubaud, en effet, n'a cessé de retravailler, de revisiter cette chambre d'amour et de mort – comme il le fait de ses autres œuvres. À cet égard, le recueil de deuil n'est pas, mesuré à l'aune de l'œuvre entière, marqué du signe d'une clôture absolue, à moins qu'il ne s'agisse d'un « tout » dont les harmoniques s'entendent ici et là. Ainsi Roubaud ne cesse, au gré des textes et des circonstances, de remettre en jeu sa propre « écriture de la lumière » à travers telle ou telle chambre textuelle. Il a depuis lors accédé à une autre perception de la vanité à l'occasion d'une entreprise de traduction de la Bible²⁷. Et il multiplie les figures de dédoublement, notamment à travers la pratique, désormais assez systématique, de la « vie imaginaire », de la biographie de soi en autre – le dernier exemple en date étant offert par *Nous, les moins-que-rien...*²⁸.

L'un des plus beaux exemples de cette pratique avait été offert par *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*²⁹, dont le titre renvoie à Queneau (« Pour en arriver là, il aura fallu remuer ciel et terre » est la dernière phrase du dernier recueil de Queneau, *Morale élémentaire*³⁰). Roubaud y explore la peinture de Constable en un livre qui relève à la fois de l'essai et de la « promenade » biographique, si l'on nous autorise l'expression – entendons qu'il y construit plusieurs figures successives et accumulées de doubles, troublant ainsi la perception du lecteur, autour d'un tropisme familial anglo-écossais qui devient l'occasion d'une méditation sur la peinture jouant la réflexion photographique menée, vécue, avec Alix. Roubaud ne s'intéresse au fond pas davantage à la peinture qu'il ne s'intéressait à la photographie. Là il interrogeait la lumière et son écriture, ici il scrute la représentation du ciel et surtout des nuages, figures qui traversent toute son œuvre depuis *Dors* au moins. Le livre, comme le titre le laisse présager, comporte cinq « stations » constituées de cinq chapitres distribués chronologiquement (1943 / 1944 / 1983 / 1989 / 1996). Le troisième chapitre, « Ciel, 1983 », s'ouvre ainsi :

Un soir, quelque temps après la mort de sa femme, monsieur 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

27. Jacques Roubaud, *Sous le soleil*, Paris, Bayard, 2004.

28. Jacques Roubaud, *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne*, Paris, Fayard, 2006.

29. Jacques Roubaud, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* Charenton, Flohic, 1997.

30. Raymond Queneau, *Morale élémentaire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 146.

nuages. Les nuages, à leur habitude, sortaient dans le silence de derrière l'église presbytérienne, dans le golfe de toits entre l'église et les maisons du square.

Les nuages arrivaient lentement, venant de l'ouest comme toujours, 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 en reflets quadrillés, avec leur tranquillité muette aérienne, avec leur indifférence insupportable. Et M. 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.

Dans le mouvement des nuages, alors, dans l'image même du bord des toits de l'église où ils lui 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 obliérées dans sa mémoire³¹.

Le même chapitre (référé à 1983, rappelons-le – ce qui éclaire le « monstre » des dernières lignes...) comporte encore cette observation touchant le travail de Constable sur les nuages :

[...] ce qu'il avait tenté de faire n'était pas de représenter, aussi fidèlement que possible, un état instantané, photographique, du ciel ; mais au contraire d'y inscrire ce que la photographie, alors en train de naître, ne pouvait pas donner à voir, une condensation du changement des nuages, du changement de la lumière ; une mémoire du ciel, pas son souvenir. Cette découverte plongea M. Goodman dans une grande émotion : à la mémoire, se disait-il, ne se présente pas seulement le présent d'une image, mais toute une séquence de 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 recollection³².

On reconnaît là sans mal une transposition du travail d'Alix sur la photographie – et du travail de Roubaud lui-même sur la mémoire, à commencer par *Le Grand Incendie de Londres*. Mais il faut encore

31. *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, op. cit., pp. 45-47.

32. *Ibid.*, p. 61.

mesurer combien l'exercice de la poésie, pour lui, est lié à une certaine pratique de la langue comme mémoire³³ et comme lieu d'exercice de la mémoire, mesurer aussi tout ce qui, dans *Quelque chose noir* même, relève du ressassement, du retour de séquences entières de mots, comme de menues vagues qui viendraient, sans cesse, buter sur les murs de l'espace du poème. Cela est constitutif à ses yeux du *travail* même de poésie, de ce qu'il produit, de ce qui se produit dans le poème – et de ce qui est offert en partage au lecteur-auditeur.

M. Goodman pensa alors 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 une 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 nuages.

Loin de s'opposer, comme il l'avait simplistement d'abord cru, les paysages de la Stour Valley et les Cloud Studies de Hampstead ne se contredisaient pas. C'était leur mise ensemble, leur savante « composition » simultanée qui avait pris en charge le temps. Les nuages en étaient le signe. Ils étaient le signe d'un paradoxe essentiel tracé largement, perpétuellement, dans le ciel : le paysage au sol nous offre la permanence, la fixité émouvante du souvenir. Le ciel éternellement changeant a, lui aussi, une sorte de permanence puisque les « châteaux de nuages » sans cesse sont défaits puis rebâti par le vent. [...]

Voilà ce que l'art de Constable avait accompli. Et, pensa M. Goodman, il l'avait fait aussi pour lui³⁴.

Dominique MONCOND'HUY

Université de Poitiers - FORELL, EA 3816

33. Voir par exemple *Dire la poésie*, dans *Dors*, *op. cit.*

34. *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, *op. cit.*, pp. 79-81.

OLIVIER BARBARANT

LA MORT PHOTOGRAPHE

Que nous soyons la chambre noire l'un de l'autre

Alix Cléo Roubaud, *Journal 1979-1983*.

Réclamée dès le titre, puisque *Quelque chose noir* reprend celui d'une série de dix-sept photographies d'Alix Cléo Roubaud accompagnée d'un texte en douze poèmes de Jacques Roubaud¹, mais en supprimant douloureusement la conjonction hypothétique qui caractérisait le travail commun (« C'est impossible, dit-il, si quelque chose noir, que cela s'éclaire »²), la confrontation à la photographie constitue l'un des enjeux majeurs du livre. La relation de l'image arrêtée à la mort constitue sans doute une topique de la modernité, aussi ancienne sans doute que la technique photographique : parce qu'elle prélève un présent immédiatement révolu, elle foudroie les apparences et arrête le passage ; parce qu'elle restitue une trace des disparus, elle offre de plats fantômes des êtres chers, si bien que nul deuil ne peut éviter de buter sur de telles archives, et d'y explorer une gamme de sentiments changeants, oscillant de la douleur à la douceur nostalgique. « Je peux réellement affronter ton image, ta "semblance", comme on disait autrefois. difficilement, mais je le peux » (« Je peux affronter ton image », p. 34) note ainsi le « je » poétique dès la première section de *Quelque chose*

1. « Le dix-neuf, nos photos plus poèmes au Plessis-Robinson ; vernissage modeste de banlieue. [...] Puis le 20, à Créteil, si quelque chose noir, suite de dix-sept photos, prises à st Felix, avec un texte en appendice », note Alix Cléo Roubaud dans son *Journal* le 23 janvier 1982 (*op.cit.*, p.146 – nous en respectons la graphie particulière). Le texte de Jacques Roubaud, « Si quelque chose noir : douze poèmes » a paru d'abord avec traduction espagnole dans *Altaforte*, n°7, automne 1982, p. 29-38 ; il est accessible également dans la revue *La Licorne*, « Roubaud », UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, n° 40, 1997, pp. 229-233.

2. Jacques Roubaud, « Si quelque chose noir », *La Licorne*, *op.cit.*, p. 229.

noir. Chacun sait que, peu d'années avant Jacques Roubaud, Roland Barthes avait, du 15 avril au 3 juin 1979³, accompli et dissimulé le deuil d'une mère à travers la rédaction de *La Chambre claire*, ou encore, comme le dit Gérard Macé, que la photographie « nous permet de regarder par le trou de la serrure, mais c'est pour nous rappeler ce qu'écrivait Emily Dickinson au siècle dernier : nous sommes "de ce côté-ci des morts" »⁴. Mais la disparue dans *Quelque chose noir* n'était pas seulement l'objet d'une représentation, elle en était le sujet et le regard : « Elle était, essentiellement, photographe », a pris soin de préciser Jacques Roubaud en quatrième de couverture du *Journal* d'Alix, publié par ses soins en 1984, si bien que la référence aux images s'inscrit dès lors sur trois plans différents. Livre de deuil, *Quelque chose noir* rend compte de l'enfouissement dans les archives portant la trace de la disparue, mais l'hommage à l'artiste passe aussi par la rencontre et l'interrogation de ses œuvres, quand enfin la question même de l'art d'Alix Cléo Roubaud, de sa réflexion esthétique et philosophique, et de son existence même, concernait la mort et la disparition : « L'idéal est le mutisme et la monstration : silence et ostentation de cadavre », écrivait-elle notamment le 6 janvier 1981⁵. Cet étagement de ce qu'il faut bien appeler la question photographique dans *Quelque chose noir*, dans la tension entre le « dire » et le « montrer », pourrait aider à comprendre et à « révéler » le travail comme la construction du texte, en ce que la question photographique présente à la fois la forme circulaire de l'obsession et celle, progressive, d'un affrontement. Si la force de ce livre est de ne pas présenter un parcours chronologique et consolateur, rédempteur ou réconciliateur, il reste que, de la première à la dernière page, « quelque chose » a joué, bougé, et que de « quelque chose noir » à « Rien », le dernier poème, le renversement sémantique entre les deux expressions d'une même réalité constitue aussi une inflexion tonale, une modification d'écriture et du travail du regard où la confrontation à la photographie a joué un rôle non négligeable.

3. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Le Seuil, 1980 ; l'auteur avait tenu à faire figurer ces dates en fin de son texte, circonscrivant ainsi le travail du deuil.

4. Gérard Macé, *La mémoire aime chasser dans le noir*, Paris, Gallimard, 1993, p. 26.

5. Alix Cléo Roubaud, *Journal 1979-1983*, op. cit., p. 169.

Les partages du texte et de l'image

Faire sa place à la photographie, à « l'art de la vue », au « pinceau lumineux » – dans des formulations le plus souvent reprises à l'écriture même d'Alix Cléo Roubaud dans son *Journal*⁶ – c'est indéniablement renouer le couple, « inscrire les mots de l'adresse » (« Je vais me détourner », p. 61). Aussi le seul vers qui ne soit pas emprunté à l'épithalame de Georges Perec dans la version ramassée qu'en propose le poème « Un jour de juin » dans *Quelque chose noir*, et qui se trouve donc inventé par Jacques Roubaud, insiste-t-il sur cette dimension : « L'encre et l'image se retrouvent solidaires et alliées » (p. 47). Pour saluer les mariés, Perec avait proposé l'alliance « d'Aucassin et de Nicolette / de la table et de la chaise » comme celle de « l'encre et du récit » ou « de l'oubli et de la trace », mais non la formulation greffée par le poète, insistant par là sur l'importance de la création de son épouse ou, plus précisément, sur le partage entre le lisible et le visible qui traversait leur union, et dont le livre réactive les données. Lieu d'un partage, la photographie forme aussi une partition fondamentale dans *Quelque chose noir* entre ce qui se voit et ce qui peut être dit. De la mort, « vue » et « reconnue » (« L'ayant vue, ayant reconnu la mort », « Méditation de la certitude », p. 13), il n'y a en effet rien à dire : « sans nom, dans nulle langue », comme le précise « Le sens du passé » en reprenant une formule de Tertullien souvent traduite et glossée⁷, le cadavre ne peut qu'être vu, tandis que la fidélité à l'absence, le refus de tout enveloppement du néant dans un discours protecteur confronte le langage à ses limites : « les mots sont devenus / Comme des stèles / et les sens contingents » (« Ce même c'est ta mort et le poème », p. 123)⁸. « Devant ce silence » (« Méditation du 12/5/85 », p. 11), comme l'indiquent les premiers mots du volume, le « je » poétique se trouve face à une crise de toute parole qui ne se résume pas seulement à la stupéfaction d'un sujet endolori, mais conjugué à l'aphasie traumatique, circonscrite dans une durée de trente mois environ (voir « Aphasie », p. 131), un effondrement de toute signification

6. « J'essaie, moi, au pinceau lumineux », *op. cit.*, p. 87.

7. Voir p. 30. « Un je ne sais qui n'a plus de nom dans aucune langue » traduit notamment Bossuet dans son « Sermon sur la mort ».

8. Le titre du poème se trouve aussitôt renversé : « Ce même n'est pas la mort et la poésie »

et de toute prétention discursive. Au bouleversement d'un Victor Hugo faisant figurer une ligne de points de suspension pour tout poème à la date de la mort de Léopoldine dans « *Pauca meae* », dans un silence tôt suivi par un retour du lyrisme, s'ajoute la faillite d'un Mallarmé assistant au délitement de sa parole, dans l'incapacité d'ériger pour Anatole quelque tombeau que ce soit⁹. Le réel de la mort est innommable, n'a de cesse de rappeler *Quelque chose noir*, en recoupant chaque fois l'opposition formulée par Wittgenstein : « Il y a assurément de l'indiscible. Il se montre »¹⁰.

L'intertexte wittgensteinien, constamment revendiqué en mémoire d'Alix Cléo Roubaud sans doute, puisqu'elle travaillait sur le philosophe, mais aussi en raison même des limites du langage rencontrées par le poète, conduit dès lors à une première division des textes, entre des réflexions heurtant chaque fois contre l'impasse (« La mort même même. identique à elle-même même », « Je voulais détourner son regard à jamais », p. 16)¹¹ et les pures descriptions, les mots ne pouvant faire davantage que de prendre en charge, sans commentaire ni élucidation, les choses vues. La photographie devient ainsi une rivale et un modèle, forte comme la mort en ce qu'elle lui ressemble absolument. Devant « La tombe de la photographie, prélevée de la tombe », le poème ne peut que s'achever par un terrible constat : « Je la regarde. » (« Ludwig Wittgenstein », p. 45.)

L'antagonisme entre les deux arts n'empêche pas des points de convergence, de possibles retrouvailles. Le geste descriptif, en premier lieu, montre qu'une parole demeure possible, dès lors qu'elle s'en tient à « La netteté, la décision extrême de l'intention visuelle » (« Art de la vue », p. 99) dans une écriture abrupte, de pur constat. Or pour prélever la chose vue, la photographie comme l'écriture se rejoignent par leurs limites : l'une et l'autre travaillent sur les surfaces, écrasent en deux dimensions la profondeur du monde ; l'une et l'autre – chez Jacques Roubaud, du moins – composent en noir et blanc : « [...] la

9. Voir *Pour un tombeau d'Anatole*, édition établie et présentée par Jean-Pierre Richard, Paris, Le Seuil, 1961.

10. *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.522.

11. La formule lie la réflexion wittgensteinienne à la réflexion de la disparue, puisqu'elle est transposée de son *Journal* : « l'amour même même. Identique à lui-même même » (*op. cit.*, p. 14), dans une éloquente modification lexicale.

photographie, pour moi, c'est celle du noir et blanc. Il y a des photographies en couleurs très belles, mais c'est peut-être trop récent pour moi »¹². Ce qui était rivalité devient dès lors coïncidence, comme suffisent à le prouver deux poèmes où références photographiques et scripturaires se superposent. Dans « Où es-tu ? » en effet, il semble que le « je » observe une photographie de la disparue : « Sous la lampe, entourée de noir, je te dispose : / En deux dimensions / Du noir tombe / [...] Image sans épaisseur » (p. 19). Mais tout ce qui pourrait être dit de l'image photographique convient parfaitement à l'écriture, « disposition » d'un « tu » apostrophé dans la noire tombée de l'encre sur la page. De la même manière, « Pinceau lumineux » réfère à « l'attente d'argent » d'une image plongée dans son bain de révélateur, mais la belle image du « battement des mouettes du blanc et du noir » fait évidemment écho à la composition poétique, dans une complète coïncidence référentielle parachevée par la disparition : comme une image trop longtemps trempée, ou solarisée, la « ligne » poétique « s'arrête exacte là / Où tu deviens noire » (p. 96). Tirant aussi profit du négatif photographique ou des radiographies¹³, *Quelque chose noir* fait alors tourner les deux signes de l'effacement : les textes « laisse[nt] voir [...] les blancs entre les morceaux », s'écartèlent sur le silence : « tout le reste fut et resta blanc » (« Portrait en méditation, IV », p. 70, et « Portrait en méditation, V », p. 71)¹⁴, mais s'achèvent souvent sur la mention du « noir » indépassable de la mort, du deuil, de la nuit. Le noir et blanc, toujours dominant dans l'œuvre de Jacques Roubaud¹⁵, mais chargé dans le cas de *Quelque chose noir* d'une valence particulière, construit la forme en photographie comme en poésie, au prix d'un équilibre jamais garanti sous peine de verser du côté de l'invisible, ou de l'aveuglant. C'est ce combat que mettent en œuvre les poèmes, redoublant le geste photographique, mais en renversant sans cesse

12. Jacques Roubaud, entretien réalisé le 14 juin 1996 par Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, *La Licorne*, op. cit., p. 178.

13. Dans « Roman, III », p. 55, c'est un « manque d'ombre » dans une radio qui, dessinant « un arc noir, vers le haut », exhibe l'absence d'un poumon.

14. Les deux formules sont empruntées au *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, op. cit., pp. 67 et 107.

15. Il n'est que de renvoyer à « Dors », dans *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981, pour confirmer la pertinente remarque de Dominique Moncond'huy dans son entretien avec le poète, *La Licorne*, op. cit., p. 177 : « est-ce que vous voyez le monde en couleurs ? Vos textes sont souvent marqués, me semble-t-il, par le noir, le blanc, le gris... ».

les valeurs attribuées aux deux teintes fondamentales du texte. Du blanc, il s'agit de s'extraire, comme d'un silence implacable ; mais il forme aussi l'espace qui, dans ses dispositions typographiques, rythme le texte, autorise ses relances : « Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc » (« Dialogue », p. 124). Inversement, le « noir » funèbre se retourne en « point vivant de ton ventre »¹⁶, lieu du désir, si bien que les affleurements, fort nombreux, des fragments de noirceur au fil des poèmes conjuguent la fascination érotique à la sidération endeuillée. D'un côté, dans la blancheur aveuglée, le « regard emplî de tout » de l'activité érotique (« Lumière, par exemple », p. 48) ; de l'autre, les « yeux » qui « s'approchent / de rien » dans la mort (« Rien », p. 148 et finale) : l'écriture s'inscrit ainsi entre deux « bords » d'irreprésentable.

Ce qui pourrait apparaître comme un poncif post-mallarméen de la modernité, une hébétude devant le papier vierge que sa blancheur défend, se trouve de la sorte largement rechargé en signification dans *Quelque chose noir*. Le double travail rythmique de la page, par des points presque intempestifs surgissant, sans majuscules, entre les mots, et qui est emprunté à l'écriture d'Alix Cléo Roubaud, et par des blancs poétiques séparant les vocables, s'il permet de scander la parole, d'en formuler les difficiles arrachements au silence ou les temps d'arrêt et de relance, les surgissements et les butées, figure aussi de façon visuelle la tension entre l'absence et l'image obsédante. Le point agrammatical, récurrent, est aussi dans l'espace de la page le « point vacillant du doute de tout » (« Cette photographie, ta dernière », p. 103)¹⁷, le « reste de poudre mal dissoute » qui ressurgit en souvenir de la mort au fond d'un bol de café et ne cesse de hanter la mélancolie de l'endeuillé (« Dès que je me lève », p. 28). La hantise de « quelque chose noir » qui ne « passe » pas et bloque tout l'imaginaire dans la catastrophe mélancolique n'est pas seulement dite, elle est, de la sorte, montrée. Les blancs participent quant à eux de la partition respiratoire du texte poétique, mais font affleurer, entre les mots, l'espace même de la perte. Devenue incolore, et donc innommable, Alix Cléo rejoint par

16. La première occurrence de cette image répétitive se trouve dans la « Méditation du 21/7/85 », p. 21.

17. L'expression apparaît sous une forme légèrement différente en p. 20, dans « Point vacillant », à l'autre extrémité du livre.

ailleurs, dans une dislocation du couple, son nom de jeune fille, « Blanchette ». Comme les photographies d'Alix, chaque page se débat entre deux formes de disparition, dans la surexposition estompant les contours comme dans la pénombre qui les dévore.

Photographie et poésie se retrouvent donc dans leur réduction de l'univers visuel, dans la perte qu'elles désignent toutes deux, et qui rejoint l'effacement caractéristique du deuil : « Dans tout souvenir se perdent les couleurs. là tu es claire ou sombre, c'est tout ce dont mon langage peut jouer. / Intérieurement tu me confines à tes photographies » (« Tu m'échappes », p. 127). Hormis à l'extrême fin du livre, les rares notations chromatiques sont ainsi réservées à une autre époque, comme en témoignent « Un jour de juin » dans l'avalanche soudaine de couleurs pour marquer le mariage des époux désormais séparés, entre « la turquoise bleue de l'être-adulte », « l'abalone jaune », « le ciel bleu » (p. 47)¹⁸, et « La certitude et la couleur » : « Cuve de cuivre et vin vent veiné terrasses au centre vert. et toi ? / Tu n'étais pas blanche et noire plate » (p. 57). Même la lumière, si fréquemment mentionnée, est blanche, transparente ; la seule mention de « montagnes d'or » appartient à un « monde naïf », tentation de l'imaginaire aussitôt dénoncée par le poème (« Monde naïf », p. 130). La mort a replié tout le visible sur les teintes (blanches, noires, grises et brunes, sépia) qui sont celles des photographies et celles de l'écriture.

« Opus posthumus, toujours »

Ainsi conjoints, le « dire » et le « montrer » se heurtent l'un à l'autre par une constante fréquentation des archives laissées par la photographe. On dénombre en effet de nombreuses dépications des photographies d'Alix, souvent mentionnées par leur titre : la série « si quelque chose noir », évidemment, mais aussi « la dernière chambre », « le bébé de Dian », le portrait de Jean Eustache, « Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration » (pp. 21, 56, 99), à quoi s'ajoutent des allusions à d'autres photographies : « pornographie bourgeoise », « l'image de ta mort », des autoportraits nus, la photographie de la tombe de Wittgenstein, la sieste des amants (pp. 116, 16, 45, 127). Ces

18. Que les mots soient ici ceux de l'épithalame composé par Georges Perec ne change rien à notre lecture : ils ont été, parmi beaucoup d'autres, retenus par Jacques Roubaud.

abondantes références peuvent se comprendre dans la logique de l'hommage à la créatrice, mais aussi en ce que l'appartement de l'endeuillé est emplí de ces débris du temps commun, « fragmenté en photographies » (« Ce temps que nous avons au monde », p. 138) sur lesquelles le regard ne peut que buter ; aussi bien seront-elles pour certaines reprises en charge et commentées dans la prose du *Grand Incendie de Londres*¹⁹. Toutefois la valeur testimoniale est vite dépassée par un enjeu bien plus considérable, en ce qu'Alix Cléo Roubaud n'a cessé de « photographier la mort » (« Je voulais détourner son regard à jamais », p. 15). L'incessante confrontation aux photographies prend dès lors une double dimension : il s'agit pour le « je » poétique d'y rencontrer, dans l'amère tragédie de la rétrospection, des indices de la mort à venir ; il s'agit aussi, et peut-être surtout, d'attendre de ce vis-à-vis avec les images muettes une forme d'apprentissage, Eurydice ayant de son regard devancé son Orphée, à qui elle pourrait enseigner à dévisager le « quelque chose noir », à voir le « nulle part ».

Il n'est pas inutile de ce point de vue de connaître les œuvres d'Alix Cléo Roubaud pour mieux comprendre leur prise en charge poétique. Sans doute le geste érudit diverge-t-il ici de ce qu'offre le livre, puisqu'il ne reproduit pas les images en question, et propose une évocation par les mots : les photographies interviennent de la sorte par leur absence, dans la transposition du visible en lisible. Cependant, outre que l'édition américaine de la traduction de *Quelque chose noir* en fait figurer quelques-unes, prouvant que l'absence des images ne relève pas d'une volonté inébranlable du poète²⁰, Jacques Roubaud avait par ailleurs, avant la parution de son livre poétique, établi le texte du *Journal* de son épouse, en choisissant de l'illustrer de nombreux clichés évoqués ou décrits dans *Quelque chose noir*. Presque tous se caractérisent par leur traitement mortuaire des corps : estompés dans des nappes de blancs, nimbés de solarisation, recouverts de noir, ils donnent à voir des gisants, principalement dans les autoportraits où le corps nu de la jeune femme tombe à terre et se trouve dévoré d'ombre. Les nus les moins funèbres « La Bourboule, chambre 14 », « Cambridge, pornographie

19. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 396-408.

20. *Some thing black*, traduction de Rosemarie Waldrop, Champaign, Université de l'Illinois, Dalkey Archive Press, 1999.

bourgeoise »²¹) pour leur part répondent aux évocations érotiques du poème, au point que ce qui pourrait être pris pour un imaginaire fantasmatique se trouve de fait redoubler une image existante²². « Image ta seule patrie », note « Dans cette lumière, IV » (p. 117) : les seules « semblances » de la disparue très vite se substituent aux souvenirs du veuf, qui, en dehors des souvenirs tactiles, les plus douloureux, ne peut plus voir du monde que ce que la défunte en avait prélevé.

Parcourant les œuvres, la reconstruction du temps « que nous avons au monde » reconstruit un récit douloureux, où tout fait signe vers la mort à venir : la veille du mariage est marquée par la photographie de la tombe de Wittgenstein (« Ludwig Wittgenstein », p. 45), laquelle constitue, avec reconstitution de l'épithaphe en lettres lapidaires, le seul véritable « tombeau », quand la tombe d'Alix ne sera pour sa part qu'évoquée comme une « idée de ce lieu », ce « cimetière parisien de Thiais » où le « je » se rend mais qu'il ne « parvien[t] pas à [...] penser » (« L'idée de ce lieu », p. 122). Au lieu du faire-part de mariage attendu, l'image de la tombe où figurent « les bords du négatif visibles [...] une ligne de noir » (« Ludwig Wittgenstein », p. 46) offre pour tout souvenir un faire-part de deuil. De même, le cadavre d'Alix fait écho à « la dernière chambre », au titre emblématique, puisqu'il reprend la pose, « jambe droite relevée, et écartée un peu » (« Ludwig Wittgenstein », p. 46)²³. Dans cette annonce insistante d'une mort à venir que retrace la rétrospection, même les images les moins funèbres prennent valeur d'avertissement : « les dernières photographies, comme allégées de l'angoisse, brusquement [...] / Il peut interpréter cela comme une prescience, des adieux » (« Roman, III », p. 56). De fait, l'annonce de la mort figurait en toutes lettres dans le *Journal* d'Alix, si bien qu'il est notable que le poète ait choisi, tout en reprenant l'écriture et les mots mêmes de la défunte dans *Quelque chose noir*, de ne pas faire figurer les plus violentes déclarations écrites : « Tu me verras morte, Jacques Roubaud. On viendra te chercher. Tu identifieras mon cadavre [...] prépare-toi à ma mort »²⁴. En passant par les photographies, la chronique d'une mort annoncée en restitue la tragédie tout en

21. *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, *op. cit.*, pp. 124-125 et 80.

22. Par exemple « le lit, de fesses qui s'écartent en brûlant », « Envoi », p. 93, est à confronter à « Cambridge, pornographie bourgeoise », Alix Cléo Roubaud, *Journal*, *op. cit.*, p. 80.

23. La photographie figure dans le *Journal* d'Alix, *op. cit.*, p. 10.

24. Alix Cléo Roubaud, notation du 3.VIII.80, *Journal*, *op. cit.*, p. 54.

proposant une forme de détour : « Il est parfois impossible de taire ce dont on ne peut parler, & quand on ne peut pas le montrer non plus, on peut essayer de parler ailleurs, par détour »²⁵.

Aussi le poème en vient-il à ne laisser qu'affleurer les effets de sens les plus douloureux : « Evidemment, ce n'était pas un cadeau ordinaire, celui de me livrer, à cinq heures du matin, un vendredi, l'image de ta mort. / Pas une photographie. » Dans « Je voulais détourner son regard à jamais » (p. 16), le lecteur peut être heurté par la férocité de l'image du « cadeau ». Avec l'innocence d'une lecture peu informée, il l'est moins cependant qu'au moment où il peut reconstruire le propos dans sa plénitude, en apprenant que la phrase brutale constitue une reprise d'une formule d'Alix commentant une photographie : Jacques Roubaud tenant une lampe éclairée effaçant son propre visage, dont le halo macabre était reflété dans un miroir²⁶. Le tragique se fait grinçant, en ce que la mort réelle a opéré un renversement de la situation inventée dans l'espace photographique.

La photographie propose donc une confrontation à la mort, comme l'indiquait d'emblée le premier poème, « Méditation du 12/5/85 ». La découverte du corps inanimé produit en effet une stupéfaction, l'engloutissement du veuf dans le temps arrêté de la mélancolie analysé par Dominique Rabaté²⁷. « Cette image se présente pour la millièmième fois à neuf / avec la même violence elle ne peut pas ne pas se / répéter indéfiniment une nouvelle génération de mes / cellules s i temps il y a trouvera cette duplication / onéreuseces tirages photographiques internes ». L'intériorisation de la photographie propose en effet un temps arrêté, tandis que la tresse de deux réseaux thématiques produit ici une contamination : les « cellules » biologiques évoquent celles d'un appareil photographique ; inversement, la « duplication » des images – onéreuse en ce que lourde, au sens étymologique – combinée à la « génération » cellulaire fait de l'image répétée « pour la millièmième fois » et « à neuf » une forme de cancérisation de l'imaginaire sous la reproduction infinie de l'image traumatique.

25. Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 233.

26. Voir le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud, *op. cit.*, p. 13.

27. Dominique Rabaté, « Maintenant sans ressemblance : le temps du deuil et du poème », *Modernités*, Presses universitaires de Bordeaux, n° 21, « Deuil et littérature », 2005, pp. 319-332.

La sidération face aux œuvres toujours d'avance posthumes se noue tout particulièrement dans « Quinze minutes la nuit au rythme de la respiration », prise de nuit avec sa « pose nocturne interminable » (« Art de la vue », p. 99) qui fait l'image se brouiller au rythme du souffle. Le résultat, à peine évoqué par le poème « Art de la vue », consiste en un bouquet de mèches noires et tremblées, reste de cyprès, peu identifiables d'abord, évoquant une toile abstraite faite à grandes traînées de pinceau noir, un Soulages ou une radiographie. On comprend qu'elle retienne l'attention du poète : la défunte photographiait, sans « la moindre peur » (p. 99), la nuit face à elle, et le résultat porte la marque de la respiration asthmatique qui provoquera son décès. Mais la dimension proleptique de cette prise de vue figurant la respiration et la nuit qu'elle produit se double d'un enjeu esthétique, et peut-être d'une réponse à l'obsession des photographies. « Image avalée par le souffle » : il est permis de lire cette formule comme un programme, que le poème « Battement » énonçait déjà à la fin de la première section du livre en parlant d'une « rose / Photographique soufflée » (p. 23). Si les photographies sont autant de préfigurations de l'indépassable mort, le travail poétique consistera peut-être à imposer à l'inertie photographique, aux stèles inertes des images, une respiration poétique douloureusement reconquise. Il s'agit de « souffler » l'image à force d'y heurter, pour la dépasser et quitter le cercle infernal d'une terrible stupéfaction.

Rouvrir l'espace : passer la « fenêtre veuve »²⁸

Arrêté aux images, le regard endeuillé, non content de perdre la profondeur et les couleurs du monde, se trouvait pris en effet dans les rets d'une vertigineuse mise en abyme. Cette perte des repères est évidente dès « Ludwig Wittgenstein », deuxième poème de la troisième section, puisque le texte donne à voir l'épithaphe figurant sur la tombe du philosophe, avant de la retrouver telle que décrite dans la photographie prise par Alix. Les trois niveaux de représentation s'emboîtent dès lors, le poème en prose devenant tombeau du tombeau photographique d'un tombeau... mais où ce qui est montré n'est rien d'autre qu'un message écrit, celui de l'épithaphe. Si le deuil est un temps

28. Jacques Roubaud, « La Fenêtre veuve. Prose orale, théâtre typographique », *Poésie*, n° 22, 1982, pp. 29-56.

arrêté, invivable, la méditation de la mort passe par l'affrontement d'une effarante réversibilité par laquelle l'espace est devenu inhabitable, en ce qu'il *n'a pas* et ne *fait plus* lieu.

Aussi le livre ressasse-t-il la confrontation à une même image dédoublée : celle aperçue par les fenêtres de l'appartement parisien désolé, reproduite sur une « photographie, ta dernière », « posée », entre les deux fenêtres, « au cœur de ce qu'elle montre » (« Cette photographie, ta dernière », p. 91). À partir de la vue directe ou de la photographie, la description revient sans cesse au fil de la lecture, avec son « golfe de toits », « l'église », « la rue ». Elle intervient – de façon centrale ou par allusion – dans « Point vacillant » (première section), « Jusqu'à la nuit », « Au matin », « Dans l'espace minime », « Fins », (deuxième section), « Roman, III » (troisième section), « Théologie de l'inexistence » (cinquième section), « Cette photographie, ta dernière » (deux poèmes ainsi titrés encadrant la sixième section), « Ce temps que nous avons au monde » (neuvième section). Cette « dernière » image, par quoi « ce qu'on voit » par la fenêtre n'est rien d'autre que « ce que montre l'image laissée sur le mur » (p. 91) retient en ce que, ultime message laissé par la défunte, elle paraît contenir plus que toute autre une énigme. Elle obsède surtout en ce que la duplication des espaces en gigogne y met en faillite la représentation : chaque soir, le veuf, dans un rituel apparemment inefficace, attend alors que la lumière passant par les fenêtres reproduise exactement celle qui fut emprisonnée dans la photographie, pour une coïncidence absolue, parfaite – et dénuée de sens.

Une telle récurrence semble indiquer un retour obsessionnel, mais cette vision se trouve de fait en rivalité avec une autre image, celle, « photographie intérieure », du corps inanimé de la défunte, qui relève elle au fil du livre de la pure répétition obsédante, tandis que le paysage parisien vu depuis l'appartement connaît une progression. Se révèle au fil des reprises une élucidation progressive de l'image : dans « Jusqu'à la nuit », le « je » poétique attendant « quand rien ne viendra » la correspondance entre les deux représentations se détourne de la photographie, et l'on apprend que son évitement tient sans doute en ce que la correspondance recherchée est toujours en défaut. « Je ne la regarde pas cette image qui te contient » (p. 34). Entre les deux poèmes intitulés « Cette photographie, ta dernière » on constate de même une évolution. La description remet en place la boucle vertigineuse entre le

dehors et le dedans, la vue et l'image, mais les trois séquences finales prouvent que le regard ne fuit plus celui de la disparue : « parce que tes yeux dans l'image, qui me regardent, en ce point, cette chaise où je me place, pour te voir, tes yeux, / Voient déjà le moment où tu serais absente, le prévoient, et c'est pourquoi, je n'ai pu bouger de ce lieu-là » (p. 92). Et d'avoir supporté ce vis-à-vis avec une défunte montrant dans son regard photographié la place de sa disparition, assignant l'autre à occuper le point précis, hors l'image, que dardait son regard, permet dans la reprise du même discours en fin de la section VI d'affronter la perte, de « te voir, invisible maintenant, dans la lumière, / Du soir, qui pèse, sur le golfe de toits [...] / sans toi, au point / vacillant du doute de tout » (p. 103). Il n'y a nulle élucidation psychologique, nulle levée d'un secret. Mais le rituel de l'affrontement à l'image a permis de s'approcher chaque fois davantage de ce qui n'était pas supportable, à savoir l'image de la disparue hurlant dans la symétrie parfaite des deux univers, puis le regard qu'elle y jette, enfin la place même, dans l'espace de la pièce, que son regard désigne, et qu'il s'agit, en obéissant à l'injonction de l'image, d'aller occuper. Ainsi se dessine une véritable leçon de ténèbres, dans un parcours traçant une progression dans la forme circulaire du livre, en neuf fois neuf cercles de neuf unités. L'image irregardable, peu à peu décrite et arpentée, se trouve assimilée au point que le « je » peut atteindre à son tour cette absence énigmatique qu'affrontait, sans ciller, le regard même de la défunte. En refaisant son expérience, en faisant sien le regard d'Eurydice, le « je » poétique sort enfin de la contemplation effrayée, et peut dépasser la photographie, pour renouer avec le dehors.

C'est ce que dit en effet le dernier poème du livre, « Rien », dont le statut exceptionnel a déjà été commenté²⁹. L'espace ailleurs encombré et fragmenté de la page s'ouvre sur une longue plage de blanc, par l'alignement du texte à droite ; le paysage parisien s'y peint, sans passer par le redoublement photographique. La fenêtre double – celle de l'image, celle de l'appartement – est traversée, et l'affleurement du monde réel se traduit d'ailleurs par un retour de la couleur : « le soleil, là / hésite / laisse // du rouge encore » (« Rien », pp. 147-148), laquelle explose au visage du lecteur, en raison même de son économie

29. Voir Dominique Rabaté, « Maintenant sans ressemblance », *loc. cit.*

dans le reste du livre³⁰. Ainsi la photographie a-t-elle conduit à intégrer l'idée de la perte, à envisager la disparition, si bien que le morceau de ciel bloqué, renversé par la photographie, devient le véritable tombeau céleste de la défunte : non plus un vertige d'espace, mais un lieu, « dévolu » à l'aimée. Ce 82^e poème, hors structure, « envoi » décroché d'une neuvaine en ruine, n'a de fait rien changé quant à la considération de la perte, de la mort. Nul discours réparateur ou réconciliateur ne vient rédimier l'innommable, malgré quelques affleurements de sacralité immédiatement contrebalancés : le « ciel » dévolu à l'aimée est un « morceau », l'église dans le champ du regard est « aveugle », et le rouge crépusculaire fait finalement place à la même absorption qui clôt le tombeau céleste, aérien : « que tes yeux / s'approchent / de rien »³¹. Mais la perte, si elle n'est compensée par aucune réconciliation, se trouve assumée et comme allégée, comme en témoigne aussi, en correspondance avec l'espace graphique, la sonorité dominante d'un texte assoupli, ruisselant dans une série allitérative en liquides. « Quelque chose noir » est devenu « Rien », l'appartement envahi de photographies est dépassé par un regard direct sur le dehors, la disparue, qui hantait les images plates et les lieux clos par son absence, se voit attribuer un lieu qui constitue, lumineux puis noir, son véritable tombeau³². Au lieu de résister, dans la douleur, par la rémanence photographique, l'absence est finalement accueillie, intégrée.

Aussi est-ce en s'adossant, en s'affrontant à la photographie, que le livre a pu, non sans répétitions, ressassements, retombées, s'arracher à la crise de la représentation et à la faillite du langage. Livre du deuil, *Quelque chose noir* en retrace, comme une diagonale dans la structure circulaire, ce qu'il est convenu d'appeler son « travail », à la condition

30. Peu de pages auparavant, la dernière suite de la section IX, formée des quatre « Nonvic », faisait appel (p.141) à une fulgurance d'azur : « Qui fronce sur l'horizon où il fait bleu ». On peut y voir la préparation de ce regain de la couleur, quand le texte poétique bloqué par les points et les relances se transforme en un tohu-bohu d'images, de vers assumés, en une sorte de « délivrance » de la parole.

31. Nous nous séparons sur ce point de la lecture de Dominique Rabaté (« Maintenant sans ressemblance », *loc. cit.*, p. 324), qui considère que la date inscrite en bas du titre, « 1983 », renverrait à celle de l'écriture. Outre que rien ne prouve que l'aphasie de trente mois, mentionnée par le texte, ait pu laisser place, aussitôt après l'enterrement d'Alix Cléo Roubaud, à la composition de ce poème, il reste qu'il est inscrit en fin de livre, et qu'il forme donc l'aboutissement d'un parcours dont nous avons tenté de montrer les linéaments.

32. « Tramer le deuil », *La Licorne, op. cit.*, p. 58.

de ne pas entendre sous ce terme la niaise conquête volontariste de la psychologie fonctionnaliste d'aujourd'hui, mais bien ce que décrit la psychanalyse freudienne : non l'invention d'une fable consolatrice, non l'affirmation narcissique d'un Moi résistant et oublieux, mais l'intégration dans l'imaginaire de la dimension de la perte, de ce « quelque chose noir » non ingéré qui formait dans « Dès que je me lève » un « reste de poudre mal dissoute ». Si le livre est « moins un tombeau que le récit d'une mise au tombeau », comme l'a judicieusement proposé Benoît Conort³³, c'est par le débat et le combat avec la photographie. Descendant dans les enfers photographiques (fondés, comme il se doit, sur les monstres, la nuit et la répétition) le « je » poétique abandonne la cancérisation des images. Elles ont pu montrer ce qu'on ne peut dire ; elles ont dû être décrites, définies, circonscrites par le jeu du langage. Point d'appui pour la méditation endeuillée, la photographie en forme un modèle, une limite, et donc une étape, parce que son inertie empêche le « battement / temps / qui / de nouveau / arrive » (« Battement », p. 23) et qui demeure l'apanage du langage. « L'ayant vue, ayant reconnu la mort », disait le deuxième poème, « Méditation de la certitude » (p. 13) ; « J'ai reconnu ta mort et je l'ai vue » (« Nonvie, IV », p. 143), déclare l'avant-dernier poème. Il y a dans ce renversement, ces modifications de personne grammaticales et cette variation sémantique – reconnaître, c'est identifier, mais c'est aussi admettre – toute la lignée d'un travail du deuil qui fut une épreuve du regard.

Olivier BARBARANT
Lycée Lakanal, Sceaux

MICHÈLE MONTE

QUELQUE CHOSE NOIR :
DE LA CRITIQUE DE L'ÉLÉGIE À LA RÉINVENTION DU RYTHME¹

Le recueil *Quelque chose noir*, publié par Jacques Roubaud en 1986 chez Gallimard, défie les assauts de la critique par sa complexité et la multiplicité de ses liens avec l'œuvre antérieure et postérieure de l'écrivain. Le refus réitéré de la consolation, la présence en creux de la femme morte, les multiples façons de se heurter à l'irreprésentable de la mort tout en en faisant le moteur de l'écriture y dessinent un rapport complexe à la tradition élégiaque, rapport déjà bien éclairé dans l'étude qu'en a proposée Benoît Conort pour le numéro spécial de *La Licorne* consacré à Roubaud². Je voudrais prolonger ici la réflexion en m'attachant à quelques-uns des traits marquants de l'écriture de ce texte.

1. Distanciation et hétérogénéité générique

Ces poèmes de deuil semblent à première vue s'affirmer comme des anti-élégies tant ils tiennent à distance l'émotion. Le *je* est certes bien présent au fil des pages, mais il n'adopte pas les postures habituelles à l'homme endeuillé. Ceci est flagrant dès l'incipit du recueil :

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 moi. (I, 1, p.11).

1. Cet article a d'abord été publié dans *Babel*, n° 12, « Élégies », Michèle Monte, éd., 2005, pp. 263-286. Je remercie la revue *Babel* de m'avoir autorisée à le republier dans *Textuel*. J'y ai toutefois apporté quelques modifications mineures.

2. Benoît Conort, « Tramer le deuil (table de lecture de *Quelque chose noir*) », *La Licorne*, n° 40, « Jacques Roubaud », Dominique Moncond'huy et Pascaline Mourier-Casile éd., 1997, pp. 47-58.

Le passé simple initial revêt une double valeur : poser la mort comme moment inaugural à partir de quoi tout s'ordonne mais aussi instaurer une distance par rapport au moment de l'énonciation, isoler du locuteur actuel ce *je* qui ne savait pas encore. La rupture s'inscrit visuellement dans les blancs qui isolent les morceaux de texte, dans l'absence de points sauf en fin de paragraphe – bien que l'on puisse déceler syntaxiquement plusieurs phrases dans ce bloc typographique que constitue le paragraphe et qui sera l'unité de base dans tout le recueil –, mais aussi, sémantiquement, dans l'opposition de « certains » et de « moi ». Ce « moi » refuse d'emblée ce qui constitue d'ordinaire le fondement des livres de deuil : le désir de prolonger l'intimité avec la personne perdue, l'affirmation d'une « rémanence ». Il récuse aussi au passage aussi bien ceux qui se consolent à peu de frais que ceux qui « en rajoutent » dans l'horreur. Dans la suite du premier poème et à nouveau à la page 22 apparaît l'énoncé « on ne peut pas me dire » suivi d'injonctions contradictoires, « parle » et « il faut le taire », que le locuteur récuse toutes deux. De fait le livre va se bâtir à partir de ce statut de la parole à la fois nécessaire et impossible :

Impossible d'écrire, marié(e) à une morte (IV, 2, p. 63).

Dire de toi : dire tout rien.

Existante dans l'au-moins-deux, visible d'un état-des-choses, à chaque moment enfin nommée, renommée, belle, telle :
mais plus (IV, 6, p. 68).

La douleur qui caractérise d'ordinaire l'élégie s'exprime dans les premières sections de *Quelque chose noir* soit de façon indirecte, par des indices d'une vie au ralenti – le courrier qui s'entasse, les longues stations sur une chaise (p. 31), « l'enfermement dans un espace minime » (p. 36) –, soit en dissociant le sentiment de celui qui l'éprouve :

En moi régnait la désolation, comme conversant à voix basse (I, 5, p. 18).

Le *je* n'est pas le sujet de verbes de sentiment mais de perception – « je regardai ce visage » (p. 21) – ou d'actions dérisoires : dans le poème qui décrit minutieusement la préparation de son café matinal (pp. 27-28), le locuteur adopte résolument une attitude d'extériorité par rapport à lui-même, se contentant d'enregistrer le déroulement des gestes

et des sensations. Il opère un déplacement métonymique de l'horreur de la situation à l'horreur que constitue ce café en poudre mal dilué dans une eau tiède. Par son insistance sur la description des actions, pourtant réduites au minimum, et des lieux, toujours les mêmes, le locuteur fait de lui-même en tant qu'être-du-monde une espèce de pantin qui prolonge machinalement une existence privée de sens. La douleur de l'absence ne se dit que rarement de façon explicite, mais le texte la rend perceptible en bâtissant des poèmes autour d'une vie amenuisée où le *je* paraît coupé de tout accès à une vie intérieure qui lui donnerait une épaisseur :

Je suis là beaucoup, à le [le soleil] suivre des yeux, à interposer ma main, sans rien faire, penser, complément d'immobilité (II, 8, p. 36).

Mais l'espace extérieur reste aussi étranger, et l'endeuillé se heurte à la perte de transitivité des verbes, qui n'atteignent plus rien :

Mais les paroles n'avaient pas la force de franchir.
De franchir seulement, car il n'y avait pas quoi.
On se tourne vers le monde, on se tourne vers soi.
On voudrait n'habiter aucunement.
C'est le noyau habituel de l'infortune (I, 5, p. 18).

La perte de substance, sensible à la fois dans l'isolement de chaque phrase en un seul paragraphe, dans le remplacement du *je* par le *on* et l'effacement de l'individuel dans l'expérience commune, culmine dans le souhait d'un *non-lieu*, le dedans comme le dehors étant devenus inhabitables et d'ailleurs remplacés ultérieurement par l'espace du néant : « Je suis habitant de la mort idiote » (p. 35).

Cependant l'accent du livre se déplace petit à petit de la sidération vécue par le *je* à l'évocation de l'absente – évocation sur laquelle je reviendrai dans la deuxième partie – de sorte que le *tu* prend nettement le pas sur le *je*, qui, par ailleurs, devient davantage le sujet écrivain, celui qui nous donne à lire ces pages. Mais le point commun de toutes les sections réside dans la fréquence des phrases négatives. *Quelque chose noir* se constitue en effet à partir d'un double refus, celui de la posture habituelle de l'endeuillé identifié à sa douleur, mais aussi celui de l'écrivain refusant de céder à des illusions rhétoriques ou à des lieux communs du discours de deuil :

Je ne m'exerce à aucun souvenir. je ne m'autorise aucune évocation (I, 8, p. 21).

Tu n'habites pas ces pièces, je ne pourrais dire cela, je ne suis pas hanté de toi (II, 8, p. 36).

Ce n'est pas que tes images se dérobent. ce n'est pas qu'elles soient nombreuses, et mentent, pour rien. mais que je ne pourrai jamais en savoir plus (V, 3, p. 79).

Je n'appelle pas à la survie ton être de non morte (V, 7, p. 84).

Le poème de la page 75 (qui occupe une place à peu près centrale dans le livre et où apparaît le fragment éponyme « quelque chose noir ») énonce trois « suppositions » qui viennent saper toute consistance : « il n'y a plus », « rien ne saurait se dire », « rien désormais ne lui est semblable ». La réalité ne peut plus être qu'un « tissu abominable » en quoi « les touts se défont ». Les sections suivantes essaieront malgré tout de bâtir une écriture, mais elle ne pourra être vraie que si le *je* reste fidèle à la seule posture possible : « [s']acharne[r] à circonscrire *rien-toi* avec exactitude » (p. 85), et s'enfoncer dans une « *via negativa* » (p. 84) dont il « n'espère aucune révélation » (*ibid.*) et qui le laisse « vacillant du doute de tout » (p. 104).

Dans la section VIII, qui réfléchit sur les conditions rendant possibles le poème, le locuteur dessine, dans le poème intitulé « Le ton », l'attitude habituelle en pareil cas :

Il est convenu que la tonalité sera sinistre

Ou bien il sera, directement, question d'autre chose

Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique), ou bien par la disjonction et la suspension

Du moins si on écoute jusque là, ou lit

Il est convenable de s'en tenir aux genres attendus : évocation, imprécation, futur antérieur : rituels (VIII, 5, p. 126).

Ce programme n'est là que pour servir de repoussoir. Je reviendrai dans la troisième partie sur la question du rythme, très importante dans *Quelque chose noir*, et m'attarderai pour l'instant sur celle des genres. Si le livre est une anti-élégie, ce n'est pas seulement en ce qu'après avoir montré, dans les premières sections, le sujet endeuillé de l'extérieur, et remplacé le pathos par le vide, il insiste ensuite davantage sur sa posture de sujet écrivain, c'est aussi en ce qu'il ne craint pas une

hétérogénéité générique peu orthodoxe, comme l'attestent les titres des poèmes. Le parcours de la table des matières permet de dégager trois catégories de titres :

- des titres reprenant le début du poème et contenant très souvent les embrayeurs *je* et *tu* et, dans le dernier d'entre eux, un *nous* : « Je peux affronter ton image », « Je vais me détourner », « Ce temps que nous avons au monde » ;
- des titres-résumés désignant le noyau sémantique du poème ou son thème : « L'irressemblance », « Point vacillant », « Mort singulière », « Nuages ». Plusieurs d'entre eux sont repris plusieurs fois et suivis d'un numéro indiquant leur place dans la série, tel « Nonvie, III » ;
- des titres désignant le genre auquel appartient le texte et qui se répartissent en « Composition rythmique abstraite pour pigeons et poète » (une occurrence), « Roman » (trois occurrences numérotées de I à III), « Portrait en méditation » (cinq occurrences numérotées de I à V) et « Méditation » (neuf occurrences).

S'il entre une part de provocation dans ces désignations génériques comme l'indiquent l'abréviation humoristique « C.R.A.Pi.Po » pour la « Composition abstraite » et le décalage entre les attentes créées par « Roman-photo » (le premier des « Roman ») et le contenu du texte, il me semble qu'elles attirent surtout notre attention sur le fait que le livre, soit ne convoque pas les genres attendus, soit s'en empare pour les transformer³. Quatre modèles au moins sont présents :

- le poème, puisque le livre est sous-titré « poèmes » et que les textes dont il se compose sont désignés ici ou là sous ce nom (p. 85, 125, 126) ;
- le roman, qui apparaît dans une section consacrée pour partie au temps précédant la mort. Les textes portant ce titre ébauchent des récits dont un des personnages est « un homme abandonné, à cause d'une mort » (p. 53) ou évoquent l'année qui a précédé la mort de la femme

3. La déceptivité est un des traits fondamentaux de la relation au lecteur dans ce livre, en adéquation avec la perte subie par le scripteur et peut-être aussi avec un désir d'allègement, de jeu, au sein même de la noirceur : ainsi, le poème intitulé « Ludwig Wittgenstein », s'il oriente vers Descartes et la philosophie, se révèle en réalité narratif et lié à des souvenirs personnels du locuteur.

lents –, accentue le parti pris d'hétérogénéité énonciative et stylistique du livre, le seul point commun entre les divers discours mis en scène étant précisément la distance qu'ils instaurent par rapport au réel immédiat. La référence à la « poésie de la méditation » et à Sponde dans le quatrième poème de la section V prépare le glissement à une acception plus religieuse de la méditation dans la deuxième partie de la section. Mais la pratique spirituelle de la méditation n'est convoquée que par analogie : alors que le croyant part des sens pour ensuite y renoncer et s'approcher de Dieu, qui seul peut l'arracher à la mortalité (p. 82), le locuteur ne trouve dans les souvenirs sensoriels de l'aimée que matière à souffrance puisqu'il se confronte alors plus durement à l'absence. Il tâtonne en quête d'une « théologie de l'inexistence » qui lui permettrait de « circonscrire *rien-toi* » en tenant à la fois le rien et le toi, « ce bipôle impossible ». Si le discours mystique a pu apparaître comme un modèle possible, notamment par l'insistance qu'il met sur le nom – « Ton nom est trace irréductible. Il n'y a pas de négation possible de ton nom. » (p. 88) –, le texte doit inventer ses propres formes pour dire l'abandon du *je* par le *tu*, et ce sera l'objet des sections suivantes, dont, les titres sont thématiques.

Alors que les sections I à V font référence, explicitement ou non, (ainsi le journal intime est-il présent en filigrane sous les textes datés et les gestes quotidiens des deux premières sections) à des discours et des genres non poétiques tout en les détournant, les sections VI à IX se recentrent sur la question de la trace (photographique, textuelle) et sur la possibilité du discours poétique : la proportion des textes en vers est plus forte, le dialogue du *je* et du *tu* plus accentué, la présence du *tu* plus charnelle sans que pourtant l'absence cesse de cribler le texte de vide selon des modalités que je me propose à présent de décrire.

2. Entre présence et absence, la trace

L'élégie place son scripteur face à une aporie redoutable que le poème « Dialogue » formule très précisément :

Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel [...]

Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation,
du blanc remonter jusqu'à moi

Quelque chose de vivant, de nommé : un poème d'amour [...]

Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien (VIII, 4, p. 124).

Comment rendre l'aimée présente dans le texte sans mentir et en faire un faux destinataire ? Comment faire sentir cette intransitivité absolue de l'élegie en même temps que sa transitivité fondatrice (car il n'y aurait pas de poème s'il n'y avait pas ce désir insensé de prolonger le « dialogue ») ? Il n'est pas possible de répondre ici exhaustivement à cette question à laquelle *Quelque chose noir* s'affronte avec une particulière intensité. Je me bornerai à poser quelques jalons pour de futurs travaux.

Tout d'abord, il faut noter que le pronom *tu* est beaucoup plus présent dans ce texte que le *je* : le poème peut se passer du *je*, adopter une énonciation plus générale, il ne fera que très rarement l'économie du *tu*, comme on peut le voir à la page 81 où le *je* s'absente derrière le *on*, les passifs, l'impersonnel « il y a », mais où le *tu* surgit à la charnière du poème, après un *mais* :

Mais souvent tu es là : tes yeux qui ne voient pas
tes jambes qui ne s'ouvrent pas ne se ferment pas

Pourtant la personne à laquelle réfère ce *tu* est bel et bien absente, et de nombreux poèmes insistent sur cette absence, en prennent toute la mesure :

[...] je n'ai plus, maintenant, que
rarement l'hallucination nocturne de ta voix, je ne te
surprends pas en ouvrant la porte, ni les yeux. (II, 8, p.36)

Je ne te nomme plus que comme incolore. [...]

Disparue de l'extérieur, des arbres formes vides, des airs, des pluies.

Disparue de l'intérieur, du baiser, vérité vide.

Disparue. (IV, 6, p. 68.)

Cette absence se manifeste notamment dans l'impossibilité de dresser un portrait un tant soit peu consistant de l'aimée, qui n'est évoquée que par bribes ou de façon très indirecte :

Le muscle froissé de la parole du magnétophone (p. 63).

Son jean, ses seins, ses chaussettes, ses fesses, ses baskets (p. 69).

Le « Portrait en méditation IV » théorise cette impossibilité d'une description consistante :

Laisserait voir : les blancs entre les morceaux.

Se tairait le plus possible, manquant de consistance, grisaille. (IV, 8, p. 70.)

Un seul texte exprime une plénitude de présence sans trace aucune de la mort, il se situe juste après un « épithalame » sur lequel nous reviendrons et s'intitule « Lumière, par exemple » (p. 48). Tous les autres textes qui évoquent la relation charnelle entre le *je* et le *tu* juxtaposent l'intensité du désir et de la jouissance et la douleur taraudante de l'absence, notamment « Méditation des sens » (p. 82) et « Pornographie » (p. 116). Mais le paradoxe de la présence/absence est encore plus visible dans le poème de la page 102 qui, tout à la fois, donne la parole à la morte et, en confiant aux guillemets la valeur d'une strophe, cerne de blanc cette parole qui ne peut qu'être citée, qui n'a plus d'existence directe, ce qui, du coup, ôte une bonne part de sa dimension performative à l'impératif final :

Entre, assiste à mon enfance intérieure, au deuxième côté du temps.

»

Par ailleurs *Quelque chose noir* entrelace petit à petit une réflexion sur le nom (apparu à la page 61 comme quintessence du *toi*), « trace irréductible » qui « ne se supprime pas » (p. 88), et sur l'image, « révo-lue » (p. 112), tour à tour les associant et les opposant, car le nom dit et l'image montre et ne parle pas, ne dit rien (p. 65). Tous deux ont toutefois ceci de commun qu'ils signifient à la fois l'être et sa disparition : ni le nom ni l'image ne sont la chose. L'image prend dans le livre la forme privilégiée de l'image photographique, qui, d'une part, permet d'évoquer l'activité de la femme morte, sa manière d'être au monde, d'autre part de développer une réflexion sur la trace qui vaut aussi pour l'écriture, dans l'analogie possible entre l'encre sur la page et le travail du révélateur sur le papier photographique. De la sorte le livre se fait aussi théorie de son écriture par la médiation de la photographie. Je ne peux étudier ceci qui nous entraînerait trop loin de l'élégie, et je voudrais simplement souligner ici que la présence/absence qui est la modalité d'être de la femme morte que l'écriture cherche à capter (car la disparition a « un statut autre et plus que la pure, que la simple absence, un statut second » comme il est dit à la page 87) va trouver une métaphore de choix dans l'image en noir et blanc et en deux dimensions que constitue la photo, « image sans épaisseur » (p. 19). Le locuteur refuse en effet de créer une sorte d'idole reproduisant la morte à l'identique :

[...] la nuit sans doute, je pourrais te donner
forme, parler, te refaire, un dos, un ventre, une nudité
humide noire, je ne m'y abandonne pas (II, 8, p. 37).

Il s'efforce plutôt de construire un univers spectral qui jamais ne cédera à l'illusion de recréer le monde d'avant la mort. Il est frappant en effet de constater que les adjectifs de couleur sont complètement absents de ce livre, hormis dans la troisième section¹⁰. Or celle-ci est la seule à évoquer la vie commune des époux, notamment dans « Un jour de juin » (III, 3, p. 47), qui se réfère vraisemblablement à leur mariage, comme on peut l'inférer de l'épigramme « d'après un épithalame de Georges Perec », et qui nous offre un éclat de joie et un festival de couleurs associées à des mots abstraits :

Et le jais noir de la toute jeunesse,
 et la turquoise bleue de l'être-adulte
 Et l'abalone jaune du néant qui ne se conçoit ni ne se dit
 et la coquille blanche de la Résurrection

Quant au rouge et au vert, on les trouve dans « La certitude et la couleur », le dernier poème de la section, où ils s'opposent à l'image :

Cuve de cuivre et vin vent veiné terrasses au
 centre vert. et toi ?
 Tu n'étais pas blanche et noire plate. l'étais-tu ?
 Tu n'étais pas découpée en rectangle dans le monde. (III, 9, p. 57.)

Le poème de la page 127 thématise cette absence des couleurs¹¹ :

Dans tout souvenir se perdent les couleurs. Là tu es claire ou sombre,
 c'est tout ce dont mon langage peut jouer.
 Intérieurement tu me confines à tes photographies.

Le ciel bleu d' « Un jour de juin » y est devenu blanc et gris :

Un morceau de papier blanc tient sa clarté d'un ciel où
 le blanc s'est lavé de gris, ayant dans le sel glissé. ce ciel
 plus lumineux que le papier.

10. Les relevés statistiques effectués par Véronique Montémont ont nettement montré l'écrasante prédominance du noir et du blanc dans *Quelque chose noir* par rapport aux autres livres de Roubaud.

11. On lit aussi à la page 78 : « Le monde s'est peuplé d'objets incolores, apatrides, noyau dur sur lequel la négation n'avait prise qu'au deuxième tour une fois la couleur vidée, les mouvements, etc. »

Du corps de l'aimée, les poèmes ne retiennent que le noir de « sa chevelure basse très noire » (p. 64), plusieurs fois évoquée. Mais si la réduction au noir et blanc figure très clairement le rétrécissement opéré par la mort, la grisaille des jours identiques, elle permet aussi de dire que plus rien n'a de sens, que tout est devenu réversible et équivalent. L'opération photographique qui transforme le négatif en positif par une inversion du blanc et du noir relativise la distinction fondamentale entre la lumière et le noir, chacun d'eux étant la condition de l'autre, comme on peut le voir dans ce passage de la section VI :

La transcription réussie, l'ombre ne devait être nulle
part appuyée plus qu'en ce lieu où le soleil avait poussé
l'évidence jusqu'au point de conclure (VI, 2, p. 93).

ou dans la valorisation érotique du noir et sa juxtaposition à des notations d'éclat, telle qu'on la trouve par exemple dans ce poème de la section VIII :

Encore une fois solaires jambes et ventre
Avec sa brousse et brosse noire
Avançant minuit tout à l'écume
De ta moyenne profusion et noire et brune et vaine (VIII, 3, p. 123).

La lumière se révèle en revanche incapable de faire obstacle à la mort, comme il est dit dans « Dans cette lumière » (p. 108) :

Il se trouva que la lumière, s'accordant à cette chose
déjà, qui existait, en même temps te déniait l'existence.

Les quatre poèmes intitulés « Dans cette lumière » constatent tous l'impuissance de la lumière face à la mort, face au noir en quoi elle se transforme, et, après eux, le dernier poème de la section VIII, « Mort réelle et constante » (p. 118) se déploie entre un paragraphe initial et un paragraphe final qui montrent cette équivalence de la lumière et du noir, unis dans le même non-sens :

À la lumière, je constatai ton irréalité, elle émettait des
monstres, et de l'absence. [...]
J'étais entré dans une nuit qui avait un bord, au-delà de
laquelle il n'y aurait rien.

De ce travail cathartique sur le visible émerge la possibilité dans les sections VIII et IX de se recentrer sur l'écriture, sur le dégoût ou

l'acceptation des mots (pp. 126, 131), sur les conditions de vérité de telle ou telle proposition (p. 128), mais aussi de réincorporer à l'espace de l'écriture le vécu intime de la durée, dans un va-et-vient entre passé et présent, dans une acceptation progressive du travail du deuil – « Mais ta mort en moi progresse lente incompréhensiblement » – mais aussi dans un retour spectaculaire du rythme au moment même où la douleur s'exprime de la façon la plus crue, dans les quatre poèmes de « Nonvie ».

3. Fragmentation et répétitions

Le rythme est pour Jacques Roubaud une dimension essentielle du poétique : « il doit y avoir nombre et rythme pour qu'il y ait poésie », écrit-il dans *Poésie, etcetera : ménage*¹², et il définit le rythme, indépendamment du mètre et du vers, comme le « placement » spécifique des unités de langue dans la poésie :

Mètre, vers ne sont que des modalités particulières du placement des singuliers de langue dans la poésie (*ibid.* p. 164).

Or l'expérience de la mort semble rendre tout rythme impossible :

Le registre rythmique de la parole me fait horreur.

Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie (II, 5, p. 33).

Alors que, pour Roubaud, qui organise toute son œuvre selon la bipartition roman/poésie, les distinctions génériques, même si elles ne recouvrent pas forcément les catégories traditionnelles, sont très importantes, *Quelque chose noir* apparaît en première approche comme dominé par la fragmentation et le désordre : les textes en prose et en vers y alternent sans qu'on puisse saisir une organisation. De plus, si certains paragraphes ont sans conteste le déploiement syntaxique de la prose (p. 49-56 par exemple) alors que d'autres ont la brièveté oraculaire du vers (p. 29, 48, 96), il existe aussi des paragraphes d'une ligne qui ont la brièveté du vers sans en avoir l'autonomie ou qui affichent une discursivité qui les rapproche de la prose (pp. 65, 71, 116). L'usage du blanc comme signe de ponctuation interne au paragraphe contribue

12. Paris, Stock, 1995, p. 163.

également à brouiller la distinction entre vers et prose, comme on peut le voir, par exemple, pp. 30, 57, 114 ou 117.

La ponctuation accentue l'hétérogénéité visuelle des textes puisqu'elle apparaît selon six modalités différentes :

1. respect des règles usuelles (pp. 36, 53, 55, etc.) ;
2. absence totale (pp. 29, 47, 140 à 143, etc.) ;
3. uniquement des points en fin de paragraphe ;
4. introduction en cours de paragraphe de points non suivis de majuscule et ne délimitant pas de phrases syntaxiquement complètes :

Cela semble simple. alors : il n'y avait plus lieu d'une réquisition difficile. d'aucune interrogation rude. simplement le bavardage douloureux. inutile. superficiel et trivial. (I, 4, p. 17).

5. absence de points mais multiplication des virgules au mépris des groupements syntaxiques

Je m'assieds, sur cette chaise, d'où l'on voit, à la fois, l'image intérieure la photographie, et autour d'elle, ce qu'elle montre,

Qui seulement, le soir, coïncide, par la direction de la lumière, avec elle, sinon en cela, qu'à gauche, dans l'image, tu regardes, (VI, 9, p.103).

6. remplacement des signes de ponctuation par des blancs :

On ne peut pas me dire parle et attends une seule
chose de la parole elle ne sera pas pensée. (I, 1, p. 12.)

L'unité constituée par le paragraphe ne fournit pas non plus un principe organisationnel stable. Si le paragraphe constitue toujours une unité visuelle et sémantique, il ne correspond pas nécessairement à une unité syntaxique (il est souvent ou inférieur à la phrase complète ou supérieur, agrégeant alors plusieurs phrases en une unité supérieure) ni une unité rythmique (à quelques exceptions près) :

Et c'est moi maintenant qui me tourne.

Dans la nuit borgne sous la masse cyclope d'une lune vacillante.

Vers le point familier du doute de tout (I, 7, p. 20).

Quant à la syntaxe, si elle est le plus souvent tout à fait ordinaire, il lui arrive aussi de s'éloigner de l'usage standard et de présenter des flottements dans l'emboîtement des propositions :

Si la distance évanouissante du langage des deux corps, brûlant de leur infiniment présente brûlure : paradis veillant sur son envers.

Toutes stations que maintenant je descends en enfer, par le souvenir.
(V, 6, p. 83.)

ou de se borner à une succession de groupes nominaux juxtaposés sans relation hiérarchique, comme dans les poèmes « Nuages » (p. 95) et « Portrait en méditation » (p. 63). D'autres poèmes, même s'ils comportent quelques verbes, offrent la même syntaxe minimaliste et des énoncés très lacunaires :

Bouche fermée, s'ouvrant à la langue.

Fenêtre. réunion de craies.

Seins. puis bas. la main s'approche. pénètre. (III, 4, p 48.)

L'exemple le plus spectaculaire de déstructuration syntaxique est fourni par l'ensemble « Nonvie ». Les poèmes I, II et III (p. 140 à 142) ne comportent presque pas de verbes susceptibles d'organiser autour d'eux les groupes nominaux ou participiaux, qui pourtant sont reliés les uns aux autres par des relations de complémentation, de sorte que le texte est à la fois très compact et dépourvu de centre qui organiserait ces relations de façon cohérente :

Vision nulle au fond de verre épais et brun

Gagné en surface de veines mais jamais dit

Jamais dit au champ vogueur de ta voix rabattu

Du contre-jour tâtonnant à la gorge sans fin (IX, 7, p. 141).

Quant à « Nonvie, IV », il présente un décalage exacerbé entre les limites des vers et celles des groupes syntaxiques :

Dis le est ce que je vais mourir dis le

Mourir que je ne saurai plus dis le

Raz de marée de l'espace imperceptible

Vient raclant l'instant de la survie (IX, 9, p. 143).

Face à ces textes presque asyntaxiques, la majorité des autres poèmes se caractérisent par des phrases longues et complexes marquées par de nombreuses relations de dépendance :

La mort n'est pas une propriété distinctive, telle qu'à jamais les êtres qui ne la présenteraient pas, à jamais s'excluraient des décomptes. (VI, 2, p. 93.)

De ce parcours nécessairement un peu sommaire des patrons ponctuatifs et syntaxiques de *Quelque chose noir*, deux traits principaux se dégagent :

– tout d'abord, on observe que Roubaud introduit de fréquentes distorsions entre ce qui est donné à voir d'emblée par la typographie (émiettement dû à la multiplication des pauses et aplatissement dû à l'emploi unique soit du point soit de la virgule, au détriment de la distinction usuelle entre ponctuation forte et faible ; sentiment d'inconfort lorsque le paragraphe mis en valeur par les blancs ne correspond pas à une unité autonome) et la cohérence cachée que la mise en relation des paragraphes entre eux permet de reconstituer au prix d'une lecture attentive. Les trois niveaux de structuration (paragraphe typographique, phrase syntaxique et texte entier) se combattent plus qu'ils ne s'appuient, donnant l'impression d'une fragmentation plus grande qu'elle ne l'est en réalité ;

– ensuite, on constate un apparent éclatement du recueil en une multitude de formes différentes qui ne semblent pas obéir à un principe organisationnel rigoureux et qui interfèrent sans s'y superposer exactement avec l'hétérogénéité générique déjà analysée en première partie.

Pourtant une étude plus approfondie montre d'une part que le livre est très subtilement construit, d'autre part, que l'opposition prose/vers y revêt une grande importance. On a déjà noté plus haut qu'une évolution sensible se produisait au fil du livre en ce qui concerne l'ethos du *je* et que la section V jouait à cet égard un rôle-clé. Or la contrainte numérique selon laquelle le livre est bâti¹³ – neuf sections de neuf poèmes comptant chacun neuf paragraphes, soit neuf au cube – place

13. Cette organisation est aisément perceptible dès lors que, porté par les autres textes de Roubaud, on cherche une contrainte numérique et un passage y fait explicitement allusion : « ces phrases de neuf que je nomme poèmes » (p. 85). Dans son article déjà cité, Benoît Conort propose une belle analyse du symbolisme possible de ce dispositif : « le chiffre neuf symbolise la mort mais dit aussi que le moi est neuf, nouveau, et pas seulement veuf ; l'architecture neuve est celle que la mort fait advenir, celle que la mort renouvelle en la soumettant à l'épreuve » (*loc. cit.*, p. 49).

la section V au milieu du recueil, entre deux blocs de quatre sections. D'autre part, une telle contrainte a pour conséquence remarquable que le paragraphe est au poème ce que le poème est à la section et la section au livre entier. On peut donc voir dans chaque paragraphe le livre entier en raccourci, ce qui donne à chaque unité de base une extraordinaire autonomie, mais à l'inverse cette structure récursive fait de chaque élément une pièce d'un puzzle géant qu'il convient de situer à sa place exacte pour lui faire jouer pleinement son rôle. Ce paradoxe nous conduit à ce qui me semble être la tension fondatrice du livre entre répétition et unicité : depuis la mort de la femme aimée, chaque moment ne peut être que la répétition à l'identique d'un moment semblablement désolé, et pourtant, le travail d'écriture que représente chaque texte fait avancer la compréhension et/ou la représentation de ce qui est arrivé et donc déplace les choses et le sujet qui les subit.

Arrêtons-nous un peu sur ce couple répétition/unicité pour mieux en cerner les enjeux au regard de l'élegie. Quoique tournant le dos au vers, donc au retour du même, dans nombre de ses textes, *Quelque chose noir* se complaît dans la répétition en ce qu'elle représente l'arrêt du temps depuis la mort de l'épouse. Dès la première page, on peut lire :

Cette image se présente pour la millième fois à neuf
avec la même violence elle ne peut pas ne pas se
répéter indéfiniment (p. 11, la première partie de l'énoncé se retrouve
à la page 21)

L'emploi du présent, tiroir verbal de loin dominant dans le livre, va renforcer cette impression de bégaiement du temps. En effet, son indifférence à l'opposition moment de l'énonciation/moment x du passé (rappelons l'existence du présent historique) ainsi qu'à l'opposition événement unique/événement répété, en fait le signifiant par excellence de ce temps amorphe, indifférencié, que s'efforce de nous décrire Jacques Roubaud. Nous situant par sa valeur aspectuelle propre sur le point exact où un procès bascule de l'inaccompli à l'accompli, il met le procès sous nos yeux tout en le remplaçant aussitôt par le procès suivant dans une succession dynamique mais non rattachée (hormis par le contexte) à une temporalité précise¹⁴. Autonome référentiellement, le

14. Je m'appuie sur la description linguistique du présent proposée par Sylvie Mellet dans « Valeur aspectuelle du présent : un problème de frontière », 2001, *Cahiers Chronos*, n° 7, « Le présent en français », Pierre Le Goffic éd., Amsterdam, Rodopi, pp. 27-39.

présent, en l'absence de dates ou autres compléments de temps, est incapable de situer les pensées ou événements rapportés dans les poèmes à un moment précis du temps entre janvier 1983 et juin 1985 (voir le titre du poème de la page 33). De ce fait, l'ensemble de cette période apparaît comme un bloc indifférencié dont les poèmes extraient des instants que nous vivons avec le scripteur mais ne pouvons dater. Le présent entretient aussi l'illusion d'une superposition parfaite entre le temps de l'écriture (temps de l'énonciation) et le temps du texte, donc d'une adéquation du dire au dit attestant de la sincérité du locuteur¹⁵.

En contrepoint les quelques poèmes au passé (imparfait surtout, et quelques passés simples) renvoient soit au moment même de la mort et aux jours ou instants qui l'ont suivie (pp. 11-18, 118), soit à un avant qui paraît très lointain (pp. 43, 55). L'imparfait, en nous situant au cœur du procès, dont il efface la borne ultime comme la borne initiale, nous installe dans l'évocation nostalgique d'un univers inaccessible. Proprement élégiaque, il est rare dans le livre, Roubaud lui préférant le présent, qui permet de créer un contraste entre la vision ascendante d'un temps en train de survenir, vision qu'apporte le tiroir verbal, et la répétition du même que soulignent les reprises lexicales. Celles-ci sont trop nombreuses pour être étudiées en détail. Je n'en relèverai que les traits les plus significatifs.

Il convient tout d'abord de distinguer plusieurs sortes de répétitions : certaines concernent des fragments d'énoncés ou des syntagmes qui sont repris tels quels ou avec des variations. Ainsi le poème « Point vacillant » (p. 21) se termine-t-il par le paragraphe « vers le point familier du doute de tout », et nous retrouvons le titre et le dernier fragment amalgamés dans une nouvelle expression à la page 104, où le poème se clôt par « au point, / vacillant du doute de tout ». Dans cette reprise infidèle, l'identité du syntagme vacille et la réitération, tout en donnant l'impression d'un temps immobile, stagnant, ne fait paradoxalement qu'accentuer la perte de repère stable. Le « placement » concerté des unités de langue, dont le sonnet, cher à Roubaud, nous offre le plus bel exemple, a fait place à un bégaiement insurmontable. C'est aussi l'impression que l'on éprouve à la lecture des trois poèmes que l'on trouve

15. Ceci est un aspect essentiel du pacte de lecture en poésie lyrique et constitue donc un des points d'ancrage de *Quelque chose noir* dans le genre élégiaque.

aux pages 31, 91 et 103, et qui évoquent la photographie regardée par le scripteur, les deux dernières fois avec de très petites variations et le même titre « Cette photographie, ta dernière ». Le premier texte met en place les éléments du décor – l'église, le « golfe de toits », la lumière qui « avance en oblique », le *je* qui s'assied et qui regarde l'image mettant en abyme ce décor –, lesquels seront fidèlement repris dans les deux suivants, mais disposés autrement, et aux côtés de fragments nouveaux. Ceux-ci insistent sur le *tu* – « tes yeux dans l'image, qui me regardent, » – et sur la présence anticipée de la mort sur la photo – « tes yeux, / voient déjà, le moment, où tu serais absente » et le dernier poème, plus condensé, offre une sorte d'emballage de la récursivité doublé d'une accentuation du vide :

[...] et moi

Absent de ton regard, qui dans l'image, fixe, la pensée
de cette image, dédiée à cela, les soirs de maintenant, sans
toi, au point,

Vacillant du doute de tout (VI, 9, p. 104).

La mise en abyme est donc mimée par les échos intertextuels, mais chaque texte laisse s'accroître un point aveugle, rebelle au sens, à la saisie : la répétition a ici pour fonction d'entretenir le vacillement, d'empêcher le figement sur un sens clair et unique, tout en insistant sur l'attitude obsessionnelle du scripteur. Elle devient donc aussi le signe de la douleur.

Une autre sorte de répétition concerne la reprise d'un schéma rythmique au sein d'un même poème. Nous avons vu plus haut que la présence d'un rythme récurrent apparaît incompatible avec l'écriture du deuil. Si le poème « Battement » (p. 23) donne à lire cette impossibilité puisque le rythme esquissé y meurt aussitôt, on assiste pourtant peu à peu à la mise en place d'un tel rythme. La première fois que celui-ci apparaît, c'est de façon caricaturale et parodique dans le poème à l'imparfait (signe d'un temps révolu, mais aussi, ici, d'une itérativité indéfinie) intitulé « C.R.A. Pi.Po » (III, 1, p. 43) au début de la section consacrée au temps d'avant : le rythme y est essentiellement reprise à l'identique des mêmes paragraphes ou fragments de paragraphe selon le schéma suivant¹⁶ : $1/2/3/4/5/6 = 5/7 = 5/8 = 4 \text{ bis} + 1 + 2/9 = 5 \text{ bis}$ ¹⁷.

16. Les numéros correspondent aux neuf paragraphes qui composent le texte.

17. Dans le huitième paragraphe, « rangé » (§ 4) devient « posé épais », et dans le neuvième paragraphe, le « reposaient » de 5 s'est changé en « posaient ».

On voit que la deuxième moitié du texte se borne à reprendre d'abord le cinquième paragraphe dans une sorte de bégaiement ridicule puis la quasi-totalité de ce qui l'a précédé. Il est bien sûr très significatif que le seul énoncé non repris soit celui qui est devenu impossible : « Je te voyais, à la fenêtre, debout, nue, avec du soleil. »

Le second poème rythmique (p. 77) donne à voir dans chacun de ses vers par les trois syntagmes juxtaposés et coréférentiels la co-présence de l'identique et du différent : la poésie exemplifie ce que la méditation philosophique précédente thématise :

Cette mesure, et clôture, et stèle, vif, qui tend
Plus haut que l'étanche, et l'impur, et l'admissible. (V, 2, p. 77)

Hermétique comme les sonnets élisabéthains ou mallarméens (dont il a les quatorze vers), le poème affirme, me semble-t-il, une certaine capacité de la poésie à dire le deuil sans pour autant pactiser avec ce qui reste inimaginable. D'où un discours qui est basé sur le nombre et non sur les métaphores et autres figures du visible.

La section VI comporte deux poèmes singuliers qui semblent constituer dans ce livre fragmenté et déchiré deux tentations provisoires : « Nuages » (p. 95), composé de groupes nominaux juxtaposés dont la plupart sont des homéotéleutes en *-tion*, réduit le visible à des actions qui le rendent abstrait au point de l'annihiler. « Énigme », sonnet masqué¹⁸ écrit en alexandrins et en écho avec un poème d'Abraham de Vermeil¹⁹, inscrit *Quelque chose noir* dans la tradition chère à Roubaud des poètes artisans de la forme, mais sa virtuosité et sa construction rythmique et syntaxique parfaite sont en douloureux décalage avec la réalité mystérieuse et évanescence pour l'identification de laquelle le poème sollicite notre sagacité. Cette tentation de

18. Les rimes des quatrains et la dernière rime des tercets y sont remplacées par des assonances (*dire/vibre/retire/vitre, regard/mer/envers/noire, mondes/ombre*) mais les alexandrins sont très réguliers.

19. Le poème d'Abraham de Vermeil figure dans l'anthologie de sonnets proposée par Roubaud sous le titre *Soleil noir* (P, Gallimard, « Poésie », 1999) à la page 275. Roubaud en reprend à peu près le système de rimes et quasiment mot pour mot certains vers tels que « Ma mère me fit droite et mon père à l'envers » et « qui grise me vomit et noire m'avala ». Comme le montrent plusieurs articles de ce numéro de *Textuel*, l'intertextualité est au cœur de *Quelque chose noir*, les œuvres autres, telle celle de Dante, étant autant « d'appareils que l'on pose sur une blessure, aidant au travail cicatriciel » (Conort, *loc. cit.*, p. 53) même si le livre questionne aussi leur efficacité.

l'abstraction et de la virtuosité, ce désir de reprendre la maîtrise du langage, Roubaud les traverse mais ne s'y arrête pas, d'où le caractère d'hapax de ces deux textes, qui contreviennent trop manifestement à l'observation faite au début d'« Envoi » :

S'attacher à la mort comme telle, y reconnaître l'avidité
d'un réel, c'était avouer qu'il est dans la langue, et dans toutes ses
constructions, quelque chose dont je n'étais plus
responsable (VI, 2, p. 93).

La section IX nous propose au contraire un travail sur le rythme qui le réintroduit comme une dimension essentielle de l'écriture sans évacuer pour autant la douleur et l'absence. Après la litanie de « Dans cet arbre », qui appelle la morte à inscrire sa présence dans un arbre et qui s'appuie essentiellement sur la répétition incantatoire d'un refrain, les quatre « Nonvie » font coexister une extrême tension sémantique et un modèle rythmique assez régulier. Les vers ne sont pas isométriques : ils varient de neuf à seize syllabes et ne présentent pas de coupe interne régulière, mais la plupart oscillent entre onze et treize syllabes, dans des sortes d'alexandrins boiteux où des mesures récurrentes de cinq, six, sept ou huit syllabes se font parfois entendre sur quelques vers. La structure métrique, même peu assurée, vient empêcher un écroulement total de la parole hachée, morcelée. L'ordre « obéissant » de la langue congédié par la mort (p. 93) réintègre le livre de façon obvie – il était déjà présent, mais plus implicitement, dans l'architecture du recueil – dans ces quatre poèmes qui apparaissent comme des stèles²⁰, mais des stèles fissurées, instables, où la force structurante du vers n'est là que pour mieux laisser apparaître la douleur. Les rejets sont très fréquents de sorte que le vers reste incomplet, et c'est son unité factice qui dit le mieux la faille, la béance irréparables introduites par la mort :

Inclus dans l'enfer circulaire de voir et voir
Sans cesse ton visage éteint de souffle retiré (IX, 6, p. 140).

Loin de moi perdu pied dans l'irrespirable
Sang et jeté le linge sur la chevelure (IX, 8, p. 142).

Quant au poème « Rien », sorte de conclusion rajoutée *en dehors* de *Quelque chose noir* comme l'indique la table des matières

20. On peut lire à la page 123 : « les mots sont devenus / comme des stèles ».

soulignant l'opposition « quelque chose/rien », composé également de neuf fragments mais échappant à la table des neuf, il se distingue radicalement de tout ce qui précède par sa typographie : irrégulier à gauche, justifié à droite, le texte semble mangé par la mort, acculé vers le bord droit de la page, impression accentuée par la brièveté des vers (de deux à cinq syllabes), mais sa grande cohérence et sa limpidité sémantique (une seule phrase impeccablement construite) semblent indiquer que la force de la mort réside dans son caractère d'évidence sur laquelle il n'y a plus rien d'autre à dire que « rien » :

Cette phrase unique constitue « la déposition pure, inaccomplie » que vise l'ensemble du livre, ce « noyau » noir, ce « dépôt », ce « précipité », ce qui reste quand tout, par la mort, a été dissous²¹.

Dans cette perspective, l'ensemble des quatre-vingt-un poèmes serait une trajectoire pour se rendre à cette évidence tragique et inacceptable que le regard de la morte s'est détourné définitivement et ne regarde que le rien. L'élégie selon Jacques Roubaud apparaît alors comme un parcours où fragmentation et répétition s'allient pour traduire la déstructuration apportée par la mort, l'arrêt du temps, le ressassement infini de la douleur, le chaos des souvenirs éparpillés et vains, mais où s'opère aussi la lente reconquête d'un ordre poétique qui redevient acceptable lorsqu'il s'est incorporé la douleur et la faille, lorsqu'il n'empêche pas la conscience de la ruine. Le détour par d'autres discours (narratif, philosophique ou religieux) a permis de décanter la spécificité du poétique, cette possibilité d'affronter *sans la combler* la réalité de ce *rien*, de s'en approcher peu à peu sans pour autant reconstituer une cohérence fallacieuse. On peut penser que les réflexions ultérieures de Roubaud dans *Poésie, etcetera : ménage* sur la poésie comme mémoire et sur le temps de la poésie sont nées au moins pour partie de cette confrontation à la mort, à la perte absolue, d'où émergent pourtant des îlots de vie, photos, phrases de journal, souvenirs de mots, de moments, qu'il s'agit d'intégrer dans un ensemble prenant en compte de façon critique la variété des discours possibles sur la mort, mais aussi leur incapacité à rien en dire, à dire le rien. L'hétérogénéité et la fragmentation du livre sont certes à l'image de la dislocation apportée par la mort, mais elles reflètent aussi une confron-

21. Conort, *loc. cit.*, p. 57, le syntagme « déposition pure, inaccomplie » figure dans le poème dont est extrait le titre du livre (p. 76).

tation méthodique aux différentes façons d'en parler, au fil d'un lent travail de crible et de filtration. C'est ce travail opéré dans *Quelque chose noir* qui permet dans l'ultime section l'émergence d'une parole rythmée étonnamment libre et forte, très diverse, tantôt limpide et presque familière (« Les jours »), tantôt dense et heurtée (« Nonvie »), tour à tour irriguée par le *tu* (« En moi »), fermée sur le *il* (« Ça tenait »), accueillante au *nous* (« Ce temps que nous avons au monde »), linéaire et litanique (« Dans cet arbre »), tabulaire et désarticulée (« Nonvie», II et III), et remontant semble-t-il du présent jusqu'au moment premier où la mort a été reconnue et vue en face, récapitulant ainsi tout le parcours du locuteur. Sans nier le rien qui, en fin de livre, garde le dernier mot, cette neuvième section témoigne manifestement d'une reconquête de la parole poétique qui triomphe de l'aphasie évoquée à la fin de la section VIII, et qui se libère à la fois du ressassement et des collages, si fréquents dans les sections précédentes.

Retrouvant le rythme au bout d'une trajectoire qui a su composer avec le chaotique et l'hétérogène, l'écriture est ainsi consolatrice non pas en ce qu'elle atténue la douleur, mais en ce qu'elle permet de la traverser (sans la dépasser) en créant un étrange objet à la fois très construit et sapé par le vide, une sorte de fleur de givre comme celle qui ouvre *La Boucle*²² et dans laquelle on ne peut manquer de voir une métaphore de tout le travail accompli par *Quelque chose noir* :

Le gel nie la fleur et le chant. Mais dans le désert du gel fleurit une fleur paradoxale, dans son silence résonne une insistante disharmonie, et de cette floraison « hirsute²³ », comme de cette atonalité polaire, renaissent, à l'évocation vibratoire du vers, simultanément la musique heureuse et sa disparition désespérée.

Michèle MONTE

Université du Sud Toulon-Var

22. Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1993, p. 22.

23. On se souvient qu'un des poèmes de *Quelque chose noir*, en référence à Dante, s'intitule « Pexa et hirsuta » (p. 64).

STÉPHANE BAQUEY

LE NON-NON-VERS DE *QUELQUE CHOSE NOIR*

Je partirai d'une proposition de Jacques Roubaud sur le rôle de la poétique au regard de ce qu'il importe de voir en dernier lieu dans un poème, à savoir le sens de ce poème. Cette proposition appartient à un ensemble intitulé « Déduction de la forme (Preliminaires) », publié en 1988 par la revue *Action poétique*, dans un numéro intitulé « Poésies en France 1978-1988 »¹. Notons que cette décennie correspond, et ce n'est pas un hasard, au temps qui s'était écoulé depuis la première publication de *La Vieillesse d'Alexandre*, et cela alors que paraissait une nouvelle édition de cet « essai sur quelques états récents du vers français »². Cette « déduction de la forme » constitue ainsi une sorte de bilan théorique tenant compte des évolutions de la poésie française en général et de la poésie de Jacques Roubaud en particulier depuis la première publication de l'essai. Pour notre part, ce contexte décennal importe tout particulièrement, puisque la composition et la publication de *Quelque chose noir* s'inscrivent dans son intervalle. Voici donc cette proposition : « La stratégie de la poétique est aussi celle d'une philosophie du langage (que j'appelle "du pseudo-wittgenstein", ne voulant pas me risquer à l'attribuer à cette illustre et difficile figure) : ce que veut dire un vers, un poème, ne peut s'atteindre qu'en le situant dans son jeu de poésie, en tenant compte (éventuellement) de la forme poétique à laquelle il participe ».³ Ainsi, le rôle de la poétique selon

1. N° 113-114, automne-hiver 1988, pp. 11-18.

2. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspéro, 1978, réédition Ramsay, 1988 (une troisième édition a paru depuis chez Ivrea en 2000).

3. Jacques Roubaud, « Déduction de la forme (préliminaires) », *loc. cit.*, p. 17.

Jacques Roubaud est de montrer le sens formel d'un poème en le situant dans un jeu de poésie, à savoir dans un jeu de langage spécifique – même s'il est fort douteux que l'on puisse définir la grammaire de ce jeu de langage, surtout dans une situation où, avec la disparition d'Alexandre, autrement dit du vers traditionnel français (que Jacques Roubaud diagnostique justement dans son essai), les éléments pour une telle définition sont devenus introuvables.

À la recherche d'un autre vers libre

La question du sens, telle que l'élabore la poétique, confronte donc le lecteur qui consent à en faire le détour à la question de la reconnaissance de l'usage qui est fait dans un énoncé ou dans un ensemble d'énoncés des formes spécifiques d'un jeu de poésie. Or il semble bien que *Quelque chose noir* soit un livre de poésie, autrement dit que ce livre ou les éléments dont il se compose appartiennent à un jeu de poésie. Cela est indiqué nominale. L'édition originale dans la collection « blanche » de Gallimard portait la mention « poèmes ». Mais alors, en quoi, en dehors de cette nomination, *Quelque chose noir* est-il un livre de poèmes ? En quoi *Quelque chose noir* possède-t-il quelque chose de poétique ? Toute la question est sans doute là, dans ce tour archaïsant, voire agrammatical, dans cette absence de préposition, entre « quelque chose » et « noir », qui arrache ce « quelque chose noir » à toute description en termes de qualité attribuable, cette qualité fût-elle « quelque chose de poétique ». Quoi qu'il en soit, on sait que le livre se compose de neuf parties numérotées, elles-mêmes composées de neuf ensembles dotés d'un titre, ensembles eux-mêmes composés de ce que j'appellerai, en première approche, neuf alinéas ou encore neuf fragments de prose. Il est assurément indispensable à la reconnaissance du sens formel de ces ensembles d'alinéas de se demander en quoi ils peuvent être des poèmes et quel rapport les alinéas eux-mêmes entretiennent avec la forme vers. C'est que l'appartenance de ces énoncés à un jeu de poésie fait l'objet dans le livre lui-même d'une fréquente négation. À bien des titres, le livre nie l'existence en lui de la poésie. Mais le paradoxe est que cette négation ne détruit pas la poésie en lui, mais aboutit, par une double négation, à une modalité particulière d'affirmation de la poésie, une affirmation qui n'est peut-être pas d'existence, mais, du moins, de subsistance, voire de survivance.

On devine ici à quel point le sens formel correspond à la circonstance de la composition, au travail du deuil, où l'auteur fait pour ainsi dire le compte, dans sa méditation, des différentes modalités de subsistance de la femme qu'il a perdue, où il évalue le degré de certitude qui leur est attaché : son nom, ses photographies, sa voix enregistrée, son journal, les impressions sensorielles inscrites dans la mémoire, la disposition des lieux où elle a vécu, les habitudes liées à la vie commune, les projets communs... La question de la subsistance de la poésie et celle de la subsistance de la femme perdue sont indissociables dans ce livre. Il s'agit donc de s'interroger sur la modalité de cette subsistance. Elle offre, me semble-t-il, un double aspect. D'un côté, la méditation retrouve l'expérience logique et spirituelle de la tradition apophatique, du néoplatonisme à la théologie négative⁴. Il y a cependant ici une différence fondamentale avec la *via negativa* : c'est que la négation de tous les prédicats n'aboutit pas chez Roubaud à l'intuition mystique de l'être, mais au « rien », autrement dit, elle n'aboutit pas, pour employer une métaphore récurrente dans cette tradition, à la contemplation extatique du principe de toute lumière, mais à l'obsédant constat d'un réel⁵, ce réel que nomme, si l'on peut dire qu'il s'agit là d'une nomination, le titre du livre : *quelque chose noir*. D'un autre côté, l'expérience de la subsistance tente de sortir de l'alternative désespérante de l'être et du non-être, du tout et du rien, sur laquelle repose malgré tout l'apophatisme. Elle se détache pour cela de l'exigence ontologique. Elle accepte une modalité de présence objectale qui se situe « hors-l'être », une présence pour ainsi dire nuageuse des choses. C'est ici sur la pensée du philosophe Alexius Meinong que Jacques Roubaud appuie sa méditation sur la subsistance (voir « Apatride », pp. 87-88). Il s'agit de s'accoutumer à l'acceptation d'une consolation, celle que peuvent apporter ces « objets apatrides » définis par Meinong, ces objets « qui échappent au principe de

4. Voir l'exposé qu'en donne Pierre Hadot : « Apophatisme et théologie négative », *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 2002, pp. 239-252. L'un des textes de référence de Jacques Roubaud, à l'intérieur de la tradition apophatique, est *Du non-autre. Le guide du penseur*, de Nicolas de Cuse.

5. On peut envisager ce réel d'un point de vue lacanien : il est ce qui échappe à toute symbolisation (au dire) et la source inaccessible et angoissante des images (des semblables). Voir en particulier la « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie » (p. 75), où « hérésie » désigne la triade lacanienne Réel, Imaginaire, Symbolique (RSI).

non-contradiction », autrement dit, ici, à l'alternative entre l'être et le non-être⁶. Il y a donc dans *Quelque chose noir* au moins deux manières de penser et de vivre la subsistance, celle héritée de l'apophatisme et une autre, inspirée en particulier de Meinong, qui entend dépasser les cadres de la métaphysique sur la base d'une conception renouvelée de l'objet. Pour le dire autrement, il y a une tension entre une exigence ontologique à laquelle ne peut répondre que le constat angoissé de la perte et une sagesse qui découvre une subsistance dont la modalité est « hors-l'être ».

En disant cela, il s'agit bien de parler de l'existence de la poésie et de celle de la forme régulatrice majeure du jeu de poésie dans la tradition, à savoir du vers. Il peut sembler y avoir disproportion entre l'enjeu de l'existence du vers et les questions philosophiques et spirituelles que je viens d'indiquer trop rapidement, disproportion aussi entre cet enjeu affectant un certain jeu spécifique de langage et l'épreuve privée du deuil. Mais il n'en est rien. La grandeur d'un livre de poèmes tel que *Quelque chose noir* est précisément qu'il annule cette disproportion – pour mieux en dire une autre : l'infini même de l'amour et de la poésie. En cela, il perpétue l'identification de l'amour et de la poésie. Jacques Roubaud hérite explicitement des troubadours, mais encore, à partir du surréalisme, de Paul Eluard et de Louis Aragon. Et s'il est vrai que dire la poésie, c'est dire l'amour, il est tout aussi vrai que dans cette tradition, ce qui est dit bien souvent c'est tout autant l'absence de la poésie et l'absence de l'amour⁷. C'est cette absence à la

6. Voir Alexius Meinong, *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, traduction de Jean-François Courtine et Marc de Launay, Paris, Vrin, « Textes philosophiques », 1999. Jacques Roubaud s'approprie ici ce qui est au départ un programme philosophique. Le projet de Meinong est l'établissement d'une science des objets de nos vécus intérieurs « sans tenir compte de leur existence ». Il refuse de limiter sa recherche à la réalité effective, envisageant d'autres modalités de présence de l'objet. Ainsi écrit-il : « l'ineffectif qui est, mais aussi ce qui n'est pas, le possible, voire l'impossible peuvent constituer un objet de certaines connaissances » (*ibid.*, p. 132). Notons que Meinong inclut, parmi les classes d'objets de sa théorie, des « dignitatifs » et des « désidératifs », en tant que corrélats des sentiments et des désirs. On peut dire que le « réalisme modal » de David Lewis, l'auteur de *De la pluralité des mondes*, radicalise en une thèse ontologique la théorie de l'objet de Meinong.

7. Voir « Négation de la poésie », l'un des poèmes du *Temps déborde*, publié par Didier Desroches, alias Paul Eluard, en 1947, après la mort de Nusch, où l'on peut lire, par exemple : « Ton ombre qui s'étend sur moi / Je voudrais en faire un jardin » (*Derniers poèmes d'amour*, Paris, Seghers, « Poésie d'abord », 2002, p. 74). Quant à Louis Aragon : le Medjnoûn du *Fou d'Elsa* n'a de cesse de chanter une femme qui se situe dans un autre monde, un autre monde accessible il est vrai par la voie du progrès historique.

fois de la poésie et de l'amour qui semble s'être approfondie au moment où Jacques Roubaud compose *Quelque chose noir*. Ce livre montre ainsi un état présent de la poésie.

Pour approcher la situation formelle du livre, il convient de partir de *La Vieillesse d'Alexandre*. Cet ouvrage propose le récit des dernières branches de ce que Jacques Roubaud a appelé le roman d'Alexandre⁸. Il raconte, à partir de la fin du XIX^e siècle, la vieillesse et la mort du héros principal de la tradition poétique française, l'alexandrin. Ainsi le dernier chapitre de l'ouvrage est-il intitulé par euphémisme « La disparition ». En un sens, Jacques Roubaud prend acte de la déclaration de Denis Roche en 1968 : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas »⁹. C'est en quelque sorte cette déclaration qu'il met en perspective dans son récit, un récit dont les deux protagonistes majeurs sont Arthur Rimbaud et Denis Roche, à côté de grands témoins de la tradition comme Stéphane Mallarmé et sans aucun doute Jacques Roubaud lui-même. Pourtant cette disparition n'implique pas pour Roubaud l'abandon de la poésie ni même l'absence de quelque forme de survivance du vers. Il est à ce titre instructif de lire les ajouts apportés à la réédition de 1988 de *La Vieillesse d'Alexandre*. Ainsi peut-on lire dans ce qui est intitulé « Courte note additionnelle (1978-1988) » : « La poésie n'a pas disparu. », et même : « on peut constater que le vers existe encore dans la poésie qui existe encore »¹⁰. Pour comprendre cette apparente contradiction entre le constat de la disparition et celui de l'existence, c'est cette fois l'« avertissement » de la seconde édition qui nous met sur la voie. On y lit : « L'hypothèse principale du livre concerne ce qu'on a appelé le « vers libre », mode dominant de l'écriture de poésie depuis le début de ce siècle »¹¹. Je tenterai pour ma part d'explicitier cette hypothèse centrale de la manière suivante : dans la poésie française, le vers libre ne s'est pas imposé comme une forme poétique de substitution valable au vers métrique traditionnel, il n'en est guère que la répétition involontaire, de plus en

8. Jacques Roubaud, « La Description du projet », *Mezura*, n° 9, *Cahiers de poésie comparée*, INALCO, 1979, pp. 63-65.

9. Denis Roche, *La Poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 511 sq.

10. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 203.

11. *Ibid.*, p. 1.

plus amnésique, ou plutôt : aphasique. Il y a ainsi une insatisfaction formelle de Jacques Roubaud à l'égard du vers libre français. Mais une telle insatisfaction ne signifie pas pour autant qu'il défende un retour au vers métrique. Bien au contraire, et c'est là mon hypothèse : toute l'activité poétique de Jacques Roubaud, en particulier dans cette décennie 1978-1988, a visé à rechercher par des traductions, par la lecture de ses contemporains, par ses propres compositions, des formes convaincantes de vers libre. Pour appuyer cette hypothèse, je citerai une nouvelle fois la « Courte note additionnelle » à l'édition de 1988. Jacques Roubaud y distingue trois modes de survivance du vers traditionnel. Les deux premiers sont « le vers libre international » et « le retour au vers traditionnel ». Mais c'est le troisième qui peut nous intéresser pour situer *Quelque chose noir*. Je cite Jacques Roubaud : « Dans un troisième mode, [...] la prose, en laquelle Mallarmé voyait le vers "rompu", est sollicitée pour l'essai d'un vers non encore défini, un vers-fragment, isolant des morceaux de langue et leur conférant un statut d'éléments constitutifs d'une métrique non encore établie »¹². Il s'agirait en quelque sorte d'une poésie non-prose en réponse à une poésie non-vers, telle que Jacques Roubaud en a montré la recherche exemplaire chez Rimbaud ou chez Lautréamont. Le nouveau vers libre serait ainsi un vers libre qui se définirait depuis la prose et non plus depuis le vers métrique¹³.

Mais, pour sortir de la généralité et de ce qui commence à ressembler, en l'absence de détermination précise du vers, à la prose de M. Jourdain, il est temps de passer de la poétique aux poèmes, à savoir à quelques-uns des exemples majeurs qui pendant ces années antérieures ou contemporaines de la composition de *Quelque chose noir* s'imposent à Jacques Roubaud dans sa recherche d'un autre vers. Ce passage de la poétique aux poèmes pour tenter de montrer le jeu de langage de la poésie est sans aucun doute le grand changement de perspective entre 1978 et 1988¹⁴.

12. *Ibid.*, p. 205.

13. De cette poésie non-prose, Arthur Rimbaud serait lui-même le précurseur, à travers quelques poèmes d'*Illuminations*, en particulier « Marine » et « Mouvement ».

14. Une proposition significative dans « Dédiction de la forme (préliminaires) », en 1988 : « Le projet de la poétique, c'est, d'abord, un "corpus" » (*op. cit.*, p. 14).

Le vers non-prose et la destruction de la langue

Je parlerai tout d'abord de Danielle Collobert¹⁵. Jacques Roubaud écrivait en 1979, en son hommage, alors qu'elle s'était suicidée l'année précédente : « Avec le temps, pour elle, la prose, en sens inverse du sens habituel aujourd'hui, était devenue poésie. Mais, comme la prose du récit, pour elle, était née d'une mort, d'une impossibilité de la poésie, c'est de la mort du récit qu'est venue, plus tard, pour elle, de nouveau, la poésie : à l'extrême bord de sa mort, à elle. Il est presque impossible de la séparer, aujourd'hui, de sa mort »¹⁶. Ainsi, chez Danielle Collobert, le passage de la poésie à la prose du récit, puis de la prose du récit à la poésie, est à chaque fois lié à la venue de la mort dans la langue. Et ce que souligne Jacques Roubaud, ce n'est pas tant le premier passage, celui, ordinaire, de la poésie à la non-poésie, autrement dit, ici, à la prose du récit, que le second passage, celui, exceptionnel dans le contexte contemporain, de la prose à la poésie, ou plutôt à une poésie autrement définie : non pas par la poursuite du vers de tradition, mais en venant de la prose, autrement dit, une poésie redéfinie comme non-prose, suggérant ainsi, peut-être, une requalification du vers, d'un non-non-vers, depuis un lieu neuf qui est aussi celui d'une angoisse de mort. Ce processus de fragmentation de la prose est remarquablement déployé par Danielle Collobert dans la composition en diptyque de *Dire I-II*, publié en 1972¹⁷. Si, dans la première partie de ce livre, domine la prose de récit et, dans la seconde, ce que l'on peut appeler la poésie, en fait le texte présente entre prose et poésie tout un dégradé formel sans frontière nette, dans une fragmentation toujours plus grande de la prose, dans l'isolement des paragraphes, la déliaison de la syntaxe à laquelle se substituent des tirets, et enfin le détachement de syntagmes en vers. Dans *Quelque chose noir*, les grumeaux du café soluble que le sujet se prépare avant l'aube pourraient bien être une métaphore de cette parole constituée par dissolution de la prose, loin du

15. Les *Œuvres* de Danielle Collobert, avec des inédits, ont été rééditées par les éditions P.O.L. en deux volumes parus en 2005 et 2006.

16. Jacques Roubaud, « Danielle Collobert : "cri ou comme brûle jamais dit" », *Critique*, n° 385-386, juin-juillet 1979, p. 533. Cet essai critique en prose (en « vers rompu » ?) a été partiellement repris avec une disposition en vers dans la revue *Change* (n° 38, 1979, p. 43 sq.).

17. Danielle Collobert, *Dire I-II*, Paris, Seghers - Laffont, « Change », 1972, repris dans le premier volume des *Œuvres* (*op. cit.*).

filtrage rythmique de la poésie (« Dès que je me lève », p. 28). L'étonnant, dans le poème de Jacques Roubaud, est que cette description des grumeaux de café qui ne parviennent pas à tous se dissoudre soit suivie d'un alinéa disant le souvenir de deux des derniers vers d'Arthur Rimbaud : « Je pense : "Et l'affreuse crème / Près des bois flottants" ». Ici, la dissolution de la prose s'accompagne d'une réminiscence de la poésie et du vers. Ainsi, les alinéas dont se compose *Quelque chose noir* pourraient bien être une manière de réinventer le vers comme non-prose dans un livre qui, comme ceux de Danielle Collobert, est « près de la mort écrit » (« La certitude et la couleur », p. 57).

Ces alinéas ne s'inscrivent pas dans un dégradé formel comme dans *Dire I-II*. Il n'y a pas de ce point de vue de progression dans *Quelque chose noir*. Ces alinéas sont cependant, comme chez Danielle Collobert, d'une très grande variété. Dès lors, voir leur sens formel, c'est reconnaître dans cette variété la dynamique d'une écriture de la fragmentation, la manière dont ils se détachent, par une sorte de délitement du discours, d'une prose – je pense à la prose du *Journal* d'Alix Cléo Roubaud mais aussi à celle, en cours de composition, de la première branche du *Grand Incendie de Londres, La Destruction*, et je pense surtout à « La phrase pure du liquide sans dents » dont il est question dans l'un des derniers poèmes de *Quelque chose noir* (« Nonvie, III », p. 142) : à l'infinité de la chaîne du discours, à un originel et mortel *ça parle*. On peut tenter de repérer le dégradé formel épars dans le livre. Il y a tout d'abord les paragraphes de prose, qui peuvent être composés de plusieurs phrases. Puis, il y a le moment où les phrases perdent de leur importance, face à l'unité de l'alinéa : un signe en est la perte de la majuscule après les points intérieurs à l'alinéa. Puis l'alinéa se réduit à une seule et brève proposition, qui elle-même peut se réduire à un groupe nominal, à un groupe prépositionnel, à une liste d'infinitifs, voire à une proposition laissée inachevée. La ponctuation tend à disparaître. C'est alors qu'apparaissent non pas des tirets, comme chez Danielle Collobert, mais des espaces blancs à l'intérieur de l'alinéa. Enfin, il arrive que l'alinéa se dissémine en ce qui n'est pas des vers au sens traditionnel, mais plutôt une disposition typographique de fragments de prose. Notons enfin que certains de ces alinéas deviennent pour ainsi dire des vers, ou du moins ne sont pas

autre chose que des vers¹⁸. J'arrête là ce repérage, qu'il conviendrait de faire bien plus méticuleusement, exemples à l'appui. Je ne peux indiquer ici qu'une dynamique formelle qui, dans *Quelque chose noir*, conduit, de manière très diverse, par-delà la destruction, de l'alinéa de prose, à une espèce de vers.

Le non-non-vers : une sauvegarde la langue

L'alinéa, comme vers non-prose, nous est jusqu'à présent apparu comme un élément instable, miné par un processus de fragmentation qui à la limite pourrait conduire à l'aphasie, au cri ou au silence. Il se trouve que Jacques Roubaud décrit, s'appuyant sur un essai bien connu de Roman Jakobson¹⁹, le processus historique de destruction du vers comme une désintégration aphasique des propriétés formelles du vers (« Aphasie », p. 131) – perte de la césure, de la rime, du nombre... On songe ici à la démonstration de *La Vieillesse d'Alexandre*. Mais, dans *Quelque chose noir*, ce n'est pas tant le vers que la prose qui est affecté par le trouble aphasique, cela sur les deux axes du langage dont parle Jakobson, celui de la similarité, qui établit des équivalences verbales, et celui de la contiguïté, qui permet de construire des propositions et des raisonnements. Ainsi lit-on dans un alinéa : « je ne pouvais plus montrer, ni déduire » (« Dans cette lumière, III », p. 114) ou encore, enjambant deux alinéas : « les mots sont devenus / comme des stèles et les sens contingents » (« "Ce même c'est ta mort et le poème" », p. 123). Pourtant, on peut dire que la forme poétique résiste dans *Quelque chose noir* à cette désintégration de la langue. Si la poésie non-prose tend à la destruction aphasique de la langue, il y a en retour une réaffirmation de la poésie qui sauvegarde la langue. Ainsi, sur l'axe de la similarité, qui concerne la capacité à décrire les objets, à en proposer des équivalents verbaux, s'impose une redéfinition du vers comme qualification de l'instant, de la certitude objectale qui

18. Cela pour reprendre le « non-autre » de Nicolas de Cuse : « Celui qui voit comment les négations, qui orientent le regard de la pensée vers la quiddité, précèdent les affirmations, voit que chaque non signifie ce qui est tel, le *tale quid* » (*Du non-autre. Le guide du penseur*, préface, traduction et annotation par Hervé Pasqua, Paris, Cerf, « Sagesses chrétiennes », 2002, p. 117).

19. Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, vol. I, traduction de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, « Double », 1994 [1963], pp. 43-67.

remplit tout instant, tandis que, sur l'axe de la contiguïté, qui concerne la capacité à déduire, à enchaîner des propositions, s'impose une redéfinition du poème comme méditation ou encore comme exercice spirituel, à savoir comme un enchaînement déductif dont la finalité n'est pas l'enseignement d'une doctrine abstraite, mais une thérapeutique des passions et un art de vivre²⁰.

Un grand modèle pour une redéfinition du vers comme « instant qualifié » est sans aucun doute le poète Jean Tortel, dont c'est précisément là le titre d'un livre, *Instants qualifiés*, publié en 1973²¹, un livre auquel Jacques Roubaud a consacré un commentaire partiellement paru dans *Action poétique* en 1984. Jacques Roubaud annonce le projet qui est le sien dans cet essai : « Je me propose [...] de dire à ma façon comment le livre de la qualification poétique des instants en vient, simultanément et en quelque sorte contradictoirement, à qualifier le réel de l'instant poétique en un de ses lieux les plus décisifs, le vers »²². La qualification de l'instant serait donc ici indissociablement qualification du vers. Je citerai une page entière d'un autre livre de Jean Tortel, composé et publié à peu près au même moment que *Quelque chose noir : Arbitraires espaces*²³. Les vers de ce livre ont la particularité d'être tous ponctués en leur fin, en l'absence de toute autre ponctuation, et cela même si la syntaxe en franchit le plus souvent la limite²⁴. C'est là une manière de souligner que le vers est en soi une ponctuation, imposant au discours une autre organisation que celle de la prose. Je cite donc en entier cette page d'*Arbitraires espaces*, car je pense qu'elle constitue en elle-même un commentaire pertinent des vers de *Quelque chose noir* :

Désordre ainsi qu'est la poussière.
Soulignée par un vent d'origine.
Inconnue toutes les choses sont.

20. Voir Pierre Hadot, « Exercices spirituels », *Exercices spirituels et philosophie antique*, op. cit., p. 19 sq.

21. Jean Tortel, *Instants qualifiés*, Paris, Gallimard, 1973.

22. Jacques Roubaud, « Instants poétiques qualifiés (1) », *Action poétique*, n° 96-97, 3^e trimestre 1984, p. 61.

23. Jean Tortel, *Arbitraires espaces. Vers*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1986.

24. Voir l'étude qu'en a donnée Jean-Marie Gleize dans les actes d'un colloque consacré à Jean Tortel : *Jean Tortel, l'œuvre ou vert*, textes réunis par Catherine Soulier, Montpellier, Service des publications de l'université Paul Valéry-Montpellier III, 2001.

Possibles sur l'écran sans bordure.
 Des directions contradictoires cela.
 Est permanence immobile peut-être.
 Un grand trou peut-être mesure.
 Toutes les choses possibles moi.
 Là-dedans à désirer.
 Émettre un peu de sens supposer.
 Quelques raisons instaurer.
 Précautionneusement les signes.
 Respectueux qui scellent l'évidence.
 Discontinue manient les mouvements.
 Justifient l'œil et la main.
 En provoquant les intervalles arbitraires.
 Blanches figures de ce qui.
 N'est jamais là.²⁵

On peut s'approprier cette page de Jean Tortel, la paraphraser, pour fournir une description des vers-alinéas de *Quelque chose noir* : avec précaution, avec respect, à chaque instant du deuil, ces vers scellent l'évidence ; avec leurs signes, face au grand trou du rien où le sujet menace de s'engouffrer, ils disent des choses possibles, ils instaurent une mesure. Ainsi, commenter ces vers, c'est tenter de définir non seulement leur contenu de représentation, mais encore la modalité selon laquelle ils sont l'acte de saisie d'une présence objectale. Cette requalification du vers par l'acte d'une description de l'instant et ainsi par une sémantique des choses possibles en cet instant²⁶, assurément, Jacques Roubaud a pu en trouver l'exemple chez Jean Tortel. Mais l'on pourrait penser à d'autres modèles : en particulier aux poètes objecti-

25. Jean Tortel, *Arbitraires espaces. Vers, op. cit.*, pp. 118-119.

26. Voir David Lewis : « Il y a une qualité qu'un habitant d'un monde est susceptible de posséder, c'est celle d'habiter un monde qui valide une certaine proposition. [...] La même personne peut avoir différents systèmes de croyances à différents moments du temps » (*De la pluralité des mondes*, traduction de Marjorie Caveribère et Jean-Pierre Cometti, Paris, Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, « Tiré à part », 2007 [1986], pp. 55-56).

vistes américains, qu'il a traduits²⁷, aux textes où Gerard Manley Hopkins parle d'*inscape* et d'*instress*, traduits, eux, avec Alix Cléo Roubaud²⁸, enfin aux écrits de Wittgenstein, et en particulier au tout dernier d'entre eux : *De la certitude*²⁹. Quoi qu'il en soit, face au doute de tout, c'est bien par le vers que des qualités objectales reprennent une consistance, le vers permettant de s'opposer à cette aphasia qui naît de l'incapacité à appliquer quelque prédicat que ce soit à un réel angoissant. Sur l'axe de la similarité, c'est le vers qui rétablit la capacité de nomination de la langue.

Sur l'axe de la contiguïté, maintenant, les poèmes de *Quelque chose noir* ordonnent d'alinéa en alinéa, les instants d'une méditation, ou du moins d'une rumination, autrement dit d'une déduction flottante, lacunaire, sans rigoureuse progression, mais qui n'en constitue pas moins une forme de raisonnement inventant ainsi une mesure face à l'obsession du « rien » et à l'infini du désir. Un alinéa dit cet effort pour trouver une mesure : « Je m'acharne à circonscrire *rien-toi* avec exactitude, ce bipôle impossible, à parcourir autour, de ceci, ces phrases de neuf que je nomme poèmes » (« Méditation de la comparaison », p. 85). Le style de cette méditation est wittgensteinien, en ceci que le sujet, pour connaître l'étendue de son monde, ce qui lui reste de certitude, interroge, en de brèves remarques, les manières de dire ce monde, autrement dit la grammaire du langage en lequel il dit

27. Jacques Roubaud a en particulier traduit Charles Reznikoff, Karl Rakosi, Louis Zukofski et George Oppen, les membres de ce « groupe » éphémère constitué autour de 1930, pour un numéro spécial de la revue *Europe* (n° 578-579, juin-juillet 1977). Ces traductions ont été reprises dans *Traduire, journal* (Caen, NOUS, 2000). Pour caractériser l'« attitude [des poètes objectivistes] vis-à-vis du "matériau" poétique », Roubaud cite le « slogan » de William Carlos Williams « *No ideas but in things* », qu'il traduit ainsi : « Pas d'idées sinon dans (/ à travers) les choses (/objets) » (*Europe*, n° 578-579, *op. cit.*, p. 32). Le vers est ici aussi instrument de saisie de l'objet.

28. Gerard Manley Hopkins, « Présentation et montage d'Alix et Jacques Roubaud », *Action poétique*, n° 84, 2^e trimestre 1981, pp. 3-24 (partiellement repris dans *Traduire, journal, op. cit.*). Une définition de l'*inscape* proposée par le critique W. A. M. Peters est citée par les traducteurs : « *Inscape* est l'unité complexe des qualités sensibles de l'objet de perception qui nous frappent comme étant inséparablement siennes et typiques, si bien qu'à travers cette unité complexe de données des sens nous atteignons à une intuition de l'essence individuelle de l'objet » (*ibid.*, p. 4).

29. Ludwig Wittgenstein, *De la certitude*, traduction de Jacques Fauve, Paris, Gallimard, « Tel », 1987. La remarque 193 résume bien le propos : « Qu'est-ce que cela veut dire, que la vérité d'une proposition soit certaine ? » (*ibid.*, p. 66).

ce monde. Et, au-delà de Wittgenstein, c'est sans doute à partir de Gertrude Stein, auteur de *Stanza in Meditation*, et de David Antin, auteur de *Meditations*, que Jacques Roubaud a traduits l'un et l'autre en 1974 et 1975, que cette forme de méditation par remarques grammaticales détachées a pu devenir pour lui une forme de poésie³⁰. Mais c'est aussi assurément le sonnet de méditation de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, dans ses versions anglaise et française, que Jacques Roubaud transpose dans ce qu'il appelle ses « phrases de neuf ». Il a de fait entrepris au début des années 1980 un vaste travail sur le sonnet français, contribuant, bien après Alan Boase il est vrai, à la redécouverte d'une tradition de la méditation moins reconnue dans la poésie française que dans la poésie anglaise³¹ ; notons simplement que Jacques Roubaud mentionne Jean de Sponde et Abraham de Vermeil dans *Quelque chose noir* (« Méditation de la pluralité », p. 80 et « Énigme », p. 97). Les « phrases de neuf » de *Quelque chose noir* peuvent ainsi se lire comme une transposition du sonnet en tant qu'instrument de méditation dans un contexte métrique où les formes de la versification française ont été détruites. Face au risque d'un délitement du langage sur l'axe de la contiguïté, ces poèmes sont délimités par une contrainte formelle qui procure à la méditation un espace arbitrairement fini.

*

Quelque chose noir est un livre du deuil de la poésie, non seulement en ceci qu'il est un livre du douloureux détachement d'une tradition, autrement dit un livre du « rien » qui menace la poésie et la langue

30. Ces traductions ont été reprises elles aussi dans *Traduire, journal, op. cit.* (pp. 57-67), cela après avoir figuré dans l'anthologie *Vingt poètes américains*, réalisée avec Michel Deguy (Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980). Le dialogue de Jacques Roubaud avec ces deux auteurs s'est poursuivi bien au-delà.

31. Ce travail a deux aboutissements : la soutenance d'une thèse de doctorat d'État, *La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique (Cahiers de poétique comparée, n° 17-18-19, 1990)* et une anthologie, *Soleil du soleil. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe* (Paris, P.O.L., 1990, rééd. Gallimard, « Poésie », 1999). Notons également deux autres travaux : la traduction de sonnets d'Edward Herbert, dont « Beauté du noir », en 1981 (reprise en particulier dans *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1989, pp. 406-407) et la préface à une réédition de l'anthologie d'Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir* (Genève, Slatkine, 1982, pp. 1-7).

même d'aphasie après la destruction de cette tradition, mais en ceci aussi qu'il est un livre d'invention d'une autre possibilité de la poésie après cette destruction. Pour tenter de montrer le sens formel de ces poèmes, j'ai tenu à insister sur la manière dont Jacques Roubaud compose sa poésie en s'appuyant sur la tentative de construire une poétique et sur un dialogue incessant avec d'autres poètes, ce dialogue tendant à se substituer à la poétique, dont la généralité devient, de plus en plus, impossible à construire. De fait, en l'absence de règles définies pour un jeu de langage de poésie, la poésie ne peut guère s'orienter que sur la pluralité des poèmes. Ainsi, à défaut de définition du vers, la consistance de non-non-vers de *Quelque chose noir* me semble se redéfinir dans un double mouvement assez précisément situé : d'une part, comme une négation de la prose, par un mouvement de fragmentation dont l'œuvre de Danielle Collobert peut offrir le modèle, et, d'autre part, comme une affirmation seconde de la poésie, où le vers se trouve requalifié, comme chez Jean Tortel, comme description d'un instant de conviction, tandis qu'une contrainte numérique donne un espace et une mesure à la méditation, suppléant ainsi à la disparition des formes fixes de la tradition.

Stéphane BAQUEY

Université de Provence - Aix-Marseille I

EMMANUEL PESTOURIE

L'IMPOSSIBLE DÉPOSITION DE LA PAROLE POÉTIQUE
DANS *QUELQUE CHOSE NOIR*

On ne peut pas me dire : « il faut le taire »
Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*.

la lecture peut être longue, reprise, méditée
Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*.

De ce dont on ne peut parler, il faut le *comment taire* : *wovon man nicht sprechen kann, muss man schreiben*.

Quelque chose noir s'écrit de la confrontation avec une impossibilité logique qui refuse à se muer en jeu de langage. C'est pourquoi la fréquentation du recueil, l'usure de la faculté d'étonnement, voire de la stupeur qu'induit le fait de relire, menacent de faire oublier le désarroi de la première lecture, celle qui prend au sérieux l'assignation de l'irréparable, l'immarcescible douleur du deuil, et se heurte, à cause de cela même, à « l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant »¹. Sans doute Roubaud revendique-t-il explicitement le legs des troubadours, et plus particulièrement « la stratégie du C(lus) : le non non A »² : ainsi, face à cette négation du réel qu'est l'indistinction, thème bien présent dans *Quelque chose noir*, « 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 paradoxal »³.

1. Jacques Roubaud, « Architecture du verbe », *La Fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 345.

2. Voir ici même l'article de Jean-François Puff.

3. *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 329.

Peut-on alors seulement commenter *Quelque chose noir* « sans résoudre l'antinomie logique, en lui gardant donc son caractère paradoxal » ? Peut-on lire ce recueil sans le trahir ? Question de prime abord plus étrange encore, a-t-on seulement le droit de lire *Quelque chose noir*, au risque de se faire voyeur ? Bien mieux, si tant est qu'on s'arroge plus ou moins inconsciemment ce droit ou qu'il nous soit octroyé par Roubaud – qui ne peut pas ne pas avoir signifié à la maison Gallimard son *nihil obstat*, ce *rien* qui permet un quelque chose –, lit-on seulement ce que le poète a écrit ?

Notre réponse sera forcément paradoxale : Roubaud dit quelque chose et ne le dit pas, écrit et n'écrit pas de poésie, le lecteur lit et ne lit pas ce que l'auteur a pensé. Aucun jeu pseudo-logique, a priori, dans ces affirmations, un jeu qui présupposerait une optique psychologique, mais bien la volonté de prendre au sérieux le crible logique impérieux du mathématicien Roubaud, en particulier son recours au mot « impossible » dans *Quelque chose noir* : « Impossible d'écrire, marié(e) à une morte » (IV, 2, p. 63). Par là, lire relèvera d'une double perspective : d'une part, une lecture de l'intérieur de la parole, lecture d'empathie, la lecture de la *willing suspension of disbelief* coleridgienne, à laquelle fait écho la « [s]uspension du refus incrédule, / Volontaire », évoquée dans *Quelque chose noir* (VIII, 8, p. 130) ; d'autre part, une lecture qui se voudrait critique, logique, analytique, et qui interrogera l'impossibilité de la parole poétique de l'extérieur.

Face à cette double lecture appelée par les poèmes, le recueil finit par se refermer sur lui-même comme le « quelque chose » traversé d'une parole impossible : *étape* d'un temps linéaire, inhérent au monde des vivants, au travail du deuil ; mais *moment* d'une boucle inévitable du sentiment qui fait retour à sa source. *Quelque chose noir* finit par boucler sur la mort inaugurale, et le terme-clef devient, ce faisant, celui de déposition : « Quelque chose noir qui se referme. et se boucle. une déposition pure, inaccomplie » (V, 1, p. 76). La déposition est d'abord dépôt d'une parole, consignation d'un dire si singulier qu'il en est impossible et, pour cela même, pathétique. Cette immédiateté impérative de l'impossible parole devrait s'imposer et déposer par là même les pouvoirs supposés de la plus haute poésie, reconnaissable chez le poète aux « insignes de l'élection », qui revient à « ce qu'un ordre vous est obéissant, avec ses raisons de langue », ses lois et ses codes, par exemple prosodiques (VI, 2, p. 93). Mais la destitution du vers serait encore

hommage indirect rendu au vers. La négation de la négation ne doit donc pas être retour à une poésie rhétorique, du moins pas de façon simple. Si la déposition se fait impossible déchéance, au sens d'une impossible destitution de la précellence existentielle pour Roubaud du dire poétique, en revanche elle requiert non pas l'effectivité, certes, mais la possibilité ultime, possibilité suprême d'une déchéance qui ne s'entende plus en un sens institutionnel, mais quasi organique : à savoir, un avilissement, l'enchevêtrement incertain plus que l'*entrebes-car* virtuose du beau et du laid ; la délitescence sans retour que suscite l'insignifiance d'une usure ou, pis encore, de la justesse recouverte par le prosaïsme ; la quasi insignifiance d'une vieillesse d'alexandrin aux rythmes et aux rimes en déshérence, éclatés ou dilués en des « débris de poèmes » (VIII, 6, p. 127) ; un palimpseste par trop gratté, un dialogisme pour ainsi dire avorté, simple caisse de résonance de la mémoire endeuillée, en première instance. C'est, selon nous, dans la temporalité méditative de cette dégradation incertaine qu'affleure à neuf la non-non-poésie, que se joue la place du lecteur auprès de l'auteur et l'émotion renouvelée du deuil.

Le lecteur, tiers impossible et nécessaire

La déposition semble d'abord impossible en tant que consignation de la parole endeuillée. À qui et, surtout, selon quelles modalités s'adresserait la parole ? Alors que d'autres textes de Roubaud envisagent la question du bon lecteur, plus ou moins rare, celui de *Quelque chose noir* est bien, avant tout, un lecteur impossible. Le poème est en effet conçu comme un « Dialogue » aussi nécessaire qu'impossible : « Je n'ai jamais pensé à un poème comme étant un monologue [...] Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien » (VIII, 4, p. 124-125). Quoique publié, *Quelque chose noir* ne s'adresserait pas au lecteur, dès lors tiers impossible et inévitable, voire *de jure* indispensable. Il est paradoxalement convoqué, mais comme indésirable voyeur d'un souvenir érotique : « Il faudrait qu'une pornographie puisse ne pas être publique, être sans tiers [...] être sans voyeurs » (VII, 7, p. 116). Le lecteur ne devrait pas se concevoir comme destinataire, mais comme présence aussi importune qu'inévitable et transparente : « Même quand l'omission, l'indirection, l'adresse pronominale rendent possible cette translation : qu'un lecteur soit devant la page [...] lecteur lecteur ou lecteur auteur / Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien »

(VIII, 4, pp. 124-125). Ce faisant, plus radicalement encore, le lecteur, l'auteur et la femme aimée représentent conjointement les destinataires impossibles des poèmes.

Certes, l'exclusion du lecteur ne saurait se faire absolue. Les notations érotiques sont rares et jamais simplement pornographiques. Ne pas être l'allocutaire du *je* textuel n'interdit pas de lire en tiers. Il n'empêche que la question du voyeurisme dépasse celle de la pornographie : Roubaud est, hors toute théorie de l'énonciation littéraire, le *je* réel endeillé qui publie un recueil où le *tu* est clairement identifié et autobiographique : « Alix Cleo Roubaud » (IV, 1, p. 62). À moins d'entendre de façon cynique l'expression galvaudée « travail du deuil », le poète ne saurait s'accommoder d'une lecture de compassion naïve ou d'une lecture de voyeur curieux, complaisant avec l'auteur ou avec soi. La difficulté de lecture du *trobar chus* roubaldien élimine peut-être ces deux lectures indésirables, mais elle double alors l'impossibilité théorique d'un risque concret celui-là, le risque de n'être plus lu : « l'horreur culminera [...] par la disjonction et la suspension / Du moins si on écoute jusque-là, ou lit » (VIII, 5, p. 126). Or, le recueil de *Quelque chose noir* a besoin, à notre sens, de l'extériorité d'un lecteur putatif, en sorte de relever assurément du genre de la méditation. Mais, ce faisant, le mode de communication entretenu avec le lecteur est bien paradoxal et jamais accompli dans le cas de la méditation-contemplation, comme le note d'une manière un peu allusive *Le Grand Incendie de Londres* : « Car la contemplation ne peut viser à convaincre le lecteur »⁴.

Un genre poétique impossible

Elle-même problématique, la question du genre complique, en effet, le précadrage de la lecture : ni déposition autobiographique ni non plus simple lyrisme élégiaque⁵ ; ni journal intime de la douleur, en dépit de quelques dates, ni, à l'inverse, roman-photo ou autofiction d'un monde possible. Certes, Roubaud parsème son recueil d'allusions autobiographiques, tel l'hommage indirect rendu à Georges Perec (III, 3, p. 47).

4. *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 101.

5. Voir ici même l'article de Michèle Monte : « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme ».

Mais le poème qui permettrait le moins mal un cadrage chronologique du propos autobiographique, ainsi qu'une révélation de son enjeu, est sciemment relégué à la fin de la VIII^e séquence, soit « Aphasie ». La perspective autobiographique, celle du futur antérieur, est en réalité un « rituel » (VIII, 5, p. 126), qui relèguerait dans un passé sans retour la morte et manifesterait ainsi la fin du deuil.

Surtout, la notion même d'allusion autobiographique apparaît fallacieuse. La pudeur roubaldienne implique bien autre chose qu'un jeu d'allusions, qu'un compromis entre le besoin impérieux d'une expression de soi et la volonté de protéger sa vie privée, comme ses proches ou une certaine décence de façade⁶. On peut, à l'évidence, décrypter certaines allusions ou, du moins, proposer des hypothèses vraisemblables comme pour « Roman, III », le texte le plus tissé de références plus ou moins voilées : « l'un mourut avant le printemps, d'un cancer du poumon » (III, 8, p. 55). Ne s'agit-il pas, justement, de Georges Perec, décédé le 3 mars 1982 ? En fait, les allusions autobiographiques ne constituent pas un jeu de piste qui délivrerait in fine un savoir. Elles sont déposition autobiographique d'autant plus vraie qu'elles manifestent une singularité brute de l'ancrage d'une existence, immédiate, non recomposée en un récit explicatif, donc extérieur à soi. Organisées en un récit, elles seraient reconfiguration après-coup, pour tout dire fiction et trahison d'Alix.

De surcroît, la réflexion que mène Jacques Roubaud sur l'autobiographie, dans *La Boucle*, fait mieux comprendre combien un lyrisme autobiographique relève d'un genre impossible. Comme il ne veut pas croire à la permanence du moi et, par là même, à la possibilité de se souvenir fidèlement de son moi passé, l'autobiographie au sens traditionnel représente pour lui ce que nous serions tenté de baptiser allothanatographie, une fiction romanesque qui s'ignore. Le *je* présent ne maîtrise pas son passé, souligne *Quelque chose noir* : « Pas de point de vue imprenable sur le passé. » (IV, 9, p. 71.) C'est pourquoi, nous semble-t-il, le texte des pages 55 et 56 du recueil, qui sonne comme un récit autobiographique assez détaillé et crédible, est intitulé de façon provocante « Roman, III ». De fait, dans *La Boucle*, l'auteur

6. Le terme de pudeur peut sembler étrange : *Quelque chose noir* ne nous épargne ni le *rubaldilingus* ni le non moins malséant « lit, de fesses » (IV, 3, p. 64 et VI, 2, p. 93). Comme dirait Céline dans son *Bout de la nuit*, nous y reviendrons.

en vient à moduler pour le récit autobiographique la « célèbre “*willing suspension of disbelief*” de Coleridge » en la « suspension d’un jugement, pourtant inévitable, d’impossibilité »⁷. Que cela soit inconscient ou délibéré, la véracité de l’autobiographie constitue finalement un trompe-l’œil, celui d’un *ethos* rhétorique⁸. Toutefois, Roubaud défend finalement l’idée que l’autobiographie constitue au moins « une (auto)biographie » de son projet littéraire et, par là, « une autobiographie de personne »⁹. L’autobiographie véritable ne pourrait s’effectuer que comme écriture de soi au présent ou, pour ainsi dire, de soi à l’œuvre, quelle qu’en fût la matière, tel un journal de méditations intimes. Ainsi voulons-nous comprendre le fait que certains poèmes soient datés, à l’instar du texte d’ouverture, soit « Méditation du 12/5/85 ».

Néanmoins, dès qu’un journal se conçoit comme tel, les pièces se lisent comme des fragments d’un tout, relatifs les uns aux autres. Le présent se perd dans la discontinuité et la médiation d’une chronologie. Aussi la photographie pourrait-elle sembler le genre de référence désirable, car chaque cliché possède une forme d’immédiateté vraie. La vertu première de la photographie consiste ainsi à rendre possible l’impossible, à savoir la communication immédiate entre le présent de celui qui regarde le cliché et les instants passés « écrits à la lumière » des photons (III, 6, p. 52). La photographie autorise ainsi une communication dans le présent avec la morte, et ce d’autant plus que c’est la morte qui interpelle et resurgit dans le présent : « tes yeux dans l’image, qui me regardent » (VI, 1, p. 92). Dès lors, l’homme peut faire vivre le passé dans le présent en agençant diverses photographies en un « Roman-photo » : « Le roman se compose d’aventures racontées dans le temps de leur avènement. [...] Car le présent y parle présent sans être aucunement révolu. Il n’y a pas la discontinuité des dates, des pages, des regrets, du journal. » (III, 6, p. 51.) Ainsi, à chaque agencement de photographies, correspond une histoire toujours écrite au présent : « Le roman se passe dans plusieurs mondes possibles. [...] le temps de chaque monde possible est le présent. » (*ibid.*). Or il ne faut pas voir le triomphe d’un certain logicisme dans la récurrence propre à

7. Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1993, p. 17.

8. *Ibid.*, p. 258.

9. *Ibid.*, p. 285.

la notion de monde *possible*, mais bien le désarroi du logicien devant le monde *réel* : c'est de l'insouciance ludique d'un certain logicisme combinatoire en liberté, partant, de son impossibilité dans le réel, que Roubaud instruit le procès dans *Quelque chose noir*. L'appellation même de roman-photo convoque un genre de la presse grand-public perçu comme celui d'une *mimesis* dérisoire qui ne trompe personne.

Si le roman-photo constitue une possibilité générique en trompe-l'œil, la seule photographie peut-elle figurer la possibilité de communiquer avec une morte ? En réalité, dès le poème d'ouverture, le danger de la compulsion de répétition est énoncé : « Cette image se présente pour la millième fois [...] elle ne peut pas ne pas se répéter indéfiniment » (I, 1, p. 11). Plus précisément, si une photographie est perçue immédiatement, elle engloutit celui qui la regarde dans son instantanéité, elle le méduse en quelque sorte et le fait taire, au lieu, tout au contraire, de relancer la parole de deuil : « si cette image, à jamais devait me taire, ma vie lui appartiendrait au point d'être, une fois pour toutes, arrêtée en elle. » (VII, 4, p. 111.)

L'impossible « redoublement de réel »¹⁰

Du reste, si l'image n'est pas perçue sur le mode de la sidération, elle l'est sur le mode de l'idiotie du réel : « Ce n'est pas que tes images se dérobent. [...] mais que je ne pourrai jamais en savoir plus. / Tu disais : "le singulier est idiot" » (V, 3, p. 79). Sans pouvoir interroger ici la proximité entre la pensée du poète et celle que développe Clément Rosset, dans *L'Idiotie du réel* ou *Le Réel et son double* par exemple, on constatera simplement que le réel est donné comme parfaitement singulier. Il ne possède pas de double ontologique qui pourrait se substituer à lui de façon satisfaisante : « Ce que ni double, ni clarté, ni figure, ne comprend » (V, 2, p. 77). Alors que durant l'existence de la personne aimée on ne prête pas attention au caractère de double illusoire que possède toute *mimesis*, le deuil en accuse l'insuffisance criante : « parole autour d'un corps vivant », le nom propre devient « désignation rigide » de la morte, avant que de se dissoudre par « les dérives divergentes des syllabes de [s]on nom » (IV, 1, p. 62).

10. *Quelque chose noir*, IV, 6, p. 68.

Certes, la mort relève de la singularité sans double : « [...] la mort même même. identique à elle même même. » (I, 3, p. 16.) Mais le réel désirable est également « idiosyncratique », comme aime à le nommer Roubaud dans *Le Grand Incendie de Londres* : « La texture caractéristique des bruits londoniens comporte encore [...] un type de lieu à la fois public et privé tout idiosyncratique [...] »¹¹. En particulier, le corps aimé est par excellence le lieu du singulier : « On a dit [...] que tous les corps qu'on pénètre, dont on jouit, deviennent au souvenir indifférenciés [...] C'est pour moi, au contraire, le lieu même de la distinction, d'une différence d'être à être irréductible »¹².

Par là s'explique l'impossibilité de tout souvenir, partant de toute communication avec le passé, si irrépressible qu'elle soit dans le présent, ce que condense le poème « L'histoire n'a pas de souvenirs ». Ni l'image ni la « mimésis en limailles » de sa propre voix enregistrée par la défunte, ces deux « parenthèses documentaires », ne peuvent représenter fidèlement l'incarnation singulière d'Alix Cléo : « Et c'est pourquoi aussi la vie qui te reste, s'il te reste, est imprimée en moi, suaire, entremêlée en moi [.../...] Cette vie qui est cela : / Ton odeur, ton goût, le toucher de toi. » (VII, 5, p. 113.)

La cénesthésie, faite « suaire » païen de la déposition dans la mémoire, serait-elle alors l'ultime façon de communiquer avec le passé ? Sur le mode de la reviviscence, la cénesthésie érotique constitue une douloureuse hallucination (voir II, 6, p. 34 ; II, 8, p. 36 ; VII, 7, p. 116). Surtout, son idiosyncrasie la rend incommunicable à autrui et, pis encore, à un moi futur, du fait qu'elle constitue une forme de « rémanence » (voir I, 1, p. 11), vouée à « céder [...] à la complaisante décomposition non imaginable » (VII, 5, p. 113) ou sur le mode de la représentation, à l'inverse, à « s'immobiliser comme l'image et la parole dans les parenthèses documentaires » (*ibid.*).

Trois impossibilités génériques, en somme : le souvenir autobiographique est allothanatographie qui s'ignore ; l'image fait entrer dans l'illusion du roman-photo ou méduse ; quant à elle, la cénesthésie, refuge de l'idiosyncrasie du réel, apparaît indicible et labile. Quelle relation entretenir, dès lors, avec la morte après la déposition de l'ordre de la *mimesis* du sein de la parole poétique ?

11. *Le Grand Incendie de Londres, op. cit.*, p. 244.

12. *Ibid.*, p. 381.

Le poème comme scénario d'une méditation

Cette question se complique du fait qu'indépendamment de la question du genre autobiographique, selon *Le Grand Incendie de Londres* tout « souvenir raconté, ou décrit » est trahison du souvenir, qui, lui-même, déjà « érode, corrode, trouble, déplace » le fait remémoré :

Se souvenir à l'intérieur de soi, en pensée, en rêverie, même si c'est une action qui érode, corrode, trouble, déplace, affaiblit l'objet sur lequel elle s'exerce, en même temps le préserve [...] Mais l'accessibilité du souvenir raconté, ou décrit, est d'un tout autre ordre [...] le souvenir devient vraiment quelque chose du passé [...] Alors que tout souvenir que je garde en moi est toujours virtuellement présent, ne peut être saisi comme passé que par un acte de pensée, une réflexion¹³.

Cette déposition du « souvenir raconté, décrit » au profit du fait plus légitime de se « souvenir à l'intérieur », marque, selon nous, le comble de l'impossible que représente le projet de *Quelque chose noir* : comment exprimer une relation présente qui relève forcément aussi du souvenir sans raconter celui-ci ? Comment décrire sans décrire, comment rêver pour un lecteur ou pour soi sans un récit de rêve ? Pour le dire avec les termes de la *via negativa*, si le souvenir est oublié, si le non-souvenir est aussi oublié, quel peut être le non-non-souvenir qui ne serait pas simple souvenir, simple oublié, qui serait même *plus que* souvenir¹⁴ ?

Parce qu'il concerne le souvenir de l'indicible idiosyncrasie inhérente à « la distance évanouissante des deux corps », le poème « Méditation des sens » manifeste ce paroxysme de l'impossible (V, 6, p. 82-83). Aussi son double théorique, le paragraphe 88 de *La Boucle*, n'en livre-t-il donc sans doute pas la clef par hasard. Mais la clef, bien sûr, ne dissoudra pas l'impossibilité. La méditation des cinq sens constitue un sous-genre de la méditation religieuse de la Renaissance, dans la lignée des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, comme « descente aux enfers de la mort, par cinq “degrés” »¹⁵. Or, ce puissant palimpseste ne doit pas occulter l'essentiel, à savoir la façon qu'a le

13. *Le Grand incendie de Londres*, op. cit., p. 323.

14. « Ainsi le Cusain approche l'idée de Dieu même. Il montre qu'il est plus que non-non-p pour tout p » (*La Boucle*, p. 230).

15. *La Boucle*, op. cit., p. 290.

poète de caractériser la méditation religieuse : « plutôt d'ailleurs scénario d'une méditation, ou encore compte-rendu d'une méditation que méditation proprement dite, puisque la méditation est affaire intérieure, privée, non dite, non écrite »¹⁶. C'est ainsi que Roubaud exprime sa pensée et ne l'exprime pas, écrit et n'écrit pas, ainsi, également, que son lecteur lit et ne lit pas le souvenir intérieur du poète. Le poème roubaldien ne trahit donc pas la pudeur¹⁷ du souvenir puisque la méditation ne livre pas le souvenir : la pensée reste pensée de l'intérieur, elle n'est pas figée dans une expression qui finirait par l'oblitérer. Quel que soit le titre d'un poème perçu comme une méditation, le lecteur n'en lit pas le contenu, mais le « compte-rendu », autrement dit, la déposition dans tout ce qu'elle peut avoir de trop écrit, trop recomposé ou, à l'inverse, d'immédiat, de brut, de lacunaire et d'elliptique, comme l'énonce le poème central du recueil, le cinquième de la cinquième séquence, justement intitulé « Scénario de la méditation » : « Énumération des points. ils ont été mémorisés [...] quelques globules abstraits, accompagnant des paroles, moyennes étendues de mots » (V, 5, p. 81). Les phrases nominales comme les poèmes programmatisés manifestent de deux façons complémentaires ce statut de méditation. Ainsi « quelques globules [sont] abstraits », c'est-à-dire extraits de l'authentique flux de la méditation qui passe et repasse par les mêmes nœuds, plus ou moins topiques : « Accident arrachement écran inique » (V, 2, p. 77) ; « L'idée d'être, morts, en un même lieu / L'idée des deux noms sur une pierre / L'idée de [...] » (VIII, 2, p. 122). Ce faisant, à l'aphasie de « presque trente mois » (VIII, 9, p. 131) ne succède pas une éloquence effusive. L'impossibilité de se taire n'équivaut pas à un épanchement sans frein, comme le souligne l'art poétique de la méditation, lui-même d'une facture méditative : « Se tairait le plus possible, manquant de consistance » (IV, 8, p. 70).

De plus, selon *Le Grand Incendie de Londres*, le genre qui caractérise les « moments de méditation » dissoudrait la dichotomie insurmontable qui sépare la morte de celui qui lui survit, dans la mesure où la méditation suspend le partage entre l'être et le non-être : « Ces moments sont des moments de méditation, donc de mémoire, où tout

16. *Ibid.*, p. 289.

17. Vergogne serait plus juste, si l'on pouvait encore en laisser retentir le sens de retenue, de réserve, bien vivant dans le latin *verecundia*.

exercice de la réflexion, de l'intelligence, de l'imagination est subordonnée [*sic*] à la mémoire ; ils sont des moments de "non-being" de "non-vie" ; ou "non-être" [...] état philosophiquement paradoxal auquel je m'assimile »¹⁸.

La poésie de l'impropriété propre

Quels traits de style généraux caractériseraient alors la poésie méditative de *Quelque chose noir* ? Citons-en deux : d'une part, la poésie lexicale de l'impropriété propre ; de l'autre, la conscience accrue d'une temporalité toujours singulière du sens au sein de la méditation poétique, en particulier par le relief du rythme.

La poésie lexicale de l'impropriété propre constitue, avant tout, l'une des conséquences directes de l'impossibilité à quoi réduit l'idiosyncrasie de la relation avec la femme aimée, qui plus est, désormais décédée : « (sans nom, dans nulle langue) » (II, 3, p. 30). Il n'y a pas de parole à la mesure de son « Corps si propre » (IV, 7, p. 69) : « On conclura à l'impropriété » (V, 1, p. 75). Mais, face à l'impossibilité du terme propre, finalement traditionnelle en poésie, Roubaud affiche dès le poème d'ouverture le refus d'une impropriété réglée en un écart rhétorique : « Je ne m'exerce à aucune comparaison » (I, 1, p. 11). Ainsi, « Méditation à l'identique » souligne la conjonction de ce qui constitue désormais un triple rejet, à savoir celui d'un double de l'idiosyncrasie, forcément spécieux, celui d'une élucidation objectivante donc fallacieuse, et, enfin, celui d'une rhétorique artificielle : « Ce que ni double, ni clarté, ni figure ne comprend » (V, 2, p. 77). Il réitère donc au sein du poème « Dans cette lumière, IV » l'exigence de célébrer le « nom propre », qui se module immédiatement en l'exigence cusaine du « "pas autre" » (VII, 8, p. 117).

Ne pouvant dire le propre, la poésie peut, de fait, s'engager dans le processus indéfini de la *via negativa* du « pas autre », qui dit ce que n'est pas la relation propre avec la morte et qui le dit d'autant mieux qu'elle aura nié un plus grand nombre de rapports, à l'instar d'« Énigme », poème de la préposition privative « sans » : « Sans être maintenant sans lieu sans poids [...] » (VI, 5, p. 97). Une poésie du rythme et du sens indirect émerge ainsi par la récurrence des

18. *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 316.

particules négatives, qui en deviennent la chambre virtuelle d'échos de toutes les paroles possibles sur Alix, de toutes les potentialités rythmiques. Dans « Mort singulière », la particule « pas » manifeste encore ce phénomène, lapidaire mais douce, modeste et péremptoire, laconique comme riche désormais de mille paroles : « Pas une définition terminée, pas une fin de conformité à ta définition, pas une désignation coupée, un nom coupé. pas. » (V, 3, p. 78). Ainsi s'organise une poésie à trois termes, soit négation, affirmation et néant : « La négation de toi alors s'opposera non à l'affirmation (tu n'es pas) mais au néant qui est avant ma parole » (V, 9, p. 87). Autrement dit, la négation serait modalité paradoxale d'affirmation d'existence sur le modèle de l'un de ces « êtres paradoxaux, apatrides (*heimatlos*) de Meinong, qui échappent au principe de non-contradiction » (*ibid.*). Il n'empêche que si le mode principal de la parole, quelque authentique qu'elle fût, se réduisait à la récusation de l'impropriété par la *via negativa*, la puissance d'invocation paradoxale propre à la négation pourrait finalement, aux yeux du lecteur, être dissipée par la fréquence du mécanisme : non plus chambre d'échos virtuelle de paroles et par là présence de la morte, mais bien éloquence rhétorique faite de chevilles mécaniques, comme « sans », « Pas une », « aucune » ou « rien » (VI, 5, p. 97 mais aussi VII, 1, p. 107 ; V, 3, p. 78 ; VII, 5, p. 112 ; pp. 145, 148).

La déposition de la comparaison et de la métaphore

Or le désir d'affirmer une présence de la morte est tel que l'impropriété se manifeste bien autrement que par sa récusation. De fait, si Roubaud affirme dès le premier poème la déposition de la comparaison entendue comme un exercice rhétorique, il ne pratique pas comparaisons et métaphores que sur le mode simple de l'autonégation qu'illustre, pour sa part, la photographie de la tombe où gît Wittgenstein : « Une tombe d'une seule pierre, longue, plate, sans couleur, dans l'herbe, sans ornements. une modestie féroce. [...] La tombe de la photographie, prélevée de la tombe. » (III, 2, p. 46.) La poésie de *Quelque chose noir* ne s'écrit pas « sans ornements », bien qu'elle soit, d'une certaine façon, tombe de la poésie prélevée de la poésie par le mécanisme de la déposition.

Tout d'abord, un lecteur ordinaire lirait la première partie du poème « Méditation de la comparaison » non pas comme la négation intransigeante de toute comparaison mais plutôt, tout au rebours, comme le

redoublement rhétorique d'une triple comparaison au moyen de la figure par excellence de la rhétorique qu'est la prétéition : « Il pourrait me venir à l'esprit de te comparer à un corps noir, rayonnant d'une distance énorme [...] comme les rayons X [...] comme une couche de nuages [...] Je le pourrais mais je ne m'y résigne pas. » (V, 8, p. 85.) Il nous semble indispensable, toutefois, de prendre au sérieux la suite du texte : « Je m'acharne à circonscrire *rien-toi* avec exactitude, ce bipôle impossible, à parcourir autour ». Ne pouvant *inscrire* véritablement Alix comme coénonciatrice de sa poésie, ne pouvant pas davantage *décrire* sa relation – puisque « *rien désormais ne lui est semblable* » est une « supposition [qui] destitue tout ce qui fait lien » (V, 1, p. 75) –, Roubaud en est réduit à « circonscrire [...] avec exactitude », alors même qu'aucune ressemblance, partant, qu'aucune comparaison, n'est légitime et, a fortiori, exacte.

Puisque l'irressemblance est une « supposition [qui] destitue tout ce qui fait lien », la lucidité du projet devrait conduire à déposer, à « destitue[r] » la métaphoricité : « Je ne m'efforcerai pas d'obtenir la restitution. » (VII, 3, p. 109.) Il n'y a pas plus de « restitution » au sens de réappropriation d'un bien perdu, qu'au sens de rétablissement d'un texte altéré et encore moins au sens de traduction, de transcription d'une réalité dans un nouveau langage, en l'occurrence poétique. La métaphore ne peut plus restituer une perception plus exacte du réel par l'écart d'une comparaison peu ou prou implicite. Cependant, à l'inverse, l'exactitude de ce que Roubaud nomme des « descriptions définies »¹⁹ reste une illusion de la *mimesis* et une illusion éthique : « Cette région : les réflexions sont incomplètes [...] région, par manière de dire, paysage moralisé, par descriptions définies » (VII, 3, p. 109). Destituée de sa dignité de parole suprême, la métaphore de la « région » est ramenée à l'humilité d'une simple « manière de dire », consciente de son insuffisance car consciente de son impropriété irrémédiable.

Cependant, la poésie n'exprime pas n'importe quelle impropriété, elle ne revient pas à n'importe quelle « manière de dire », ainsi que le rappelle le poème « Aphasie » : « Je ne pouvais parler selon ma manière de dire qui est la poésie » (VIII, 9, p. 131). Ce que la poésie

19. La notion de description définie vient évidemment de la philosophie analytique. Tenons-en ici à l'usage qu'en fait Roubaud par exemple dans le paragraphe 25 du *Grand Incendie de Londres*, justement intitulé « Description définie » (*op. cit.*, pp. 81-85). La sécheresse prosaïque de la description tend plutôt à évider l'existence de toute substance.

perd en dignité par sa déposition, elle le regagne en tant que possibilité d'une qualité d'autant plus légitime que singulière parce que familière. Il existe, en ce sens, une impropriété propre de certaines images : « Je suis habitant de la mort idiote la tête comme un porridge » (II, 7, p. 35) ; « Pénétrant mon sommeil comme les rayons X la chair » (V, 8, p. 85) ; « le lit, de fesses » (VI, 2, p. 93). Ainsi, à peine Roubaud a-t-il déclaré de façon liminaire « Je ne m'exerce à aucune comparaison », qu'il s'y adonne dès le second poème d'une façon flagrante que souligne la ponctuation : « aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. [...] Du sang s'était alourdi au bout des doigts. comme un fond de guinness dans un verre. » (I, 2, p. 13.) La comparaison est fulgurante, elle implique toutefois d'être méditée car le premier temps, de la comparaison appropriée est le moment du saugrenu, voire de l'incongru, en l'occurrence jusqu'à la plus choquante inconvenance. Le lecteur ne peut être que comme frappé de stupeur par l'impropriété de la comparaison, au point de se convaincre qu'il ne peut comprendre une expression qui doit cependant avoir quelque pertinence intime, tant elle serait sinon scandaleuse. Cette comparaison n'est, en effet, allusion autobiographique transparente que pour l'homme Roubaud et ses proches²⁰. L'impropriété de la comparaison se fait bien propre, tout en restant impropriété mystérieuse et irréductible pour le lecteur. La poésie ne relève, par là même, d'« aucun jeu de langage » wittgensteinien. Car la main de la morte s'imposerait comme une évidence absolue, immédiate, et ne se prêterait aucunement aux ratiocinations sceptiques du second Wittgenstein, qui se veut d'un humour noir irrésistible dans *De la certitude*²¹.

Poésie de la catachrèse et syllepse discordante

En somme, du fait de la double impossibilité, qui est aussi une double nécessité constituée par l'idiosyncrasie et la mort, la poésie de

20. *Le Grand Incendie de Londres* reste allusif sur la question de la Guinness (voir p. 32). Un ami comme Claude Roy se fait plus direct (voir *La Fleur du temps [1983-1987]*, Paris, Gallimard, 1988, p. 34).

21. Le rapport qu'entretient Roubaud avec la pensée de Wittgenstein est sans doute complexe, ne serait-ce que du fait du truchement que représente Alix, dont la main, du moins, n'est plus ici wittgensteinienne. La « Méditation de la certitude » démarque des expressions-clefs qu'on trouve au tout début du texte *De la certitude*, comme « Pour douter, ce qui me manque, ce sont les raisons ! » (*Op. cit.*, Paris, Gallimard, « Tel », 2005, rééd. p. 32.) Le choix d'« arbre » comme vocable de l'invocation au sein du poème « Dans cet arbre » peut aussi être surdéterminé par son rôle d'exemple récurrent dans *De la certitude*.

l'impropriété propre pourrait être rebaptisée en poésie de la catachrèse : « Quelque chose comme "n'ayant eu le temps" » (IX, 4, p. 138) ; « Comme si le son [...] » (II, 3, p. 30). Certes, l'écart des images est conscient et voulu. Toutefois il ne représente plus un ornement surajouté a posteriori mais l'écart absolument premier et inévitable d'une catachrèse dont l'étrangeté, plus ou moins laide et discordante, ne se résorbe au moins jamais complètement. Elle en appelle, de ce fait, à la temporalité d'une méditation, comme le figure, justement, « Scénario de la méditation » : « le tout posé sur les porte-manteaux d'images, sans rapports apparents / On les cherchera une à une, un à un » (V, 5, p. 81). C'est ainsi que, comme une nécessité intime, du sein même du prosaïsme émerge dans le texte « Dès que je me lève » un langage poétique et métaphorique. Si le premier « lentement » paraît un adverbe ordinaire, la seconde occurrence du mot en convoque les virtualités suggestives²² dans un vers qui file une image insulaire impropre : « À la surface du liquide, des archipels de poudre brune deviennent des îles noires bordées d'une boue crémeuse qui sombrent, lentement, horribles. » (II, 1, p. 28.) L'expression se fait poétique, d'une poésie funèbre mais dans une tension continuée avec le prosaïsme.

L'impropriété propre rend compte ainsi de choix lexicaux surprenants, qui ne visent pas à absorber une différence, mais à l'accuser, au contraire, tout en restant légitimes. Sans prétendre réintroduire par là en contrebande une problématique rhétorique, nommons syllepse, par souci de clarté heuristique, la polysémie en jeu. En lieu et place d'une syllepse concordante, Roubaud cultive la syllepse discordante quoique légitime : « Tout se suspend au point où surgit un dissemblable » (V, 1, p. 76). Dès le poème d'ouverture, alors que le sens second de l'expression « donner de la valeur » s'impose d'abord parce qu'il est le sens noble, la suite de la phrase contredit a posteriori cette noblesse au profit d'un jugement prosaïque, incongru, voire franchement cynique ou désabusé : « Le regard humain a le pouvoir de donner de la valeur aux êtres cela les rend plus coûteux. » (I, 1, p. 12.) Que la syllepse discordante soit récurrente, telle une des structures a priori de la parole du deuil, apparaît justement au sein de ce premier

22. Sur la fascination de Roubaud pour les virtualités poétiques et métatextuelles de « lentement », on peut lire l'exégèse qu'il propose lui-même du poème « La lampe » dans *Le Grand Incendie de Londres* (§ 13, *op. cit.*, pp. 43-46).

poème, dans la mesure où le double sens peu évident de « coûteux » semble une amplification de celui qui préside à l'emploi d'« onéreux » quelques lignes plus haut : « Cette image se présente pour la milliè^me fois à neuf [...] une nouvelle génération de mes cellules si temps il y a trouvera cette duplication onéreuse » (I, 1, p. 11). À l'évidence, l'écho entre « à neuf » et « onéreuse » fait jeu de mots. Mais, justement, par-delà cette évidence qu'on ne saurait gommer, « onéreuse » signifie aussi, par l'étymologie, à charge, pénible. Or ce pathétique second est irrémédiablement compromis par le jeu de mots, qui est premier : cette discordance dit justement l'écart irréductible entre le présent du deuil et l'état d'âme du sujet une fois le deuil surmonté : « Et le futur proche où je me tairai de ces poèmes avec absolue incompréhension. » (V, 8, p. 85.) Plus nettement encore que pour « onéreuse », le cas d'« idiot » illustre ce qu'on serait tenté de nommer une syllepse discordante par l'étymologie. Dans l'expression « le singulier est idiot » du poème « Mort singulière », Roubaud livre la clef de l'impropriété, moins évidente dans « Je suis habitant de la mort idiote » (II, 7, p. 35). L'acception étymologique savante d'*unique* souligne, dans un second temps, par-delà l'ineffaçable immédiateté du sens vulgaire d'« idiote », l'acuité d'un deuil privé de repères communs. À propos de la traduction de textes français médiévaux, *Le Grand Incendie de Londres* théorise l'effet que poursuit un tel écart diachronique :

Mais je rêve cependant d'[une] chose : la coexistence, dans le texte, qu'il soit vers ou narration non versifiée, d'un état extrême contemporain de langue (ce qui pourrait être écrit aujourd'hui par quelqu'un écrivant) et de marques pas moins extrêmes d'archaïsme, laissant la fracture des siècles visible, audible, dans une immédiateté sans excuses²³.

La « fracture des siècles [...] d'une immédiateté sans excuses » est moins visible dans l'impropriété des syllepses discordantes de *Quelque chose noir* que dans une traduction de Chrétien de Troyes rêvée par Roubaud. Elle n'en reste pas moins effective et fait de la poésie une méditation du sens entendu comme mémoire discordante.

23. *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 334.

Toutefois, que le double sens soit concordant ou discordant, il constitue une forme stable, qu'on peut donc s'autoriser à nommer syllepse. Or l'impropriété lexicale peut se faire plus instable encore. Ainsi, le poème « Lumière, par exemple » paraît entrelacer simplement une isotopie de la lumière, annoncée par le titre, avec une isotopie érotique, mais ce jusqu'au vers pénultième seulement : « Lampe, là. mouillée. » (III, 4, p. 48.) Le titre du poème conduit à comprendre d'abord « Lampe » comme un substantif, d'autant plus naturellement du reste que, parvenu avec « Lumière, par exemple » au quatrième poème de la troisième séquence, le lecteur a déjà pu percevoir la mise en place de réseaux lexicaux, dont celui de la lampe. Or le poème « Pexa et hirsuta » confirme l'hypothèse selon laquelle « Lampe, là. mouillée » ne relève même plus d'une syllepse, mais d'une homonymie instable : « ta chevelure basse très noire autour de l'humide où la langue passait en t'écoulant » (IV, 3, p. 64). Il n'empêche que l'instabilité n'est jamais celle, en l'occurrence, que d'une incongruité de l'homonymie. Plus problématique est une affirmation en apparence rigoureuse du poème « Je vais me détourner » :

fleurir d'aucune façon imaginable sinon par la désuétude la
résurrection de certains mots les bibliques n'appar-
tenant pas à ma tradition : deux (IV, 1, p. 61).

Contre la déclaration littérale, le poète emploie « résurrection » et juste après « diaspora », mais aussi le symbole du « suaire » (VII, 5, p. 113). ou encore il évoque finalement « la face aveugle de l'église » (p. 147). Mais si, dans « Méditation des sens », le lexique chrétien et l'exercice spirituel lui-même semblent détournés de façon polémique au profit de la célébration d'un amour charnel qui ne conduit nullement à résipiscence, si, par là, paraît assez clair le sens de « stations » dans « Toutes stations que maintenant je descends en enfer », toutefois la relation du mot avec son sens chrétien paraît moins assurée, comme usée, galvaudée ou tombée en « désuétude », dans l'expression « entre les stations de temps méditatif » (V, 5, p. 81). Que dire, bien plus, des « Gloires » dans « Gloires. équivalents » (VI, 3, p. 95) ? Sont-ce là renommées, gloires en trompe-l'œil de théâtre baroque, épiphanies éblouissantes ou hommage rendu à la série de clichés *Équivalents* de Stieglitz ? Tout s'équivaut-il dans la méditation devenue nébuleuse ? La déposition a priori de la haute poésie s'accomplit dans cette

instabilité lexicale ultime et par l'éventuelle déshérence prosaïque de tout symbolisme ordonnateur du réel. La nécessité de la catachrèse se fonde alors dans la contingence d'un sens mal assuré, miné par le prosaïsme :

[...] les mots sont devenus

Comme des stèles et les sens contingents (VIII, 3, p. 123).

La poésie se fait ainsi possible déchéance car elle n'offre plus qu'un « sens précaire », à l'exemple de la « grâce difficile des nuages » (II, 3, p. 30 et I, 7, p. 20). Mais c'est justement cette précarité de l'impropriété propre, par-delà la déposition de la haute poésie, entre idiosyncrasie, symbolisme revivifié ou déshérence vers le prosaïsme, qui fait tout le prix, tout le pathétique intériorisé par la profération poétique elle-même²⁴.

La possibilité intériorisée d'une déchéance

La déposition, au sens de destitution, aboutit de ce fait à la possibilité intériorisée d'une déchéance de la parole poétique, quand bien même la poésie affleurerait de nouveau, selon le processus décrit dans *La Vieillesse d'Alexandre* à partir d'une citation célèbre de Mallarmé : « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...] 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 versification »²⁵. La parole poétique se fait méditation rythmée par réminiscences déchues. Elle demeure poésie incertaine de rythmes qui réaffleurent, contingents, éclatés, diffus et labiles : « de débris de poèmes je fais ces phrases » (VIII, 6, p. 127). Mais « ces phrases » cristallisent-elles à leur tour en poèmes : « ces phrases de neuf que je nomme poèmes » (V, 8, p. 85) ? Roubaud explore sans doute dans *Quelque chose noir* ce qu'il analyse comme la « fragilité absolue du trobar » dans *La Fleur inverse* : « Un rien le fait approcher d'un

24. À ce titre, nous ne pouvons que nous ranger à la belle conclusion de l'article d'Henri Scepi, « Éloge de la contrainte ou Ce que peut le poème » (*La Licorne*, Université de Poitiers, n° 40, 1997 ; URL : <http://edel.univ-poitiers.fr/licorne>).

25. « Réponse à une enquête sur l'évolution littéraire », cité dans *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ivrea, 2000 [1978], p. 48.

néant » ; « plus généralement, toute irruption d'un hors-soi dans le trobar, comme ici la prose, est à la fois scandale, et vacillation immédiate de son équilibre »²⁶.

Sans doute l'éventualité de la déchéance de la parole poétique est-elle au cœur du projet poétique moderne et Roubaud associe-t-il, dans *La Boucle*, à la lecture de Baudelaire sa prise de conscience de « la nécessité esthétique de ce mélange du "beau" et du "non-beau" »²⁷. Les plus évidentes laideurs de *Quelque chose noir* sont lexicales, comme « frigidaire » (III, 5, p. 50), « rayons X » (V, 8, p. 85) ou « solarisation ». Or « solarisation », par exemple, du fait de son engendrement par une dérivation suffixale technique redoublée, après avoir été entendu comme l'étouffement du poétique, peut résonner comme s'il avait intériorisé la beauté encore immédiate de l'adjectif « solaire », qui caractérise Alix (par exemple, VIII, 3, p. 123).

L'intrication du laid et du poétique se fait plus nette dans la fréquence du recours aux mécaniques adverbes en -ment. Roubaud en use, tout comme l'auteur des *Petits poèmes en prose* cultivait au sein de son esthétique du bizarre leur lourdeur et leur expressivité rhétorique naïve, boursoufflure de style et enfance de l'art à la fois. Difficile pour un lecteur de qui voit dans les vers « des effecteurs privilégiés de la mémoire », selon son *Grand Incendie de Londres*²⁸, de ne pas entendre « Les jours s'en vont énormément » de *Quelque chose noir* comme un palimpseste déchu du refrain du « Pont Mirabeau » (IX, 1, p. 135). De façon plus directe, « utopiquement unies » joue de la succession cacophonique de syllabes élémentaires : « Il faut que les aiguilles coupantes du gel interrompent le cours suave du ruisseau », dit Roubaud par manière d'explicitation de la relation entre termes peignés et hirsutes dans *La Boucle*²⁹. De façon plus radicale encore, alors qu'un participe présent dilate le temps avec un vague qui peut être ressenti comme poétique, le poète l'emploie dans une assonance orchestrée par la verbosité démonstrative des termes en -ment :

26. *La Fleur inverse*, op. cit., pp. 47 et 44.

27. *La Boucle*, op. cit., p. 358.

28. Op. cit., p. 330.

29. Op. cit., p. 231. Nous tenons à remercier notre collègue Marc Even pour sa suggestion pertinente et sage de prendre ici au sérieux le métalangage affiché par l'auteur.

Tes lambeaux de cadavre se défaisant se délitant
à l'anéantissement sobrement et rigide^{ment} fleurir (IV, 1, p. 61).

Non pas déchéance d'une pure cacophonie, mais tension vers une saturation sonore en [i] et surtout en [ã], chambre d'écho, temps suspendu et menace de délitement du poème par la raideur même de l'adverbe.

Ponctuation, rythme et temporalité de la méditation

Le but pour la méditation que poursuit cette intériorisation d'une déchéance virtuelle apparaît mieux avec le cas de la ponctuation. Évidente est la ponctuation rythmique par les blancs typographiques, qui appellent une lecture singulière, mais menacent de faire déchoir le discours dans le silence par dissolution. Commentant lui-même dans *Le Grand Incendie de Londres* son texte « La lampe », une « composition rythmique plutôt que poème », Roubaud précise le mécanisme temporel de l'interprétation appelée par les blancs typographiques :

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 :)³⁰.

Mais, dans l'optique de la méditation, le rythme ne se réduit pas à « interpréter » au sens musical du terme la vitesse de la profération appelée par le poème. Ce qui se joue plus radicalement dans la perspective d'une phénoménologie de la lecture, c'est la temporalité de l'accès au sens. L'incertitude sur la règle de ponctuation conduit à interroger chaque occurrence³¹ ou, pour le dire avec les termes initiaux de

30. *Le Grand Incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 45.

31. Évoquer la « ponctuation particulière » du journal d'Alix dans « Je vais me détourner » (IV, 1, p. 61), c'est bien entendu tendre vers la notion d'idiosyncrasie sans en préciser le critère (particularisme canadien ou idiolecte, désinvolture, incapacité ou calcul ?). C'est pointer une singularité vivante en prenant le risque de la déchéance de sa signification. Au rebours, dans *La Boucle*, l'explication des fautes de français chez le Roubaud de douze ans par « un léger dédain pour les règles les plus assurées de la ponctuation académique », « sans doute une préparation à l'exercice de la poésie moderne », constitue une facétieuse provocation et vise à semer le doute parmi les herméneutes compulsifs (*op. cit.*, p. 181).

« Scénario de la méditation », « [l']écoulement de l'attention est souhaité ralenti » (V, 5, p. 81). Au lieu de faciliter une discursivité éloquente, voire péremptoire du poème en dissipant les causes d'ambiguïté, la ponctuation, tout au contraire, devient un moyen de retarder l'accès au sens, voire de multiplier les accès au sens principal. Ainsi, l'absence de ponctuation dans « Nonvie, IV » conduit à esquisser plusieurs hypothèses syntaxiques pour les quatre premiers vers où l'article « le » dans « dis le » est soit pronom complément du verbe dire, soit déterminant du complément qui suit, comme dans « dis le / Raz de marée » (IX, 9, p. 143). La virgule en principe aberrante de « [l']idée d'être, morts » force, de même, à méditer le sens du verbe « être » dans un syntagme désormais abscons (VIII, 2, p. 122).

Comme l'atteste, au reste, la typologie en six cas que propose Michèle Monte, ne se substitue pas simplement à la règle commune une nouvelle règle, fût-elle idiosyncrasique. Certes, on serait enclin à parler d'un usage philosophique du trait d'union. Sa présence caractériserait le monde de la « consistance » d'avant la mort d'Alix (IV, 8, p. 70) : « existante dans l'au-moins-deux, visible d'un état-des-choses » (IV, 6, p. 68). C'est le monde plein d'« objets-déjà » (II, 3, p. 30), c'est « l'entre-monde » (VII, 8, p. 117). Au contraire, l'absence de trait d'union, cette déposition de la ponctuation, révèle la discontinuité de l'être, en particulier l'impossibilité d'un dédoublement réflexif qui vaudrait affirmation d'une identité plus forte, d'une coïncidence avec soi satisfaite et illusoire. Aussi ne sont-ce pas les autoportraits instantanés, figés et sidérants, qui disent le mieux la vérité d'Alix vivante, mais plutôt le cliché pneumatique intitulé « quinze minutes la nuit au rythme de la respiration » : « Pas dédoublée en se prenant soi même comme "modèle". / parceque vue, seulement, comme après-morte. » (VI, 6, p. 100)³². Le soi-même est une illusion à dissoudre en « soi même ». La seule consistance d'Alix désormais est son être d'« après-morte ». Après la mort, il n'y a plus de soi-même mais, pour emprunter un terme à Sartre, de l'En-soi, une identité à soi indéniable mais incapable de se dédoubler : « La mort même même. identique à elle même même » (I, 3, p. 15). Cette règle existentielle de la consistance pourrait expliquer le déplacement de tiret dans une question qui inter-

32. Pour une analyse détaillée de ce cliché crucial, voir le chapitre III des « Bifurcations » du *Grand Incendie de Londres*, intitulé « quinze minutes la nuit » (*op. cit.*, pp. 393-404).

roge l'identité d'Alix dans un état incertain du souvenir, un « noyau dur » certes, mais « peuplé d'objets incolores, apatrides » : « Mais à être-ainsi avais tu encore une définition ? » (V, 3, p. 78.) De la sorte, la déposition du trait d'union se fait déchéance instable, il s'agit plutôt d'un déplacement qui, toutefois, ne paraît pas s'appliquer de façon systématique : en un paradoxe à notre sens indépassable, la nouvelle règle de ponctuation se fait contingente, incertaine. Elle se fait paradoxalement phénomène temporalisé, événement à chaque occurrence singulier, qui réclame donc une durée singulière pour être justifié. La poésie méditative est donc par là rythmée, mais d'un rythme incertain.

Que l'enjeu ne consiste pas à multiplier effectivement les sens mais à faire de la méditation poétique un certain rapport au temps, ce faisant à la mémoire plutôt qu'au savoir, apparaît encore plus clairement dans les cas de surponctuation par la virgule ou le point. Ainsi le passage de : « le noir rangé sur le point vivant. de ton ventre » à « le noir posé épais sur le point. vivant. de ton ventre » constitue une accentuation de la scansion lexicale puis rythmique (avec le point typographique après « point ») et conforte par là le début du titre développé de la pièce : « composition rythmique abstraite [...] » (III, 1, p. 43). La définition que Roubaud donne de sa conception du rythme dans *Le Grand Incendie de Londres* précise en quoi le rythme peut être en quelque sorte rythme de la pensée méditative : « Je me représentais le rythme comme combinatoire en mouvement séquentiel [...] d'événements différenciés, instants de gouttes-microcosmes d'insistance, de lourdeur variable, construisant leurs figures, les *formes rythmiques* »³³. Tout en délitant la discursivité, la surponctuation transfigure ainsi des mots même ordinaires, délimités par des virgules ou des points, en « instants de gouttes-microcosmes d'insistance de lourdeur variable ».

Par là, les mots ne s'évaporent pas au profit de la pensée, fussent-ils mots de la philosophie. Par là, chaque poème se déroule avant tout comme un temps au relief singulier pour le lecteur méditant, en sorte de former une des « stations de temps méditatif » qu'évoque « Scénario de la méditation » (V, 5, p. 81) et que *Le Grand Incendie de Londres* paraphrase en « stations de poèmes-moments »³⁴. Neuf poèmes successifs forment alors un « mouvement séquentiel »

33. *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 205.

34. *Ibid.*, p. 225.

supérieur, où le nombre 9 ne représente pas un principe créatif abstrait, formaliste, artificiel et stérile d'oulipien impénitent, mais bien, selon *Le Grand Incendie de Londres*, un événement « avec toutes ses idiosyncrasies », à l'instar du nombre 17, pourvu d'une biographie : « sa propre biographie, (dans ma mémoire) contient des événements qui n'appartiennent qu'à lui »³⁵. Aussi n'est-ce pas la solution conjecturée du poème « Énigme » qui en fait l'intérêt, mais plutôt la temporalité, nécessaire à sa découverte, qui incite à en déchiffrer le sens en méditant la portée du thème orchestré dans la sixième séquence, à savoir la photographie ou « écriture de la lumière » (VI, 2, p. 94).

La plasticité d'une « opération universelle de la pensée »

Certes, la méditation constitue une modalité de pensée comme de lecture particulière, explicitée par le titre de certains poèmes de *Quelque chose noir*. Elle s'oppose, par exemple, à la poésie de dénonciation satirique ou d'effusion élégiaque. Néanmoins, pour le Roubaud de *La Boucle*, il est « assez naturel, dans [sa] 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 »³⁶. On peut donc, afin de souligner la plasticité de ce genre, esquisser un spectre continu des formes mêmes de la méditation comme « opération universelle » du recueil, et ce en fonction du critère du temps. Que la finalité de la méditation soit d'établir un certain rapport au temps ou, plus exactement, de vivre par une certaine temporalité, se lit dans la signification que Roubaud attribue dans *Le Grand Incendie de Londres* à sa pratique de la nage, à savoir « la possession contemplative du temps » : « Ainsi, par la nage, j'imprime ma trace de temps sur l'eau, aussi peu durable que du temps, mais un instant visible, en creux, dans les feuilles d'eau que je sépare de mes bras »³⁷. La nage figurerait alors l'idéal de la méditation d'écrivain, qui « imprime [s]a trace de temps [...] en creux dans les feuilles ».

Toutefois le deuil interdit une plénitude volitive de la contemplation, la méditation se tisse avec l'aphasie, l'hébétude, la prostration ou la pudeur, le poète n'entre plus dans un rapport simple de « posses-

35. *Ibid.*, pp. 303 et 302.

36. *La Boucle*, *op. cit.*, p. 290.

sion » avec le temps : « Incapable je suis désormais de ralentir autrement qu'en [...] » (IV, 1, p. 62). Aussi esquissera-t-on un spectre dont l'extrême de la contemplation conduit à la « méditation vide » et l'extrême de la possession est constitué par ce que *Le Grand Incendie de Londres* décrit comme « le regard lent, le regard critique, le regard armé de grossissements, d'agrandissements, de plans fixes sur la page [... regard aux] outils d'excavation »³⁸. Sans doute « le regard critique » est-il méditation sur le sens et la portée des poèmes. Mais le temps n'y est qu'obstacle et moyen d'atteindre un sens ultime, décomposé en « plans fixes » articulés entre eux. Cette méditation-là se condamne à son insu à ne pas goûter la valeur véritable du poème, sa temporalité, qui prête à interprétation, qui est une expérience incertaine du sens. À l'opposé, la « méditation vide » est le piège dans lequel risque de verser une « méditation libre, paresseuse, [qui] demeurerait perpétuellement stérile », telle la méditation lancée par la contemplation de « la souveraineté des nuages [et de] l'oscillation des branches courbées du pin »³⁹, manière d'allégorie sur le sens de la mémoire. On en trouve quelques avatars dans *Quelque chose noir*, comme le poème « Battement » (I, 9, p. 23). Mais Roubaud préserve la pensée de tomber dans la « méditation vide » par la pratique du regard critique, philosophique ou métatextuel. Les textes sont des poèmes, ils visent un sens, plus ou moins patent : « [...] mais les codes, les clefs, sont enfermés alors eux aussi. » (VII, 3, p. 109.) En somme, le rythme incertain préserve le sens de la méditation de se figer en une signification et, à l'inverse, la quête d'un sens préserve la contemplation de n'être que rythme vide et bientôt évanoui, à l'instar du psittacisme qu'induit l'*ictus* de « Cra.Pi.Po », poème au « mètre » dérisoire, dodécapigeonnant : il ne fait rebondir ou s'élever que des pigeons, que des poètes (III, 1, p. 43). Aussi la méditation de *Quelque chose noir* ne s'entend-elle pas comme la conjonction heureuse des deux, rythme et sens, mais comme le fait que l'un contrarie l'autre, même quand il le sert.

37. *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., pp. 296 et 297.

38. *Ibid.*, pp. 105, 310-311.

39. *Ibid.*, pp. 104 et 105

On en résumera le spectre ainsi : à un extrême, la « méditation vide » ou « méditation libre, paresseuse [...] perpétuellement stérile » d'un temps oisif ou hébété par la douleur ; puis, la « composition rythmique » d'un temps plein, interprété comme une partition par le lecteur, mais au détriment du sens ; ensuite, au sens vulgaire, la « rumination » des mêmes idées obsédantes liées aux détails idiosyncrasiques du deuil (VIII, 7, p. 128), et le temps trop piétinant de la pensée ; mieux, dans son acception spirituelle, la *meditatio* ou *ruminatio* sur la mort, « le dire dans la bouche [...] recollection de mortalité » (*sic*, V, 6, p. 82) qui implique une temporalité idiosyncrasique de la circulation dans le sens de cette recollection chrétienne sécularisée ; au-delà, la tentation d'un journal de méditations ; enfin, au second extrême, le risque d'une méditation par trop explicative, didactique ou métatextuelle, et un temps instrumentalisé par l'accès au sens. L'intérêt de la méditation roubaldienne comme modalité poétique est, nous semble-t-il, qu'elle entretient une forme d'instabilité qui fait virtuellement ressentir au lecteur tout ce spectre dans chaque poème et l'installe dans une lecture méditante inconfortable et fascinante.

Limbes

La poésie ne risque plus ainsi d'être comprise comme éloquence du sentiment ou de la pensée. Elle est expérience d'une méditation, de ce qui « insiste, subsiste » (VII, 8, p. 117), de ce qui aurait quelque consistance de pensée, en un phénomène rythmique plutôt que mathésique. Elle n'est plus communion, effusion partagée, mais interprétation, en un sens musical lui-même instable, d'une pensée idiosyncrasique de la mort. Le lecteur s'absorbe dans un certain rythme, plus ou moins tangible, pour tenter de retrouver une pensée et, de la sorte, en éprouver la singularité. Impossible consignation, impossible destitution de toute ambition poétique, la déposition de la parole poétique se fait possible déchéance non pas sur le mode de l'« imprécation », rejeté par antiphrase dans le poème « Le ton » (VIII, 5, p. 126), mais sur le mode existentiel de la « Précarité », ce premier mot du poème « Méditation à l'identique » (V, 2, p. 77).

Ce faisant, malgré une évidente complexité, en particulier par l'intertexte et le métatexte, malgré un calcul du texte obvie ou subodoré, *Quelque chose noir* requiert aussi et avant tout une interprétation précaire, exacte comme un scalpel et ennuagée. *Nolens volens*,

comprendre y serait quelque chose comme se méprendre ou se déprendre : « Pour qui sait lire, seuls les limbes de l'entente. » (VI, 2, p. 94.) Ni enfer, ni paradis, après quoi le néant.

Emmanuel PESTOURIE
Lycée Dumont d'Urville, Toulon

JEAN-FRANÇOIS PUFF

LA RÉFÉRENCE MÉDIÉVALE DANS *QUELQUE CHOSE NOIR*

Dès son véritable début¹, l'œuvre poétique de Jacques Roubaud s'inscrit explicitement dans un refus de ce que le poète appelle le « geste avant-gardiste », dont l'acte consiste essentiellement en une négation : négation de la tradition poétique, volonté de tout recommencer à neuf, à partir d'une *tabula rasa*. Cela ne signifie certes pas, d'une part que Roubaud s'est désintéressé d'un certain nombre de productions des avant-gardes historiques, et qu'il n'en a pas tiré profit, ni d'autre part que sa poésie ne propose aucun mode spécifique de déploiement du nouveau ; simplement ce mode de déploiement est essentiellement lié à une entente profonde de certains moments privilégiés de la tradition poétique, envisagés sous l'angle de la potentialité. Cette notion oulipienne décrit d'abord le pouvoir multiplicateur d'une forme – le sonnet par exemple –, mais elle prend aussi le sens de puissance de variation d'une forme, soit la possibilité d'inventer de nouvelles versions de ladite forme. Jusqu'au point, d'ailleurs, et le cas est fréquent chez Roubaud, où il devient difficile d'identifier la forme d'origine tant la plasticité en est poussée à ses limites. Parmi les moments de la tradition poétique privilégiés par Roubaud, il en est un qui l'est tout particulièrement : il s'agit de la poésie des troubadours, du *trobar*, comme il est d'usage de l'appeler, dont découle la tradition lyrique médiévale. Le Moyen-Âge, en effet, est le grand créateur de formes : et la *canço* des troubadours est présentée par Roubaud comme le point d'origine d'où procèdent évidemment la *canzone* des poètes italiens et la *chanson* des trouvères, mais aussi, plus tardivement, le sonnet – forme élue par Roubaud. La passion que le poète éprouve pour

1. Le poète renie en effet ce qu'il a publié avant €, qui paraît en 1967 chez Gallimard.

le *trobar* et le rôle éminent qu'il lui fait jouer donnent donc lieu à un certain nombre de travaux dont deux livres opèrent la synthèse : une *Anthologie bilingue*² parue en 1971 et un essai, *La Fleur inverse*³, paru en 1986 – la même année, donc, que *Quelque chose noir*, coïncidence qui ne laisse pas d'être troublante. Dans cet essai, le *trobar* est présenté explicitement par Roubaud comme le modèle par excellence de son œuvre poétique.

Or il se trouve qu'on n'identifie pas aisément dans les livres de poésie publiés par Roubaud la présence de la poésie et de la poétique des troubadours : le mode de relation à cette poésie lui-même fait l'objet d'un travail d'invention. Le caractère problématique de la relation ne se pose donc pas uniquement à propos de *Quelque chose noir*, qui est notre objet, mais en ce qui concerne l'ensemble de l'œuvre poétique. Cela dit, c'est sur *Quelque chose noir* que nous nous concentrons à présent.

La poésie des troubadours repose selon Roubaud sur un triple génitif : « l'amour le chant la poésie »⁴. Ce génitif est présenté comme un signe orienté : l'amour est pour les troubadours le premier moteur ; sans l'amour du poète pour la *dona* ou de la *trobairitz* pour le chevalier, il ne saurait y avoir chant. Le chant, deuxième terme du génitif, désigne la dimension formelle du poème, dans la mesure où la poésie des troubadours repose essentiellement selon Roubaud sur une combinatoire, celle du champ des rimes, combinatoire réglée selon des principes rythmiques que condense le terme occitan d'*entrebescar*, « entrelacement ». Cet entrelacement des mots, dans le vers et par les rimes, est doté de ce que Roubaud appelle un « sens formel » : il est la figuration d'un entrelacement amoureux espéré, mais sans cesse ajourné, tout amour étant pour les troubadours *amors de loing*, « amour de loin »⁵. Quant à la poésie – troisième terme –, elle est l'effet aléatoire produit par le chant lorsqu'il rencontre un auditoire chez

2. Jacques Roubaud, *Les Troubadours. Une anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971.

3. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

4. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, Paris, Ramsay, 1986, chap. 45, p. 139-140. Il s'agit de la forme médiévale du génitif, sans préposition : par exemple le titre du roman *La Mort le roi Artu* se traduit *La Mort du roi Arthur*.

5. L'expression provient d'une *canço* célèbre de Jaufré Rudel.

lequel il provoque du plaisir et met en acte la mémoire. On rencontre souvent, dans l'œuvre poétique et théorique de Roubaud, toujours soigneusement situés, quatre vers du troubadour Bernart Marti, qui sont l'emblème de ce génitif, et que Roubaud va jusqu'à donner pour « définition de la poésie ». Ces vers sont, dans la traduction de Roubaud :

Ainsi je vais enlaçant
les mots et rendant purs les sons
comme la langue est enlacée
à la langue dans le baiser⁶

Or, il apparaît clairement que dans *Quelque chose noir* il ne peut plus en être ainsi. La poésie telle que les troubadours la conçoivent – et dont *Trente et un au cube* est l'éclatante réalisation dans l'œuvre de Roubaud – n'est tout simplement plus possible. Cela n'est plus possible parce que la *dona* est morte : disparue, doublement disparue, « Disparue de l'extérieur, des arbres formes vides, des airs, des pluies. / Disparue de l'intérieur, du baiser, vérité vide. / Disparue. » (« Morte », p. 68.) Dès lors, c'est la forme singulière de réciprocité amoureuse du poète et de la *dona* que conçoit Roubaud qui disparaît avec elle ; et cette forme singulière a pour nom : *biipsisme*. Cette notion est conjointement décrite dans *Le Grand Incendie de Londres*⁷ et dans *Quelque chose noir*, dans le poème intitulé « Une logique » (p. 49) :

Une sorte de logique pour laquelle tu aurais construit un
sens moi une syntaxe, un modèle, des calculs
Le monde d'un seul, mais qui aurait été deux : pas un
solipsisme, un *biipsisme*.
Le nombre *un*, mais comme bougé dans le miroir, dans
deux miroirs se faisant face

Si l'on peut considérer que la logique est l'opposé de la poésie, en cela qu'elle a pour but de régler le fonctionnement des langues naturelles en les réduisant à des propositions dont on doit pouvoir

6. Jacques Roubaud, *Les Troubadours*, op. cit., p. 107. Le texte original est le suivant : « *c'aisi vauc entrebescant. los motz e-l so afinant. lengu'entrebescada. es en la baizada* ».

7. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 209-210. Dans le récit en prose, la deuxième personne est remplacée par une troisième personne : « Une logique pour laquelle *elle* avait construit le sens... », est-il écrit (nous soulignons). L'expression de l'adresse est réservée au poème.

calculer la valeur de vérité, en éliminant donc tout ce qui relève de la signifiante, alors il faudrait voir de quelle manière Roubaud arrache de la poésie à la logique.

La mort a eu lieu, donc, et l'« amour de loin », forme constitutive de l'amour chez les troubadours, prend dans *Quelque chose noir* la forme strictement négative d'un amour d'infiniment loin : « infini ta nomination pure, amour de loin, ni vraie ni fausse » (« Morte », p. 68), est-il écrit. La mort, la fin du *biipsisme*, se disent dès lors par l'inversion des figures les plus caractéristiques du *trobar*. Ainsi la poésie d'amour qui jaillit pure, au *tens novel* du printemps, a pour les troubadours la figure de la source, la *fontana*. La poésie a lieu, comme l'a dit Jaufré Rudel, *quan lo rius de la fontana. s'esclarzis si cum far sol*, « quand le ruisseau à la source / s'éclaircit », *si cum far sol*, littéralement « comme de coutume », c'est-à-dire, à chaque printemps, lorsque la source est purgée des boues du dégel. À cette image très concrète fait désormais écho dans l'œuvre un poème de *Quelque chose noir* en voie de devenir célèbre, qui est « Dès que je me lève » (pp. 27-28) ; écrasé par « l'énormité du deuil »⁸ le poète se lève, très tôt dans la nuit, et accomplit, comme de coutume, ces gestes :

[...]

Je verse un fond de café en poudre, de la marque ZAMA filtre, que j'achète en grands verres de 200 grammes au supermarché FRANPRIX, en face du métro Saint-Paul. Pour le même poids, cela coûte à peu près un tiers de moins que les marques plus fameuses, Nescafé, ou Maxwell. Le goût lui-même est largement un tiers pire que celui du nescafé le plus grossier non lyophilisé, qui n'est déjà pas mal en son genre.

Je remplis mon bol au robinet d'eau chaude de l'évier.

[...]

À la surface du liquide, des archipels de poudre brune deviennent des îles noires bordées d'une boue crémeuse qui sombrent lentement, horribles.

Je pense : « Et l'affreuse crème/Près des bois flottants/ »

Je ne mange rien, je bois seulement le grand bol d'eau à peine plus que tiède et caféinée. Le liquide est un peu amer, un peu caramélisé, pas agréable.

8. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 361.

Je l'avale et je reste un moment immobile à regarder, au fond du bol, la tache noire d'un reste de poudre mal dissoute.

Roubaud aime ce mot de Kierkegaard, qu'il applique à Rimbaud – dont on aura reconnu la citation de « Comédie de la soif » – : « L'ironie [...] indique le chemin par où le résultat nous quitte »⁹. Il y a bien dans ce poème une ironie amère, au sens propre, dans laquelle la source claire du chant d'amour a pris la forme dégradée d'un robinet déversant une eau tiède et produisant une boue impure ; ce qui appelle une autre référence, à une citation de Tristan Tzara qu'on rencontre souvent chez Roubaud : « sale vie, sale vie mélangée à la mort ». Ce qui est proprement nommer la mélancolie.

Dès lors, le « résultat » qui « quitte » le poète, c'est précisément la poésie comme *entrebescar*, soit l'entrelacement des mots d'amour par la dimension formelle, métrico-rythmique, du poème ; ce qui est très clairement dit dans *Quelque chose noir*, dès lors que le poète peut reprendre la parole : « Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux. / Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois. / Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie. » (« Aphasie », p. 131.) Et, dans un présent d'énonciation fictif, une sorte de prosopopée de soi-même pendant ces trente mois : « Le registre rythmique de la parole me fait horreur. / Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie. » (« 1983 : janvier. 1985 : juin », p. 33.) Il paraît pourtant évident que ce qui peut s'écrire après cette durée, et dont nous tenons le résultat entre nos mains, ce volume, *Quelque chose noir*, s'il ne s'affranchit pas de cette interdiction, n'est pas sans rapport, ne peut pas être sans rapport avec la poésie disparue. D'ailleurs, le livre porte bien sur sa couverture la mention générique de « poèmes » ; ce genre de désignation n'est jamais chez Roubaud le fait des habitudes éditoriales. Il faut suivre le poète en effet, lorsqu'il écrit de manière au premier abord déroutante : est poésie ce qui est appelé poésie¹⁰. Cette proposition pourrait sembler contradictoire avec l'ensemble de son travail théorique, qui vise plutôt à établir la

9. Le texte de Jacques Roubaud où figure la citation ne porte pas de titre et figure dans le volume collectif *Des poètes d'aujourd'hui lecteurs de Rimbaud*, textes réunis par Pierre Pachet, 34/44, Cahiers de Recherches, STD, Paris 7, n°14, 1984, p. 83.

10. Sur ce point, voir notamment Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, pp. 163-164.

spécificité du mode d'expression poétique qu'à le dissoudre ; c'est qu'il s'agit en fait d'une indication d'ordre pragmatique : il faut lire les textes appelés « poèmes » *comme* des poèmes, il faut voir en eux des poèmes. Ce n'est pas que n'importe quoi puisse à cette occasion être considéré comme de la poésie, c'est qu'ainsi on met le lecteur en situation de découvrir ce qui peut relier réellement ce qui est nommé « poème » au jeu de langage de la poésie – ce jeu de langage qui n'est dans *Quelque chose noir* plus directement possible, sous la forme d'une affirmation. La nomination implique une intention de poésie.

Le mode de relation qui peut être établi entre la poésie de l'*entre-bescar* et celle de *Quelque chose noir* est exposé dans l'essai *La Fleur inverse* : il s'agit d'une double négation. Cette double négation peut être comprise, selon Roubaud, en ayant recours à une autre référence médiévale, philosophique cette fois-ci : il s'agit du concept de *via negativa*, voie propre à ce qu'on appelle la théologie négative, dont Roubaud choisit pour représentant Nicolas de Cuse et son traité *De li non aliud*¹¹ (1462). Il faut pourtant bien avoir présent à l'esprit que lorsque paraît *La Fleur inverse*, en 1986, la même année que *Quelque chose noir*, il ne peut s'agir d'y parler directement de ce livre : les analyses de la poésie des troubadours qui figurent dans l'essai opèrent la synthèse de nombreux travaux antérieurs. Le recours à la *via negativa* y a pour but d'approcher la spécificité de l'une des voies du *trobar*, le *trobar clus*, c'est-à-dire le *trobar* « fermé », complexe du point de vue formel et hermétique du point de vue du sens. En conséquence, lorsque Roubaud déclare qu'il reconnaît cette voie pour sienne, il est loin de nommer *Quelque chose noir*, qui n'existe pas encore : il songe à ϵ ou à *Trente et un au cube*. Cela ne signifie évidemment pas que la double négation ne concerne pas *Quelque chose noir* : simplement il s'agira d'un mode spécifique d'actualisation de ce schème. Aussi nous faut-il d'abord l'exposer tel qu'il figure dans *La Fleur inverse*, pour ensuite l'appliquer à *Quelque chose noir*.

Le recours à la voie de la double négation telle que Roubaud la présente dans *La Fleur inverse*¹² a pour lui un double profit : elle

11. Nicolas de Cuse, *Du non-autre. Le guide du penseur*, trad. d'Hervé Pasqua, Paris, Cerf, 2002. Roubaud a lu la traduction américaine de l'ouvrage par Jasper Hopkins, *On god as not-other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979. On peut trouver cette traduction à l'adresse URL : <http://cla.umn.edu/sites/jhopkins/>.

12. Voir les chapitres 110 et 111 de *La Fleur inverse*.

permet d'approcher la spécificité du *trobar clus* (mouvement C) par rapport au *trobar leu* (mouvement L), et corrélativement elle permet de dire ce qu'est *amors* pour le *trobar*, pour le *trobar clus* plus particulièrement. Le *trobar* repose selon Roubaud sur un ensemble d'antinomies : *joi*¹³ et *dolors*, printemps et hiver, chant et silence... Le mouvement L tend à séparer ces contraires, c'est-à-dire à donner, soit l'un, soit l'autre ; le poète chantera soit la joie, soit la douleur ; le mouvement C « *au contraire*, tente de rendre impraticables, impossibles à soutenir les distinctions de L, mais *sans les effacer* »¹⁴. En poésie française, on rencontre un tel jeu sur les antinomies dans l'art de la ballade, et ce jeu provient précisément de la poésie latine de clercs rompus aux subtilités de la théologie ; chez Villon par exemple, dans la ballade fameuse dite « du concours de Blois » :

Je meurs de seuf auprès de la fontaine
Chault comme feu, et tremble dent à dent ;
En mon païs suis en terre lointaine ;
Lez un brasier frissonne tout ardent ;
Nu comme ung ver, vestu en president,
Je ris en pleurs et attens sans espoir¹⁵

Le mouvement *clus* enfreint donc délibérément le principe de non-contradiction posé par Aristote et repris par la logique classique. C'est la raison pour laquelle, pour le décrire, Roubaud a recours à deux modes de pensée ayant chacun à sa manière remis en question ce principe, en projetant l'un sur l'autre : la théologie de Nicolas de Cuse en effet est interprétée à la lumière de la logique dite « intuitionniste ». C'est additionner les difficultés : ce que Roubaud postule en effet, c'est que l'on peut projeter sur *amors* le mouvement de pensée qui conduit Nicolas de Cuse à donner le « non-autre » comme le concept le plus approprié à désigner ce qui n'a pas de nom, à savoir Dieu. On pourrait donc sans dommage transférer un mouvement de pensée théologique

13. Le *joi* est l'une des notions les plus importantes du *trobar* : le mot désigne l'exaltation de la pensée d'amour en soi. Voir le chapitre 52 de *La Fleur inverse*.

14. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 326.

15. François Villon, *Poésies diverses*, éd. Longnon-Foulet, Paris, Champion, p. 84.

visant à approcher l'idée de Dieu à un mouvement de composition poétique visant à rendre sensible *amors*. Cela suppose que l'acte de l'un (le non-autre, Dieu) se surimpose à l'acte de l'autre (l'*amor* tel que le conçoivent les troubadours), ce qui, si on lit attentivement le traité du Cusain, ne peut évidemment pas tenir. Mais en plus il faudrait que le traité de Nicolas de Cuse soit lisible dans les termes de la logique intuitionniste ; du moins est-ce ce que Roubaud laisse entendre :

Dans son *De Pas-Autre*, le Cusain approche l'idée de Dieu en montrant qu'il est plus que non non x pour tout x (x propriété quelconque) : non non x étant différent de x .

Est-il le ciel ? il n'est pas le ciel, et il est plus que cela qui n'est pas le ciel. Et ainsi de suite. On pourrait dire qu'il se place dans une algèbre de Heyting de propriétés et que Dieu est la borne supérieure, le sup de tous les non non a associés à tous les a , chacun de ces non non a n'étant pas a .

Le Dieu de *Li non Aliud* est un dieu intuitionniste.¹⁶

On aura du mal à retrouver dans le traité *Du non-autre* le mode de déduction que Roubaud propose ici à notre perplexité : Nicolas de Cuse y donne en effet tout de suite le non-autre ; il ne procède jamais par le mouvement dialectique d'approximation qui est décrit ici. Le non-autre est en effet, selon Nicolas de Cuse, le moyen le plus concis et le plus simple de désigner ce qui est premier, à savoir, Dieu. Tentons de condenser l'analyse du philosophe. Nicolas de Cuse part de la conception aristotélicienne de la définition, qui est le mode de connaissance de toute chose. La définition exprime l'essence d'une chose, en cela qu'elle se compose du genre et des différences. Mais quelle serait la définition de la définition, demande Nicolas de Cuse ? C'est le non-autre, à savoir le principe même qui définit. On peut définir une chose, en effet, en disant qu'elle n'est pas autre qu'elle-même. Le ciel n'est pas autre que le ciel. Quant au non-autre, il ne saurait lui-même être l'autre de quoi que ce soit ; il n'accepte nulle altérité, sans quoi il ne serait plus le non-autre, c'est-à-dire précisément ce qui n'est pas autre ; mais il est ce qui définit l'autre. Par exemple le non-autre est premier par rapport à l'opposition de l'être et du non-être dans la mesure où il est cela même qui les distingue : l'être n'est pas autre que l'être et le

16. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse op. cit.*, p. 328.

non-être pas autre que le non-être. En conséquence, le non-autre est à la fois immanent et transcendant par rapport à l'autre ; ce qui peut n'être pour nous qu'un schème de pensée est pour le théologien un acte correspondant à l'acte du Dieu créateur, celui qui crée toute chose en les séparant les unes des autres, comme il est dit dans la *Genèse* : « Dieu vit que la lumière était bonne, et il sépara la lumière d'avec les ténèbres »¹⁷.

Or le mouvement de double négation que décrit Roubaud relève en fait de la logique intuitionniste plus que de la démarche de Nicolas de Cuse, ici décrite à grands traits. La logique intuitionniste en effet refuse le principe du tiers-exclu de la logique classique : selon ce principe, on a soit A, soit non A ; il n'existe pas d'autre possibilité. Soit la proposition que symbolise A est fautive, auquel cas non A est vrai, soit non A est faux, c'est-à-dire implique une contradiction, auquel cas A est vrai : ce dernier cas relève de ce que l'on appelle le raisonnement par l'absurde¹⁸. En logique intuitionniste, le fait que non A soit faux ne signifie pas que A soit vrai, car montrer que non A est faux ne donne aucun moyen de construire A. Corrélativement, la logique intuitionniste refuse la règle d'élimination de la double négation¹⁹ : si l'on ne peut déduire A de non A, on ne pourra non plus conclure de l'équivalence de A et de non non A. C'est ce que Roubaud reprend lorsqu'il écrit que « le clus tend à nier (la) négation mais sans revenir au point de départ, c'est-à-dire sans résoudre l'antinomie logique, en lui gardant donc son caractère paradoxal »²⁰. Le problème, c'est que la logique repose sur ce que l'on appelle le calcul propositionnel : ce que l'on cherche à évaluer, c'est la valeur de vérité d'une inférence entre énoncés. Or, dans le raisonnement de Roubaud, x n'est pas un énoncé ; c'est une chose, un étant : Dieu « est-il le ciel ? il n'est pas pas le ciel, et il est plus que cela qui n'est pas le ciel ». On peut douter qu'une telle opération de pensée entre dans la sphère de la logique ; on voit plutôt s'y dessiner, en filigrane, la figure de Mallarmé.

17. Traduction Lemaître de Sacy.

18. Cela est représenté par ce que l'on appelle en logique la « table de vérité » de la négation. Voir par exemple in François Lepage, *Éléments de logique contemporaine*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal-Dunod, 1991, p. 7.

19. En logique classique, la double négation est considérée comme une tautologie, c'est-à-dire que sa valeur est V (vrai) quelle que soit la valeur de l'énoncé atomique qui y apparaît. Voir *ibid.*, p. 36.

20. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 329.

Qu'est-ce donc, qu'on peut malgré tout retenir de cela ? D'abord, que l'amour est pour les troubadours comme le non-autre pour Nicolas de Cuse, c'est-à-dire qu'il est à la fois immanent et transcendant : le non-autre est à la fois ce sans quoi l'étant ne serait pas ce qu'il est, et en même temps il n'est pas l'étant lui-même ; de même l'amour est ce sans quoi il n'y aurait pas de *canso*, mais qui excède infiniment chaque *canso* particulière. Ensuite, on peut retenir que Nicolas de Cuse pose – de manière bien peu intuitionniste – ce qu'il appelle la « coïncidence des opposés » : le froid et le chaud, que le théologien préfère appeler le non-chaud et le non-froid sont, au regard du non-autre, le même ; il en est de même dans le *trobar clus* tel que le conçoit Roubaud d'un couple d'opposés tel que *joi et dolors* au regard d'*amors*. On comprend dès lors que l'emblème de cette poésie soit pour Roubaud la *flors inversa* du troubadour Raimbaud d'Orange, la « fleur inverse » ou fleur de gel qui signifie « simultanément la musique heureuse et sa disparition désespérée »²¹.

Or il se trouve que *Quelque chose noir* ne peut relever de cette logique : la mort de la *dona* conduit de fait à la disparition des antinomies elles-mêmes ; la poésie des deux pôles L et C se dissout dans l'avènement de l'opposé du mouvement vers *amors*, c'est-à-dire le mouvement N, pour Néant²². On peut comprendre très facilement ce que serait le refus de la règle d'élimination de la double négation en se plaçant dans une perspective religieuse : la mort est la négation de la vie ; et la négation de la mort, soit la double négation de la vie, ce n'est pas la vie, mais la résurrection. Cela même qui est refusé dans *Quelque chose noir* : le poète « ignorant ce que serait le contraire du rien de toi » (« Théologie de l'inexistence », p. 84). Il s'introduit ici, après les troubadours et Nicolas de Cuse, une troisième référence médiévale, fondamentale, qui est celle de Dante. Dans *Quelque chose noir* en effet, Roubaud s'engage dans une sorte de débat contradictoire, une *tenson* comme disent les troubadours, avec le poète florentin.

Dante était déjà présenté, dans *La Fleur inverse*, comme un poète ennemi de l'amour, l'artisan majeur de la dérive théologique de la poésie²³. Dans *Quelque chose noir*, la référence à Dante est signalée par

21. Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 23.

22. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, chap. 110.

23. *Ibid.*, chap. 26

le recours au chiffre neuf, soit le chiffre de Béatrice, qui organise l'ouvrage (neuf sections de neuf poèmes composés de neuf lignes ou paragraphes, en principe). Cependant, Roubaud ne peut suivre Dante, qui achève la *Vita nova* sur la certitude de la résurrection, annonçant ainsi la *Divine comédie* ou les retrouvailles du poète et de la *donna*, du purgatoire au paradis. *Quelque chose noir* décrit au contraire une descente au neuvième cercle des enfers d'une mémoire devenue « infiniment tortu(r)euse » (« Portrait en méditation », p. 70)²⁴. En lieu et place de la croyance en un arrière-monde, Roubaud fait référence à la logique modale et à sa conception d'une pluralité des mondes ; dans le livre qui suit *Quelque chose noir*, *La Pluralité des mondes de Lewis*²⁵, il élira pour représentant de cette logique David Lewis et son ouvrage *On the Plurality of Worlds*²⁶, pour la raison que Lewis ne se borne pas à poser l'existence possible de ces mondes, mais les considère comme réellement existants. Dès lors la pensée de la pluralité des mondes, qui joue le rôle d'une métaphysique de substitution, pourrait s'avérer consolatrice, puisqu'il existe des mondes où la femme aimée est vivante ; c'est oublier, point essentiel, qu'il n'y a pas de communication d'un monde à l'autre. Les mondes que conçoit la logique modale sont absolument séparés, et c'est conjointement de cette possibilité d'être et de cette impossibilité de communication que des poèmes tels que « Roman-photo » (p. 51) et « Roman II » (p. 53) tirent toute leur tension, dans *Quelque chose noir*.

La *dona* a donc définitivement et sans recours disparu, et disparaissent avec elle à la fois le *biipsisme* amoureux et le jeu des antinomies dont l'*entrebescar* était la traduction formelle. La poésie chute dans son envers ; et l'envers de la poésie, selon Roubaud, a deux formes possibles : c'est le silence, et c'est la prose. Le silence a eu lieu, et il marque encore de son emprise la poésie qui suit. Il s'y prolonge en fait sous la forme d'un silence rythmique qu'il faut précisément décrire. Ce silence est lié à une idée de la prose comme négation de la poésie, qu'une fois encore Roubaud expose à partir du *trobar*, plus particulièrement à partir d'une *canço* de Raimbaut d'Orange dont chaque *cobla* s'achève sur une phrase de prose :

24. La référence à *l'Inferno* dantesque est explicite dans « Méditation des sens » (p. 82) : « On y descend par une spirale, une damnation. »

25. Jacques Roubaud, *La Pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991.

26. David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell, 1986.

Écoutez mais je ne sais ce que c'est seigneurs ce que je commence
vers estribot ou sirventes non je ne trouve pas de nom pourtant je ne
peux le construire si je ne lui trouve une fin

Telle qu'il n'y ait personne qui ait vu son égal fait par homme ou par
femme en ce siècle ni en celui qui est passé²⁷

Ce que Roubaud commente ainsi : « À cause de cette prose, le poème perd son nom de poème, devient un “je ne sais quoi”, devient proche du “néant”, du “rien” et du “non re” »²⁸. Le poète établit clairement un lien entre ce « je ne sais quoi » du poème chutant dans la prose et le « je ne sais quoi » qui n'a de nom dans nulle langue que devient, selon Tertullien, notre corps après la mort. La formule est textuellement reprise dans *Quelque chose noir* : « Cherchée qui ? / où / es-tu ? / qui ? / qui, n'a plus de sens / ni quoi (sans nom, dans nulle langue) » (« Le sens du passé », p. 30). Il faut donc voir de quelle manière les poèmes de *Quelque chose noir* refusent l'*entrebescar* formel de la poésie d'amour sans chuter dans une prose qui en serait la négation stricte – et c'est par la voie de la double négation que ce mouvement s'opère. Il nous faut pour bien l'établir faire un détour aussi bref et circonscrit que possible par la théorie du rythme que Roubaud a développée avec Pierre Lusson²⁹. Selon cette théorie, en effet, le rythme se situe dans un point d'équilibre entre deux pôles : un pôle métronomique d'une part, c'est-à-dire le retour régulier du même et du différent, et un pôle chaotique d'autre part, soit l'enchaînement hasardeux du différent. Il y a rythme, selon Roubaud et Lusson, lorsqu'on se trouve dans un état d'équilibre dynamique et précaire entre ces deux pôles, c'est-à-dire lorsque la régularité, du double fait de la complexité du modèle abstrait du retour du même et du différent (dans une formule de rimes particulièrement complexe par exemple) et de sa concrétisation dans une langue donnée, se trouve au plus près de verser dans le pôle chaotique. Or il se trouve que les poèmes de *Quelque chose noir* actualisent précisément soit l'un, soit l'autre, de ces deux pôles considérés par la théorie comme « prérhythmiques ».

27. Cité dans *La Fleur inverse*, op. cit., p. 41.

28. *Ibid.*

29. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay, 1988 [1978]. L'exposé consacré à la théorie du rythme figure au chapitre 4.

Soit en effet les poèmes s'inscrivent dans une forme qui est nommée par Roubaud « prose en poésie », soit ils se composent dans ce que Roubaud appelle le « métrô-mètre ». La « prose en poésie » est « annexion de prose à la poésie », en cassant « autant que possible une métrique naturelle en répartissant ses 'durées' au hasard »³⁰. Autrement dit, la langue de prose sera disposée selon des durées (que Roubaud établit dans *Quelque chose noir* par des blancs ou de la ponctuation entre les séquences de langue) qui devront éviter tout écho d'une régularité métrique, par mise en œuvre du pôle chaotique, donc ; par exemple : « Te retournant sans masse aucune sans difficulté aucune lente vers le point vacillant du doute de tout. » (« Point vacillant », p. 20.) Lorsqu'on rencontrera quelque chose qui s'apparente à du vers, on notera que toutes les positions fortes en sont marquées, et donc qu'on se situe résolument du côté du pôle métronomique : « Sans être maintenant sans lieu sans poids sans dire / sans parenté vivante accrochée au regard » (« Enigme », p. 97)³¹. Se trouve dès lors mise en acte dans *Quelque chose noir* une double approche infinie du rythme, comme de deux asymptotes tendant vers une même limite, en l'occurrence le « rien-toi » de la *dona* disparue.

Il se trouve pourtant qu'à cette disparition et à la dispersion qui en résulte résiste une chose, un signe plus précisément, l'ultime signe de l'unité, qui est le nom :

Te nommer c'est faire briller la présence d'un être antérieur à la disparition

Donner au même moment à cette disparition un statut autre et plus que la pure, que la simple absence, un statut second

Ton nom est trace irréductible. Il n'y a pas de négation possible de ton nom.

Ton nom ne se supprime pas (mais il restera sans description, qui viendrait briser cette solidité pour en faire un énoncé malléable, moins exigeant, veule, dérisoire, et, pour tout dire, faux). (« *Apatride* », p. 87.)

30. Jacques Roubaud, Description du projet, Mezura, *Cahiers de poétique comparée*, n° 9, Paris, INALCO, 1979, p. 46.

31. Le sonnet d'Abraham de Vermeil dont ce poème est la réécriture figure dans l'anthologie *Soleil du soleil* que Roubaud a consacrée à la forme du sonnet « de Marot à Malherbe ». *Soleil du soleil*, Paris, POL, 1990, p. 275, sonnet 353 (rééd. Gallimard, « Poésie », 2000).

Il apparaît que le nom, qui résiste à toute dissolution, est le seul « effecteur de mémoire »³² qui ait le pouvoir de s'opposer au néant et ainsi, comme il est dit dans le poème cité plus haut, « faire briller la présence d'un être antérieur à la disparition ». Or il se trouve que ce nom est référé à de la poésie – et plus précisément à la poésie des troubadours – par le recours à une distinction qu'établit Dante dans *De vulgari eloquentia* et qui fait le fond du poème suivant :

Dante appelle *hirsutes* ces cailloux pris dans les vocables
et qui arrêtent le cours du vers au long de son écoulement.
Comme « les consonnes multiples, les silences, les exclamations »

Peignés, dit-il, c'est le contraire

Ta chevelure basse qui n'interrompait pas ton ventre,
« peignée »

Hirsute la fragmentation de tes prénoms,
Je les disais toujours ensemble, l'un heurtant l'autre :
Alix Cleo.

Où le signe voyelle manquant était celui de : 'nue'.

Ce qu'il y avait d'hirsute dans ta nudité n'était pas ta chevelure basse
très noire autour de l'humide où la langue passait en t'écoulant

Pas ta nudité mais ton nom. Au milieu de jouir de toi le dire. (« Pexa
et hirsuta », p. 64.)

L'usage des mots « hirsutes » est l'une des caractéristiques les plus frappantes de la poésie du *trobar*, au point que Roubaud le fait entrer dans le système de marquage qui constitue le fondement de son analyse rythmique de la *canço* de l'amour de loin, dans *La Fleur inverse*³³. Dès lors, on peut peut-être considérer que dans *Quelque chose noir*, qui n'est de la poésie qu'à l'extrême limite, dans ce livre issu du plus étroit et du plus difficile de la *via negativa*, il est malgré tout ménagé la place de la *canço* des troubadours : c'est le nom de la *dona*, à lui seul, qui est ce poème d'amour³⁴. Certes à ce nom il manquera toujours la syllabe

32. Le vers est selon Roubaud un « effecteur de mémoire » : c'est-à-dire que son effet est de produire chez qui le lit ou l'entend le surgissement d'images mémoires. Sur ce thème fondamental de l'œuvre, voir par exemple *La Boucle*, Paris, Le Seuil, 2000, § 23.

33. *La Fleur inverse*, chap. 38.

34. C'est ainsi à notre avis que peut se comprendre l'usage des capitales dans le poème « Dès que je me lève » : les noms des marques FRANPRIX et ZAMA représentent autant de chutes ironiques des *hirsuta* de la poésie dans ce que Roubaud appelle la « langue de muesli » (*Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, pp. 36-37).

« nue », c'est-à-dire la présence charnelle du corps aimé, mais aux syllabes « hirsutes » d'Alix Cléo, seul effecteur de mémoire qui ne soit refusé, s'arrache du néant et du lointain une image de lumière noire scintillante, l'exception du livre.

Jean-François PUFF

*Lycée Maurice Utrillo, Stains / CNRS, UMR 7171 :
équipe de recherche sur la poésie contemporaine*

BENOÎT CONORT

LE CHIFFRE DU DEUIL

O binomio de Newton é tao belo como a Venus de Milo
O que ha é pouca gente para dar por isso.

Fernando Pessoa, *Poesias de Alvaro de campos*.

Le monde est devant nous, chargé de réponses, et nous restons muets. Dans la « lande » ou « chambre » du temps dévasté nous errons, non à la recherche des réponses, mais dans la quête des questions. Mais à la différence de Perceval le Gallois, si jamais nous les trouvons, il est trop tard pour restituer à la prospérité la « Terre gaste », la « Waste Land » de nos vies. Je ne crois même pas que le nœud se tranche au moment dernier, celui de notre mort. L'énigme reste énigme, jusque dans les yeux troués du cadavre. Qui résoud les énigmes perd la lumière du jour. La vérité creuse les orbites du vivant.

Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*.

6.431 – De même qu'à la mort le monde ne change pas, mais cesse.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*.

Il y aura quatre propositions :

1) « Il y a à peu près dix ans nous avons, Pierre Lusson et moi-même, entrepris d'explorer les conséquences de deux propositions ou mieux maximes qu'après avoir longtemps tournées dans la tête nous avons fini par poser comme suit :

(M) la poésie est mémoire de la langue

(R) le rythme est la combinatoire séquentielle hiérarchisée du même et du différent » (Jacques Roubaud, « Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie », *Po&sie*, n° 4, 1978, p. 110)

2) « et je dirai de cette mathématique qu'elle est lisible, opère en tout vers (si vers), en toute poésie en toute langue (thèse maximale) ; selon des modes qui sont signature du vers, de la poésie, de la langue

le mode propre du rythme en une poésie d'une langue à un moment est la manière dont se réalise la maxime de la mémoire dans cette langue,

est le sens porté par le rythme » (*ibid.*, p. 119).

3) « Mais la pénétration de mon lieu de nombres par la poésie va beaucoup plus loin que la désignation. Je ne m'imagine pas, je ne rêve pas les nombres dans l'isolement ; je les saisis (comme Queneau d'ailleurs) en suites, en séquences. Ils constituent des familles qui ont leurs airs de ressemblance, une histoire ou une partie d'histoire commune. [...] »

Ainsi, mon rapport aux nombres ne reste pas immobile ; étant un rapport à la fois sentimental et esthétique, où se mêlent les élucubrations combinatoires et les circonstances de la vie privée, il peut passer de la fascination à l'exécration ou au mépris, jusqu'à l'oubli même ; il y a des nombres qui sont devenus vides, comme des visages qu'on ne reconnaît plus » (Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 302).

Il y aura donc quatre propositions, dont voici la quatrième :

4) Il s'agira d'explorer la mémoire de la langue en partant d'une combinatoire arithmétique. Ma formation trop peu développée en mathématique m'interdit d'en analyser tous les prolongements possibles¹. Il faudra donc tenir compte du silence de la mathématique en moi ; du moins quant à son efficace scientifique. J'essaierai cependant de voir comment un chiffre, ou mieux, une séquence de chiffres peut être signifiante et mémorielle, c'est-à-dire porte-faix de la mémoire, dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud.

Certes le titre du livre n'annonce en rien un quelconque chiffre. *Quelque chose noir* nous renvoie à l'idée d'un objet neutre, mal défini, voire indéfini, dont la seule particularité est d'être noir, dans tous les sens que ce mot accepte. À la limite, la formulation peut faire songer au domaine alchimique par comparaison avec l'expression « œuvre au noir ».

Pourtant, le chiffre apparaît d'emblée, pour peu que l'on se penche sur la table des matières, qui présente une partition en neuf mouvements.

1. C'est pourquoi, je renverrai, par des notes, au cours de mon exposé, à des ouvrages disponibles facilement, et suffisants, je crois, pour permettre au lecteur curieux d'approfondir telle ou telle piste que je n'aurai qu'effleurée, voire ignorée.

Chacun n'a d'autre titre que le chiffre qui situe son ordre dans la succession et est composé de neuf poèmes. Cependant il existe un dixième mouvement (non chiffré) qui, lui, porte un titre, « Rien », et n'est composé que d'un seul poème. Ajoutons, enfin, que la quasi-totalité² des poèmes est construite sur un schéma de neuf séquences³. Nous trouvons, alors, un système de chiffres qui n'est pas inconnu au lecteur de l'œuvre de Jacques Roubaud. Je songe en particulier à *Trente et un au cube*, vaste composition de trente et un poèmes de trente et un vers de trente et une syllabes, selon le modèle du tanka. On pourrait penser que *Quelque chose noir* est une sorte de neuf au cube avec neuf parties de neuf poèmes de neuf séquences. D'autant que dans trois poèmes revient le chiffre 9, énoncé très clairement comme pivot numérique (mais pas seulement) du livre⁴. Cela pourrait être, si le système mathématique fonctionnait jusqu'au bout. Or tel n'est pas le cas ici, puisque cinq poèmes ne comportent pas neuf séquences (même si VI, 7, p. 102, en comporte huit, et VII, 2, p. 108, dix, l'addition des deux permet un résultat en 9, il en reste encore trois en « déséquilibre »⁵). De surcroît, il n'y a pas neuf mouvements, mais dix, et non quatre-vingt-un poèmes, mais quatre-vingt-deux. La table de multiplication de 9 (dont la particularité remarquable est que la somme de chacun des chiffres ou nombres composant le résultat est égale à 9) presque exacte est, à chaque fois ou à chaque niveau,

2. Cinq poèmes échappent à cette contrainte.

3. De longueur extrêmement variable d'un poème à l'autre, allant de quelques syllabes à de véritables paragraphes de prose.

4. « Cette image se présente pour la millièmième fois à neuf avec la même violence » (I, 1, « Méditation du 12/5/85 », p. 11). « Moi ? quelque chose d'entièrement neuf ? » (III, 9, « La certitude et la couleur », p. 57). « Je m'acharne à circonscrire *rien-toi* avec exactitude, ce / bipôle impossible, à parcourir autour, de ceci, ces phrases / de neuf que je nomme poèmes. » (V, 8, « Méditation de la comparaison », p. 85.)

5. Il s'agit des poèmes III, 9, « La certitude et la couleur », p. 57 ; V, 5, « Scénario de la méditation », p. 81 ; et IX, 2, « En moi », p. 136 ; tous trois ne comportent que huit vers, ou versets, ou proses, selon le terme que l'on décide de choisir. Cependant, suite à la journée d'étude du 8 décembre 2007 qui s'est déroulée à l'Université Paris Diderot-Paris 7, il apparaît que le compte de VI, 7 et VII, 2 résulte, à chaque fois, d'une coquille. Sur manuscrit, ces deux poèmes comptaient neuf séquences... Ce qui ne change d'ailleurs rien sur le fond. Il reste que le système « neuf » ne fonctionne pas tout le temps, et c'est cela qui est significatif. Le drame vécu met à bas les fondations oulipiennes, et souligne les ravages qu'il fait subir à la structure « en ruine » désormais, comme à la parole soumise à l'aphasie. De même, qu'il s'agisse de trois ou cinq poèmes, nous restons dans le cadre des chiffres essentiels de l'ouvrage. Enfin, le lecteur ordinaire n'a pas nécessairement connaissance de ces coquilles et doit faire avec ce qui est, et que, d'ailleurs, l'auteur n'a, jusque-là, jamais « corrigé ». C'est donc qu'il en accepte, implicitement, au moins, les conséquences.

perturbée par la soustraction d' « une séquence ». Sauf dans deux cas, dont un au niveau de l'architecture globale du livre, puisque dans ce cas-là nous avons dix parties et non neuf. Mais, que devons-nous penser de cette dixième partie, la seule qui ne soit pas chiffrée, la seule qui porte un nom ? Et quel nom : « Rien » !

Si cette dixième partie est, littéralement, « rien », alors nous retombons bien sur le neuf puisque nous n'ajoutons rien à neuf. Mais simultanément, conformément à l'étymologie, ce rien est *res*, c'est-à-dire quelque chose, et sans doute noir. Chose profondément étrange, cela qui, retranché ou ajouté, modifie radicalement le monde sans rien pourtant changer au résultat final : la mort dont le noir dit suffisamment l'obscur et l'inconnu qu'elle contient (dont le neuf dit ainsi que nous le verrons que, très ancienne, elle est aussi, à chaque fois, neuve.).

Car il faut en venir là, à ce qui constitue l'essentiel de cet ouvrage, ce sur quoi sa parole s'est établie, à savoir (et je devrais dire « à savoir ce non savoir ») la mort de la femme aimée, que le vingt-huitième poème, « Je vais me détourner » (IV, 1, pp. 61-62), parvient enfin à nommer, Alix Cléo Roubaud, et sur qui repose tout le livre ainsi que nous le verrons après avoir développé la problématique des chiffres.

De la même manière que, pour *Trente et un au cube*, 31 n'était pas le seul nombre en cause⁶ mais participait d'une séquence assez complexe, on peut deviner assez aisément que, dans *Quelque chose noir*, 9 appartient à une série.

Il est un chiffre implicite dans le 9, sa racine carrée, 3. Ce chiffre (qui correspond également au nombre de mots que contient le titre du livre) hante littéralement un des textes-clefs du recueil : « Je vais me détourner » :

Tes photographies reproduites les phrases reproduites de ton Journal
avec sa ponctuation particulière : un.

Tes lambeaux de cadavre se défaisant se délitant
à l'anéantissement sobrement et rigidement fleurir

6. Chaque vers de trente et une syllabes est découpé, par des blancs, en cinq fragments, qui correspondent aux cinq vers du tanka japonais (lequel compte trente et une syllabes) selon l'ordre suivant : 5/7/5/7/7. Cette combinaison se retrouve au niveau du poème, qui se répartit lui-même en cinq strophes selon le même schéma. Ainsi, nous ajoutons à 31 les chiffres 5 et 7, auxquels il faudrait adjoindre le 17, nombre de syllabes du haïku et le 3, nombre de vers du haïku (voir *Le Grand Incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 302).

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 japo
nais 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 : toi

[...] Alix Cleo Roubaud (IV, 1, pp. 61-62).

On le voit, le chiffre 3 est particulièrement présent, directement (et répété trois fois d'ailleurs), ou indirectement, à travers le nombre 30 ou, entre autres, à travers le triple nom de la femme aimée (lequel nom recouvre également le 6 puisqu'il est composé de six syllabes, et appartient donc à la série : 3/6/9). Ce chiffre 3 se retrouve dans nombre d'autres poèmes (voir, en particulier, « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie », V, 1, p. 75) et constitue un pivot d'autant plus important qu'il joue avec un autre mot, au cœur de l'œuvre, le pronom toi, dont on pourrait penser que, multiplié par 3, il donne 9 (et peut-être que « pas toi » « par trois » c'est « veuf » le résultat, soit l'état de « viduité »).

Dans une logique poético-mathématique primaire, cela pourrait se faire. Mais les choses sont plus complexes peut-être, dans la mesure où le pronom toi entre en composition avec « Rien » qui n'est, qu'en apparence, détaché du chiffre :

Je m'acharne à circonscrire rien-toi avec exactitude, ce
bipôle impossible, à parcourir autour, de ceci, ces phrases
de neuf que je nomme poèmes. (« Méditation de la comparaison », V, 8, p. 85.)

Si on sait déjà que toi peut se décomposer en trois identités possibles (en une « diaspora » en fait d'identités possibles, dispersion peut-être inchiffable...) et que derrière « rien » se cache dix, on doit corriger en précisant que « rien » équivaut surtout à un. Si dix il y a, c'est peut-être en décomposant le 1 et le 0, soit ce qui reste, après la mort d'Alix, du couple et ce qui reste de la femme aimée. Entre le un et le « rien » s'étendent ces phrases de neuf comme autant d'exorcismes et d'apprentissage de la mort, comme tentative de réduire la fracture qui sépare la vision de la femme aimée et la vue de son cadavre,

comme trajet possible de l'œuvre, de la vision du cadavre à l'abolition du corps dans la tombe.

On peut penser la combinaison différemment, par exemple 9, en classe 9, cela s'écrit 1., mais on peut l'écrire 1.0, ce qui signifie littéralement qu'il y a un groupe de neuf et que dans le second il ne reste rien⁷ – « Rien » titre de la dixième partie. Si bien que dans ces mathématiques-là trois fois toi n'est jamais que trois fois « rien », lequel est égal à un ; c'est-à-dire que le 2, chiffre du couple, est, semble-t-il, devenu impossible, impensable. Il n'apparaît plus qu'en filigrane, comme manque, voire chiffré dans les mots (comme pour « bipôle » précédemment cité). La pensée binaire est ramenée à un solipsisme où le deux, réduit à l'ipseisme du solitaire remâchant son désespoir, n'a plus de raison d'être, ainsi que le souligne Roubaud lui-même à plusieurs reprises dans *Le Grand Incendie de Londres*⁸. On

7. Comme c'est d'ailleurs le cas dans la célèbre preuve par neuf de notre école primaire. Il n'y a pas d'erreur quand il ne reste rien. Pas d'erreur, semble murmurer le poète après avoir accompli sa « preuve par neuf », il ne reste bien rien. À moins qu'une erreur ne se glisse dans le calcul, le fait par exemple qu'il y ait certains poèmes qui ne comportent pas neuf strophes, alors il y a bien un « reste », qui équivaut à « quelque chose noir », quelque chose obscur qu'on ne comprend pas ; comme si l'erreur c'était la mort et ce qui reste après qu'elle est passée et a dévasté une vie.

8. « Dans l'échec général de mon entreprise, ce n'est pas tellement l'imperfection stratégique de mon recours au couple, antinomique entrelacement-élucidation qui est en jeu. C'est que quelque chose me manquait, extérieur au projet, extérieur à la prose ; quelque chose noir et clair à la fois, capable de donner l'impulsion première, et de la soutenir, de la faire renaître de moment à moment : si le roman, si le projet devaient être formes, et formes de vie par conséquent, une certaine résonance de la vie (la vie comme on l'entend) était indispensable : l'entrelacement, vital, et l'élucidation des moments du monde ont pour moi un nom qui désigne une logique d'un univers vital possible, le biipsisme (§ 82). 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, à la théorie de l'amors dans le « grand chant » des 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 saisie. Mais un état d'amour n'avait pas été durablement possible. Et sans amour, sans l'amour ainsi pensé, homme approximatif, solitaire, je n'avais pas la moindre chance » (*Le Grand Incendie de Londres*, op. cit., p. 223). « *Le Grand Incendie de Londres* avait été commencé dans un état de biipsisme; maintenant et à défaut, son tombeau » (*ibid.*, p. 209). Cette citation, fort longue certes, peut être reprise dans sa totalité à propos de *Quelque chose noir*. Rappelons de surcroît, quant à l'expression citée plus haut de « relation d'appartenance », que le titre du premier livre de Jacques Roubaud, publié en 1967, est *Ê*, ce qui signifie, approximativement, « enance ». Cela pour souligner qu'il faut certainement chercher nombre de clefs de *Quelque chose noir* dans l'œuvre antérieure de Jacques Roubaud, ainsi que nous le verrons plus loin.

peut voir en particulier la problématique du un et du deux dans le poème intitulé « Une logique » (III, 5, pp. 49-50) :

Une sorte de logique pour laquelle tu aurais construit
un sens moi une syntaxe, un modèle, des calculs

Le monde d'un seul, mais qui aurait été deux : pas un
solipsisme, un *biipsisme*

Le nombre un, mais comme bougé dans un miroir, dans
deux miroirs se faisant face⁹

Au nombre un, que reflétaient deux miroirs, s'est substitué un miroir qui ne reflète plus que l'autre de deux, le rien de deux, ce un qui peut être, aussi bien, celui qui est parti que celui qui reste, incomplet désormais, chiffre impair, et qui ne « bouge » plus.

Il s'agissait, par le couple, d'affirmer le un dans le deux. La mort vient rompre cela et dit le contraire, que de deux, il reste « un », soit « rien » ou seulement « quelque chose noir ». Le vivant ou le mort, par des voies inverses, se rejoignent dans l'inexistence¹⁰.

1, 3, 9, voire 2, ne sont pas les seuls chiffres en présence. Le 5 (date anniversaire de naissance du poète) est également inscrit, dans la mesure où il semble que chaque partie du livre « est » articulée sur « son » cinquième poème, ce qui nous donnerait comme structure, pour chacune des parties, 4/1/4. Le 5 demeure caché derrière la structure 4/1 ou 1/4¹¹. Le 4 est en rapport avec le 2, de la même manière que le 9 avec le 3. On pourrait se livrer, pour chacune des parties du recueil, à des hypothèses de structures qui mettraient en rapports divers les poèmes suivant leur place dans la série

9. Pensons, à propos de ces miroirs, à « La Mort des amants » de Baudelaire. Mais, chez Baudelaire, il y a espoir de reconstitution du couple dans l'au-delà (« Et plus tard un ange... »), alors que, chez Roubaud, il n'existe aucune issue de ce type. Nous sommes, là, dans une forme mémorielle et tragique, mais renouvelée par l'attention, l'insistance visible, le sens accordés aux chiffres qui sous-tendent cette activité.

10. « Quand ta mort sera finie, je serai mort. » (IV, 5, « Mort », p. 67.)

11. L'hésitation entre quatre et cinq semble proposer une approximation qui revient tant au cours de *Quelque chose noir* (voir par exemple « Dès que je me lève », II, 1, p. 27, ou « Au matin », II, 7, p. 35) que dans d'autres livres (voir *Poésie* :, Paris, Le Seuil, 2000, p. 88 : « Le fil de mémoire à partir duquel je remonte depuis la place Colette et la librairie Delamain vers la nuit du 4 au 5, vers le matin du 5 décembre 1961 est, d'abord, le fil de la poésie »).

– d'une série à l'autre également – en prenant comme pivot le cinquième poème. Je me contenterai, ici, de le faire au niveau de la structure globale du livre en ne considérant que le cinquième poème de chaque partie, et en constituant, avec le titre de chacun des poèmes centraux du livre, la table suivante :

- 1 : En moi régnait la désolation (I, 5, p. 18)
- 2 : 1983 : janvier. 1985 : juin (II, 5, p. 33)
- 3 : Une logique (III, 5, p. 49)
- 4 : Mort (IV, 5, p. 66)
- 5 : Scénario de la méditation (V, 5, p. 81)¹²
- 6 : Énigme (VI, 5, p. 97)
- 7 : L'histoire n'a pas de souvenirs (VII, 5, p. 112)
- 8 : Le ton (VIII, 5, p. 126)
- 9 : Dans cet arbre (IX, 5, p. 139)

Ces neuf textes, rassemblés, constituent comme la colonne vertébrale du livre selon le schéma 4/1/4. Le 1 étant représenté ici par « Scénario de la méditation », qui est, d'une certaine manière, le mode d'emploi de l'ouvrage¹³ (alors qu'il s'agit là d'un poème qui ne compte que huit séquences, manière peut-être également, pour l'auteur, de dénoncer les limites du « chiffre », que la mort même excéderait – interprétation et différente et identique de celle que propose la note 12 – mais c'est « la mort » qui « décide », en son invariabilité variable).

On peut, à partir de ce pivot, considérer les couples 4/6 (« Mort » / « Énigme ») ; 3/7 (« Une logique » / « L'histoire n'a pas de souvenirs ») ; 2/8 (« 1983 : janvier. 1985 : juin » / « Le ton ») ; 1/9 (« En moi régnait la désolation » / « Dans cet arbre »). Chaque couple représente, à la fois, un élément de la thématique du livre et une étape dans l'évolution qui va mener le poète de la contemplation hébétée de la main de la morte dans le premier poème du livre à, sinon l'acceptation, du moins la reconnaissance du rien dans le dernier.

12. Lequel « scénario » ne comprend pourtant que huit « vers » et donc échappe, paradoxalement, au neuf, alors que, dans ma présentation, il en serait le pivot : maximum d'écart pour maximum de sens ? Et pourquoi pas ? de « neuf » à « veuf » il en serait le signe. D'autant que son « ordre » le renvoie au nombre 10, ou X (V + 5) tout en redoublant la date anniversaire de l'auteur. Si un poème aurait dû respecter la structure de base, c'était bien celui-là, et c'est dire, par son « imperfection », l'effroi, le « tremblement » que la tragédie impose à l'écriture.

13. De la même manière que le mot « scénario » renvoie à un discours qui ne se confond pas avec la méditation, mais la précède, en est, en quelque sorte, le « cahier des charges ».

Le couple 4/6 traite des rapports impossibles du langage à la mort, avec une évolution. Dans le premier texte, il s'agit d'affirmer que « dans ce miroir, circulaire, virtuel et fermé. le langage n'a pas de pouvoir » (p. 67), alors que, dans le second, une énigme est inscrite dans le langage même : le poème est une énigme langagière. Le langage est chiffré et, par conséquent, il détient un certain pouvoir, un sens caché, qu'il faut déchiffrer, renvoyant, par là, à l'entreprise générale d'écriture réassumée par l'auteur.

Le couple 3/7 énonce le passage du biipsisme de l'un de deux (déjà cité ; voir plus haut) au deux (mais tremblé, déchiré) de l'un en quelque sorte (« Et c'est pourquoi aussi la vie qui te reste, s'il te reste, est imprimée en moi, suaire, entremêlée en moi, refusant de se défaire. / Et de céder comme ta chair à la complaisante décomposition non imaginable, et de s'immobiliser comme l'image de la parole dans les parenthèses documentaires » (VII, 5, p. 113).

Le couple 2/8, quant à lui, met en scène le thème de la parole poétique impossible d'abord (« Le registre rythmique de la parole me fait horreur. / Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie », II, 5) alors que, dans le second texte, il y a acceptation (même si avec insatisfaction : « Je suis devant les mots avec mécontentement ») de la parole poétique (« Il est convenu que la tonalité sera sinistre / Ou bien il sera, directement, question d'autre chose / Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique. ou bien par la disjonction et la suspension / Du moins si on écoute jusque-là »).

Enfin, le dernier couple exprime l'écart qui s'est peu à peu créé entre le début du livre et sa fin, puisque le cinquième texte de la

14. On pourrait énoncer d'autres rapports arithmétiques à ce propos qui ne manquent pas d'être étranges, et qui me semblent laisser peu de place à la coïncidence. Ainsi, si l'on additionne les chiffres correspondant à chaque texte (chiffre de la partie et numéro d'ordre dans la partie), on obtient la série suivante : 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, ce qui, en reprenant encore le système de l'addition (additionner chacun des chiffres composant le nombre), nous donne la série : 6, 7, 8, 9, 1, 2, 3, 4, 5. Cette série peut correspondre, peut-être, aux déplacements des rimes dans la sextine d'Arnaut Daniel, ainsi que nous le verrons un peu plus loin, ou au système de reprise des mots-clefs dans la neuvaine de Raymond Queneau. Il serait trop long ici, et quant au sujet que j'ai choisi, de vérifier cette hypothèse. Si, par ailleurs, on préfère prendre la multiplication, nous avons alors la table de 5, laquelle s'achève ici à 9, c'est-à-dire 45, soit encore 9 puisque $4 + 5 = 9$, tandis que l'addition appliquée à tous les résultats nous donne une nouvelle série : 5, 1, 6, 2, 7, 3, 8, 4, 9, dont la symétrie n'est pas, encore une fois, sans surprendre...

première partie porte sur le désespoir du poète (« En moi régnait la désolation ») alors que le cinquième texte de la dernière partie décrit étrangement comme l'espérance d'une recomposition, « Dans cet arbre », du corps de la femme aimée. On est alors passé du « noir de quelque chose » à comme un vert végétal indéfiniment reconduit. Passage également du doute et de l'incertitude à la certitude et la reconnaissance.

Ajoutons, sur le plan mathématique, que la somme des deux chiffres composant chaque couple est égale à dix, total des parties du livre. Sur ce plan, cette suite de textes représente bien la racine même, si l'on veut, du livre¹⁴. Cette structure ajoute donc, au chiffre trois vu précédemment, la série 4 et 5, soit la séquence 3, 4, 5, chiffres du triangle pythagoricien. Ces mêmes pythagoriciens qui s'étaient penchés sur le problème de l'irrationalité de racine de 2, irrationalité que Roubaud reproduit à travers sa réflexion sur le un, le rien, et le biipsisme¹⁵. Et, toujours dans le cadre des pythagoriciens, on pourrait inscrire, ici, la question du dix, chiffre par excellence, parfait¹⁶, ainsi que, d'une part, l'arithmétique musicale et, d'autre part, la problématique du nombre d'or, nombre particulièrement important en architecture¹⁷. Or il s'agit bien, avec *Quelque chose noir*, d'édifier une œuvre architecturale, un tombeau.

15. « Pour démontrer l'irrationalité de la racine carrée de 2, il suffit de démontrer par cette méthode (dite antiphérèse) son incommensurabilité avec le nombre 1, c'est-à-dire l'incommensurabilité de la diagonale $d = \text{racine de } 2$ et du côté $a = 1$ d'un carré » (André Pichot, *La Naissance de la science*, tome 2, *Grèce présocratique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », p. 154). Notons également cette légende de la mort d'Hippasos de Métaponte dans un naufrage, « mort dont la cause était attribuée au fait qu'il aurait révélé l'irrationalité de la racine carrée de 2 [...] ». Ce qui est commenté en ces termes par un scoliaste anonyme qui rapporte l'histoire : « Les auteurs de la légende ont voulu parler par allégorie. Ils ont voulu dire que tout ce qui est irrationnel et privé de forme doit demeurer caché. Que si quelque Âme veut pénétrer dans cette région secrète et la laisser ouverte, alors elle est entraînée dans la mer du devenir et noyée dans l'incessant mouvement de ses courants » (*ibid.*, p. 157). On peut penser aussi que ce « rien » irrationnel et privé de forme reste caché dans ce « quelque chose noir », point indéfini du « doute de tout » nous dit Roubaud.

16. À ce chiffre parfait, il faudrait également lier les problématiques symboliques, qui rattachent un élément à certains chiffres ou font, par exemple, au Moyen Âge, de 5 le chiffre de l'homme. Or, nous n'avons pas ici le 10, soit 2 fois 5, ce qui est logique puisque le couple est brisé. Si le 10 est absent, c'est justement parce que la perfection qu'incarne le couple s'est trouvée brutalement rompue, etc.

17. Je ne me hasarderai pas à en tirer une leçon mathématique, mais je crois que nous ne sommes pas loin du nombre d'or, nombre qui ne peut que rentrer en jeu dès lors qu'il s'agit de faire œuvre d'architecte, d'élever un tombeau.

Aussi intéressantes soient-elles, ces séries, certes, mettent en évidence le carré de trois, mais n'expliquent pas vraiment pourquoi Roubaud fait de neuf le chiffre funèbre par excellence, un chiffre n'ayant de sens symbolique que dans la mesure où on lui en donne un.

Pour trouver sa raison d'être au 9, en tant que clef de voûte de *Quelque chose noir*, il faut se tourner vers les ouvrages antérieurs de Jacques Roubaud, et en particulier vers *Dors*, précédé de *Dire la poésie* (Paris, Gallimard, 1981).

Il se trouve que le 9 est le « chiffre » d'une des parties de *Dors*¹⁸ intitulée « Tombeaux de Pétrarque ». « Les tombeaux de Pétrarque, nous dit Roubaud, sont neuf stèles de neuf vers chacune, suivie d'une autre, une tornada (envoi) fragmentaire, composées pour un centenaire. [...] 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 milieu et 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. La neuvine est une forme inventée par Raymond Queneau, dans laquelle tournent les sextines de Pétrarque, chacune résumée par ce qui en est le cœur, la liste ordonnée de ses six mots-clefs, dans l'ordre qui est celui de chaque dernière strophe : la première sextine de Pétrarque, par exemple, pièce XXII du canzoniere (elle est précédée de 19 sonnets et de deux ballatas, et précède elle-même la première canzone ; on sait que la construction numérique du canzoniere est extrêmement serrée) » (*Dors*, précédé de *Dire la poésie*, *op. cit.*, pp. 34-35).

On voit tout l'intérêt de ce texte dans le cadre d'une étude sur *Quelque chose noir* qui, s'il prend appui sur l'événement inouï qu'est la mort de la femme aimée, n'en reste pas moins une œuvre littéraire, avec son fonctionnement interne aussi bien que ses ancrages extérieurs. « Tombeaux de Pétrarque » est l'un d'eux, qui donne mémoire à la langue du poète. J'y reviendrai, mais on se doute bien, déjà, de l'intérêt de voir apparaître, ici, un poète tel que Pétrarque. L'important

18. Pour la « petite histoire », il est curieux de noter que cet ouvrage comporte la date du 9 septembre 1981 (soit 9/09/1981) et donc « dépôt légal : 3^e trimestre 1981 », en « achevé d'imprimer ». « Heureux » hasard ? Mais un « coup de dé jamais », nous le savons, « n'abolit le hasard ».

est, pour le moment, de considérer le découpage en dix parties, neuf égales et une dixième plus courte ; ce qui correspond, exactement, à la structure de *Quelque chose noir*. Autrement dit, si la démonstration n'avait été faite, on voit la récurrence des séries mises en évidence dans *Quelque chose noir*, les 1, 3, 4, 5, 9 et 10 voire 1 et 0 dans le cadre, justement, d'un tombeau.

Il serait, d'autre part, possible, sans doute, de déterminer, par exemple, les mots-clefs. Ils reviennent, à intervalles plus ou moins chiffrés, à travers *Quelque chose noir*, mais le propos serait trop ambitieux pour le présent projet et, de surcroît, risquerait de se révéler partiellement stérile pour certaines raisons que je dévoilerai un peu plus loin.

Il n'empêche que « Tombeaux de Pétrarque » préfigure l'organisation de *Quelque chose noir*. D'autant plus que *Dors* reproduit, lui-même, les chiffres principaux du recueil suivant, puisqu'il est composé de trois parties intitulées seulement « Un, Deux, Trois ». D'autre part, la troisième partie de *Dors* s'appelle « Neuf éclats de l'Âge des saints ». Il faut, donc, conclure à une absence totale d'arbitraire dans le choix des chiffres. Et pas seulement au niveau des chiffres. En effet, en lisant *Dors*, lequel repose sur le retour de mots-clefs cités en tant que tels par Roubaud lui-même, on s'aperçoit qu'un des mots-clefs est, justement, « noir », et que ce mot apparaît dans le titre du livre suivant.

Un événement a donc eu lieu, inouï, insupportable dans sa brutalité et sa nudité crue. Pourtant, Jacques Roubaud parvient à intégrer cet événement dans le cours de son œuvre qui, loin d'en sortir affaiblie, en devient d'autant plus forte, marquée du sceau de l'authenticité tragique. Le neuf n'apparaît plus comme une contrainte externe. Du fait de sa « mémoire », il est une nécessité interne dans l'usage même de la langue, comme de l'œuvre.

Si la neuvine sert de modèle à un tombeau de Pétrarque, il est logique que Roubaud se ressaisisse de cette forme pour y inscrire la mémoire d'Alix, pour la circonstance devenue « comme » Laure. C'est là, la première trace mémorielle contenue dans le chiffre neuf. Il en est d'autres. Mais il faut auparavant considérer en quoi Alix Cléo Roubaud se retrouve dans ce tombeau, en quoi elle le marque de son empreinte.

Nous avons déjà vu qu'elle en était la racine, puisqu'elle incarne le trois, racine carrée de neuf. Triple identité, triple nom également, trois fois noms qui ne sont pas sans dicter leurs formes et leurs mots au livre.

En effet, un *Journal (1979-1983)* d'Alix Cléo Roubaud a été publié par Jacques Roubaud en 1985, aux éditions du Seuil. Or ce sont les mots mêmes d'Alix Cléo en son journal que le poète recopie ici, distribue en séquences, comme dans le poème « Je voulais détourner son regard à jamais » (I, 3, pp. 15-16). Les phrases sont légèrement « détournées » (le regard est-ce la langue ?), puisque, là où Alix parlait d'elle-même, ou de Jacques Roubaud, ce dernier « feint » de croire qu'il parle d'elle. Inversion des pronoms qui souligne suffisamment que le biipsisme est aussi un solipsisme. Cela est également souligné par le poème déjà cité, « Je vais me détourner »¹⁹:

Je vais me détourner et inscrire les mots de l'adresse les mots de
l'adresse qui sont l'unique manière de constituer encore une identité
qui soit tienne sans cloisons

Tes photographies reproduites les phrases reproduites de ton Journal
avec sa ponctuation particulière : un (IV, 1, p. 61)²⁰.

Dans un ouvrage ultérieur, *Le Grand Incendie de Londres*, sous-titré « Récit, avec incises et bifurcations », Jacques Roubaud se livre au même travail de citation du *Journal*. On pourrait dire (Roubaud le dit du moins) de cet ouvrage qu'il s'apparente aux récits médiévaux avec leurs multiples branches.

Nous nous trouvons, alors, devant trois textes (notons le retour du chiffre 3), trois branches au sens médiéval du terme, qui, chacune à sa façon, représentent un tombeau d'Alix Cléo Roubaud. En témoigne le poème « Une logique » (III, 5, pp. 49-50), qui se retrouve avec des variantes (de l'ordre de l'ajout à mesure qu'on avance dans le temps) dans les trois ouvrages en question. Le chiffre 3, ici, met en évidence un croisement des textes. Il crée un tissu, une véritable tapisserie du tombeau d'Alix, à travers le journal, le poème, le roman, trois formes possibles de l'écriture de l'intime que l'on retrouve dans

19. Ce poème, mis en rapport avec le I, 3 précédemment cité (« Je voulais détourner son regard ») fait ressurgir l'évolution, le trajet que suit le poète au cours de la rédaction du livre. Écrire, c'est faire le travail du deuil, auquel il se « livre », littéralement.

20. Alix Cléo Roubaud était photographe. Son *Journal* est accompagné de photographies (une série d'entre elles, d'ailleurs, est intitulée « Quelque chose noir »). Il me paraît à peu près évident que les termes « positifs », « négatifs », « noir », « lumière », « double », « répétition », etc., sont aussi (voire surtout) à considérer selon l'acception qu'ils peuvent prendre dans le domaine de la photographie. Voir, à ce propos, *Échanges de la lumière*, Paris, Métailié, 1990.

Quelque chose noir, puisque, outre les citations du *Journal*, et le fait que le livre est composé de poèmes, plusieurs textes sont intitulés « roman », voire « roman-photo », soit quatrième genre – mais il en est d'autres en ce livre.

Le journal d'Alix Cléo Roubaud est essentiel dans la mesure où il permet de cerner la part qu'elle prend (involontairement et post mortem) à l'élaboration de *Quelque chose noir*. Il indique aussi les limites possibles de la recherche puisque Roubaud prend soin de préciser qu'il n'a pas publié la totalité du « journal ». Autrement dit, nombre de textes peuvent s'inspirer d'un « ante texte » dont nous n'avons pas connaissance. C'est pourquoi il me paraît délicat, et peut-être vain, de vouloir à tout prix chercher les mots-clefs, certains pouvant nous échapper, n'étant cités qu'une fois mais provenant pourtant du « journal », et tirant, de cet effet citationnel, une importance qui nous échappe pour le moment. Il faut alors, sans doute, substituer à la notion de mots-clefs celle de séquences dont il faudrait analyser les fréquences au cours du livre, et qui fonctionneraient, ici, comme les mots-clefs des « Tombeaux de Pétrarque ». Il n'empêche que l'effet citationnel reste comme troublé, rendu incertain, dans la mesure où l'on n'est jamais sûr de ne pas être devant une citation. Ce qui a peut-être pour implication (mais ce n'est qu'une hypothèse de ma part et qu'il faudrait étayer plus solidement) de mettre en doute la mémoire de la langue, voire de l'annuler par la mort, pour la reconduire en des chemins plus cernables, plus légendaires au sens profond, étymologique, du terme, dans une mémoire qui serait celle de notre histoire culturelle. Cependant, la recherche de cette mémoire collective passera le plus souvent par un triple appui : le savoir d'Alix Cléo Roubaud, celui de Jacques Roubaud (les deux, d'après le *Journal*, se recouvrent partiellement) et celui contenu, plus ou moins, ancestralement, voire inconsciemment, dans le chiffre 9.

Il est des auteurs auxquels on songe, ne peut que songer, d'emblée. En particulier Dante que Roubaud cite d'ailleurs :

Dante appelle *hirsutes* ces cailloux pris dans les vocables
et qui arrêtent le cours du vers au long de son écoulement. [...]

Hirsute la fragmentation de tes prénoms,

Je les disais toujours ensemble, l'un heurtant l'autre :

Alix Cleo.

Où le signe voyelle manquant était celui de : 'nue'. (IV, 3, p. 64.)

L'influence n'est pas que de citation, elle vaut surtout par la présence du chiffre 9. Les neuf cercles de l'enfer dantesque que le poète à son tour descend. Dante sert, ici, de guide, comme Virgile servait de guide à Dante dans *La Divine Comédie*. Derrière ce processus mémoriel se dessine le mythe plus ancien d'Orphée et d'Eurydice, le chant célèbre (IV) des *Géorgiques* :

Te retournant sans masse aucune sans difficulté aucune lente vers le point vacillant du doute de tout.

Je ne t'ai pas sauvée de la nuit difficile.

Et c'est moi maintenant qui me tourne.

Dans la nuit borgne sous la masse cyclope d'une lune vacillante.

Vers le point familier du doute de tout. (I, 7, p. 20)

Figure orphique du poète, mise en scène à travers la destruction, l'éparpillement, que provoque la mort d'Alix. Il n'y a pas, là, de rachat possible. En apparence du moins, même si on peut, sans doute, s'interroger sur le fait que, chez Dante, s'il y a neuf cercles aux Enfers, il y a également dix ciels au Paradis. Béatrice est au dixième, comme Alix se trouve, dans la dixième partie, placée sous le signe du ciel : « ce morceau de ciel / désormais / t'est dévolu » ; telle la première strophe du dernier poème.

On le sait, se retournant, Orphée perd Eurydice à jamais. Ici, aucun espoir, et, dès l'origine, il y a le regard d'Orphée « Inclus dans l'enfer circulaire de voir et voir / Sans cesse ton visage éteint de souffle retiré / Comme à l'instant assez profond où j'ai compris » (« Nonvie », IX, 6, p. 140). Si nul chant ne saurait séduire le juge des Enfers, pourquoi, alors, ne pas se retourner ; pourquoi ne pas accompagner le mouvement même d'Eurydice ? Vers cet enfer, qui, pour le poète, est celui des cinq sens :

On y descend par une spirale, une damnation. [...]

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.

Toutes stations que maintenant je descends en enfer, par le souvenir.

Et, plus bas, il y a ce point, où tout semble s'éparpiller, que le poète nomme noir :

Tout se suspend au point où surgit un dissemblable. et de là quelque chose, mais quelque chose noir.

Par la simple répétition, *il n'y a plus*, les tous se défont en leur tissu abominable : la réalité.

Quelque chose noir qui se referme. et se boucle. une déposition pure, inaccomplie (V, 1, p. 76).

Cette « déposition pure, inaccomplie » suffit à expliquer pourquoi la « preuve par neuf » ne fonctionne pas tout à fait ; il reste « quelque chose », une « déposition »... Dans le même poème est énoncé l'aspect « philosophiquement (?) », « poétiquement (?) », insupportable de cette mort :

Une autre supposition enfin, c'est *que rien désormais ne lui est semblable*. cette supposition destitue tout ce qui fait lien. [...]

De ce que rien désormais ne lui est semblable on conclura qu'il n'y a que du dissemblable et de là, qu'il n'y a aucun rapport, qu'aucun rapport n'est définissable.

On conclura à l'impropriété (V, 1, « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie », p. 75).

Sans lien, sans rapport, on ne peut établir de métaphore, d'image si l'on veut (d'où, peut-être également, l'usage constant de descriptions de photographies, en noir et blanc, d'Alix Cléo Roubaud, images secondes, relais pour supporter l'intolérable, pour arpenter l'espace soudain vide, lui donner un « cadre » à quoi serait suspendu le deuil, la « viduité »). Ce que la mort brise, c'est le liant des mots, ce qui permettait au langage d'exister – comme ce qui lie le poète au monde, son « signe d'appartenance ». D'où ce point où apparaît « quelque chose noir », ce qui justement n'est pas définissable dans le langage, ce qui est sans rapport absolument, et qui rend impossible toute poésie, langage par excellence de l'appartenance, langue du rapport. La quatrième partie du livre déjà mettait cela en scène dans le poème « Mort » :

« Ma mort te servira d'élucidation de la manière suivante : tu pourras la reconnaître comme dépourvue de sens, quand tu l'auras gravie, telle une marche, pour atteindre au-delà d'elle (jetant, pour ainsi dire, l'échelle) ». je ne crois pas comprendre cela.

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.

Dans ce miroir, circulaire, virtuel et fermé. le langage
n'a pas de pouvoir.

Quand ta mort sera finie. et elle finira parce qu'elle parle.
quand ta mort sera finie. et elle finira. comme toute mort. comme tout.

Quand ta mort sera finie. je serai mort (IV, 5, pp. 66-67).

Ce dernier texte énonce l'absolu de la mort. Non seulement en tant que la mort est un absolu, mais parce que, comme toute chose qui est, toute chose qui parle, la mort finira dans la « reconnaissance » de la mort : « Serrant ma main écartant un peu la nuit / La porte repoussait de la lumière / J'ai reconnu ta mort et je l'ai vue » (« Nonvie, IV », IX, 9, p. 143). Ce faisant, le livre énonce le travail du deuil comme un fait désespérant puisque lui-même s'achèvera. Si, chez Dante, après les neuf cercles de l'Enfer, il reste à traverser le Purgatoire, gravir le Paradis où retrouver au moins l'ombre de Béatrice, il ne reste plus, après les neuf cercles « roubaldiens » que sont ces neuf mouvements, qu'un ultime poème où « le soleil, là / hésite / laisse / du rouge / encore, / avant que la terre / émette / tant d'absence / que tes yeux / s'approchent / de rien » (« Rien », p. 147-148). Les poètes de la Renaissance ou médiévaux cherchaient consolation dans l'au-delà de la mort, dans la résurrection des corps, en suscitant le spectre de la femme aimée par le biais de « l'amour de loin » ou encore comme Pétrarque dans le *Canzoniere*. Roubaud, lui, nie cet au-delà, et donc tout avenir utopique possible à son amour, dont les deux faces se réduisent désormais à « rien », où le langage n'a plus aucun pouvoir. Nulle recomposition véritable, en dépit du livre, et même si, comme l'indique le poème, « Ça tenait », « Ça tenait. mais il voit l'éparpillement. / Abandonné aux analogies de la dispersion. / [...] / Il sut alors ce que cela signifiait : défaire déchiqueter défaire. / Il voyait. du même coup les huit cents nuits suivantes se trouvèrent / Cassées par un cri continu. » (IX, 3, p. 137).

Tout le livre est hanté par ce cri, seule continuité possible face au langage incapable de dire la mort : « Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux. / Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois. / Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie. » (« Aphasie », VIII, 9, p. 131).

En fin de compte, si « la mort est la pluralité obligatoire » (« Méditation de la pluralité » V, 4, p. 80), si :

L'écoulement de l'attention est souhaité ralenti
 Énumération des points. ils 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 déplace-
 ments
 Dans un espace qui serait idéalement étendue vide et grise (« Scénario
 de la méditation », V, 5, p. 81).

si, donc, l'être mélancolique se trouve confronté à la dispersion
 funèbre, à la déliaison également des paroles, il reste, pourtant, un
 espace relativement stable, espace que nous avons déjà vu qualifié
 d'« hirsute », le nom de la femme aimée :

Te nommer c'est faire briller la présence d'un être anté-
 rieur à la disparition
 Donner au même moment à cette disparition un statut
 autre et plus que la pure, que la simple absence, un statut second
 Ton nom est trace irréductible. Il n'y a pas de négation
 possible de ton nom.
 Ton nom ne se supprime pas (mais il restera sans des-
 cription, qui viendrait briser cette solidité pour en faire
 un énoncé malléable, moins exigeant, veule, dérisoire, et,
 pour tout dire, faux) (« Apatride », V, 9, pp. 87-88).

Le nom reste, donc, la seule chose tangible, la seule chose inséca-
 ble qui ne peut s'éparpiller sous quelque coup de butoir que ce soit.
 Face au néant, il s'agit de répondre par un nom (ou un non ?), exacte-
 ment comme, face au désespoir, Dante ne répond jamais que par le nom
 de Béatrice ou Pétrarque par celui de sa Laure²¹.

21. Importance du nom propre comme seul mode de survie : « Ce que je préfère lire sur les
 tombes, c'est cela : les noms. La nécessité du nom n'y est pas seulement celle d'une adresse,
 elle est aussi la marque ferme d'un effort à assurer la continuité d'une désignation. Le nom
 est ce qui survit au vivant, dans certains cas beaucoup plus longtemps que toute autre trace,
 souvenirs, corps, vêtements, possessions, descendance. Le nom, par la vertu de son inscription
 tombale, tend à être infini en durée pour toutes fins pratiques, présent toujours le même dans
 le monde sans cesse autre, le même et même la seule chose dans son monde : le monde
 possible qu'est le monde qui est à présent le nôtre, si on pense à un instant de son futur »
 (*Poésie* :, § 38, « Les demeures des morts portent des noms », *op. cit.*, pp. 95-97).

Nous nous trouvons bien dans une histoire culturelle dont on pourrait, après nombre de recherches, arriver à cerner les modalités et les sources (ainsi Sponde, cité au détour d'un poème, ou Wittgenstein sans doute, et bien d'autres²²) qu'utilise Jacques Roubaud, mais l'exercice me paraît un peu vain dans le cadre de ce court article et surtout face à l'exigence interne qu'énonce ici le chiffre neuf.

22. Je voudrais juste, ici, donner quelques pistes en neuf qui tiennent compte du triple savoir culturel cité : a) Pseudo-Denys l'aréopagite : *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'aréopagite*, Paris, Aubier, 1943. Dans ce volume, on trouve un ouvrage intitulé *La Hiérarchie des anges* (p. 185-244). Dans cet ouvrage, le Pseudo-Denys expose l'organisation « angélique » sous la forme de trois triades (soit au total « neuf » rangs), et, dans le chapitre 14, il explique ce « Que signifie le nombre traditionnellement attribué aux anges », soit les nombres de « mille fois mille et de dix mille fois dix mille », ce qui n'est pas sans faire penser à la troisième séquence du premier texte de *Quelque chose noir* : « Cette image se présente pour la millième fois à neuf » (I, 1, p. 11). Surtout si on considère que la première source de la structure en neuf de *Quelque chose noir* résulte sans doute de la hiérarchie des anges, à laquelle Alix était très attachée, et sachant qu'Alix, dans son journal l'indique : « 5.XII.82 les anges : pseudo-Denys ; » (notons que la date renvoie à l'anniversaire de Jacques Roubaud d'une part, d'autre part au nombre 82, qui lui-même désigne, implicitement, dans *Quelque chose noir*, le dernier poème du livre. Dernier point : de nombreux nombres et chiffres apparaissent dans le *Journal*, mais il est curieux de constater qu'à la page 152 se succèdent « neuf » et « rien »... b) Plotin, *Les Ennéades* : 6 groupes de 9 ennéades chacun. Il est intéressant de noter que 3, V est « De l'Amour » et 4, V « Difficultés relatives à l'Âme », et porte comme sous-titre « De la vision ». Par ailleurs 1 V : « Le bonheur s'accroît-il avec le temps ? » ; 2, V : « Que veut dire en puissance et en acte » ; 5 V : « Que les intelligibles ne sont pas hors de l'intelligence : du Bien » ; 6, V : « Que ce qui est identique peut être en même temps partout ». Mais, de surcroît, il faut noter que 6, VI s'appelle « Des nombres ». Il semble que, chez Plotin, le nombre soit situé entre l'Un et l'Âme, soit en dessous de l'Un, mais au-dessus de l'Âme. C'est là que se joue le rapport de *Quelque chose noir* à Plotin, dans le problème du nombre infini, et surtout le chapitre 14 : « La caractéristique, du côté droit par exemple, c'est de pouvoir être détruit sans rien subir, et seulement parce que son corrélatif, le gauche, est détruit ; l'unité d'un sujet ne se détruit que parce qu'il est privé de cette unité par la division. » Plotin montre que tous les exemples contraires que l'on pourrait citer n'ont pour eux que l'apparence. « Pour déchoir il faut que le sujet subisse la privation de l'un, en se divisant en deux ou plus de deux. » Il faut préciser qu'Alix Cléo Roubaud cite Plotin dans son journal : « En général, l'Âme est et devient la chose dont elle se souvient » (*Ennéade*, IV, 4, 3) – fondamental dans la mesure où *Quelque chose noir* est un livre de la mémoire, et, peut-être, un tombeau). De plus, l'Âme occupe, dans ce chapitre-là justement, la même place, en apparence, que le nombre : « Le souvenir est ou bien une pensée ou bien une image ; or l'imagination ne possède pas son objet, mais elle en a la vision, et elle se dispose comme lui ; ainsi quand elle voit des choses sensibles, elle acquiert la même étendue que ce qu'elle regarde. C'est que l'Âme possède toutes choses ; mais elle les possède en second, et, ainsi, elle ne devient pas parfaitement toutes choses ; elle est intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, et, dans cette situation, elle se porte vers l'un comme vers l'autre, » (*Ennéades*, IV, 4, « Difficultés relatives à l'Âme II ».) c) au Japon, le chiffre 9 est « sinistre » au point que, dans les hôpitaux japonais, il n'existe pas de chambre 9.

Le chiffre, composante mathématique, s'inscrit dans des séries. Pour *Quelque chose noir* on pourrait établir la série comme suit : 1, 3, 5, 9 d'une part, et d'autre part la série 2, 4, 6 et 10. Deux séries, l'une de chiffres impairs, l'autre de chiffres pairs. Cependant ces deux séries n'ont pas le même statut. En effet, l'impair apparaît toujours explicitement dans le texte, alors que les chiffres de la série paire sont, eux, le plus souvent en filigrane. Ce qui est assez logique, dans la mesure où les chiffres pairs sont assez traditionnellement liés au couple, au terrestre, et par voie de conséquence au périssable. Cependant, dans chacune de ces séries, manquent deux chiffres, le 7 et le 8, que nous n'avons guère rencontrés. Il faudrait, peut-être, voir si les mouvements 7 et 8 occupent un rôle très spécifique dans le recueil et relevant de la symbolique traditionnelle de ces chiffres. Je n'en suis pas certain²³. Il reste que la mathématique n'a de fonction que dans la mesure où elle permet d'appuyer un sens, de le préciser.

C'est dire qu'elle est l'esthétique même du livre. Il s'agit de définir, très exactement, des parcours possibles de lecture d'une part, et, d'autre part, de feuilleter le texte dans le sens d'une épaisseur, d'une intertextualité, de véritablement le « déchiffrer ».

Elle a aussi un principe éthique, puisqu'il s'agit, et ce jusque sur le plan psychanalytique, de réaliser ce que l'on appelle le « travail du deuil », c'est-à-dire d'accomplir, littéralement, l'accouchement du deuil.

Neuf, clef de voûte chiffrée, devient l'inverse du funèbre (ou plutôt il « exprime » le deuil jusqu'à le chasser) et, célébrant la mort, il célèbre aussi la « délivrance », même si dans le désespoir. « Quelque chose noir » ou l'infini, au sens cependant où la « mort-proche », ainsi que la désigne Jankélévitch²⁴, est innommable, puisque dire « tu es morte », c'est, obliquement, dire « je suis mort ».

23. J'énonce cela sous le coup déceptif d'une ignorance consciente d'elle-même. Pourtant (j'entends « pour tant ») essayons de penser le huit, « huit cents nuits », par exemple, traversées par le cri, ou quatre fois deux, soit quatre fois désormais rien ou plutôt 1.0. Bref, huit entre dans d'intéressantes compositions, et, quant à sept, comment ne pas, entraînés comme nous le sommes dans un horizon mathématique, ne pas le décomposer en $4 + 3$ soit deux « chiffres-clefs » (car je crois sincèrement, et à tort peut-être, qu'il est une neuvine possible en ce livre, des chiffres, soit où les chiffres remplaceraient les mots-clefs de la neuvine d'Arnaut Daniel, ils seraient les chiffres-clefs de la poésie. En tierce, quatre ou quinte, ils en seraient la « musique ».

24. Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977, pp. 29-30.

La volonté des conteurs du Moyen Âge (et de tout écrivain d'ailleurs) est de faire œuvre nouvelle, et c'est bien, là, la volonté aussi de l'auteur de *Quelque chose noir*, qui, d'un topos de la littérature, fait, par le chiffre, une œuvre neuve.

De ce que le livre est neuf, on peut conclure à son rapport au « un » puisqu'il est bien, alors, le premier de ce genre, et l'unique.

Notes conjointes en guise de final différé, ou « à ce qui n'en finit pas »

Au moment d'achever cet article, je ne peux m'empêcher de songer avec remords à toutes les hypothèses que j'ai laissées de côté pour tenter de préserver la cohérence de l'ensemble (comme si la mort pouvait laisser place à la cohérence quand elle est « nuit » de tout, et sur tout – l'illusoire est tenace), mais la mort est épée au fer rouge portée au cœur même de la cohérence. Qu'il me soit permis d'énoncer ici quelques hypothèses supplémentaires, dont je ne sais si elles perturberont la cohérence de l'ouvrage (mais cette cohérence est-elle nécessaire, ne risque-t-elle pas plutôt de nier la mort en son écriture ?) À chacun de décider.

Je partirai de cela d'abord :

1) De ce que ce livre est neuf, il serait l'unique soit l'un ; mais l'un, en écriture latine, c'est I, le i capital d'Alix, le I du sang rouge si l'on en croit Rimbaud, et le sang qui se « dépose » dans la main d'Alix, et dès le premier poème de *Quelque chose noir*.

2) L'origine du calcul : la main et le caillou – la main (ses cinq doigts), présente dès le premier poème, liée au sang et au rouge, liée donc, liée, au I d'Alix, c'est-à-dire au chiffre 1 tel qu'il est écrit par la tradition latine. Quant au caillou, n'est-il pas, nous disent les historiens, la première manifestation du « comptage » ? Et c'est ce/ces mêmes cailloux qui apparaissent liés au nom d'Alix, et dans le langage dantesque, « Pexa et hirsuta ». Je ne développerai pas plus, ici. D'autres articles de ce même ouvrage le font bien mieux que je ne le saurai...

3) Les voyelles (voix d'elles ? ou d'elle ? voire d'« ailes en allées ».) rimbaldiennes : si l'on considère *Quelque chose noir*, on s'aperçoit assez vite que quelques couleurs sont énoncées et que ces couleurs sont liées, véritablement, au *Sonnet des voyelles* de Rimbaud : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu », tout le livre va du A noir (son titre) au bleu du ciel (le dernier poème) soit le « O », en passant par l'extraordinaire I qui signifie le rouge de la main d'Alix dans le

premier poème, qui est, également, l'écriture de l'unité en latin encore... Neuf en latin c'est tout de même le V plus quatre unités, défaits ici puisque dix en latin cela s'écrit X soit l'inconnue (à la fois la mort et la morte, ce qui échappe au langage, voir « impossible d'écrire, marié(e) à une morte », « Portrait en méditation », IV, 2, p. 63) et l'inconnu dans lequel bascule le poète dès lors qu'Alix a disparu, soit aussi le X final du premier prénom d'Alix, le premier et « l'inconnue mathématique » se joignant dans la même incertitude d'une nuit, désormais, décidément, noire...

Donc un, puis quatre, puis cinq sont, eux aussi, les chiffres du deuil, d'autant que leur addition implique un résultat en dix, soit le nombre « premier » qui dit l'essence du veuf qui est un « n »euf dévoilé en « v »uidité... Un est ce qui demeure, zéro est ce qui ne relève pas, participe pourtant, O c'est l'indicible du zéro (O bleu disait Rimbaud, dit toujours. Comment le dire bleu quand le noir envahit tout ?), comment faire que le bleu soit le noir, que le bleu soit « rien » ? Étant « rien », il est ce qui, de la mort, « de-meure » (où le deux meurt, soit la perte du toi, toit en ruine, toit que le livre s'acharne à reconquérir... en « pure perte », ce qui est encore manière de conquérir). Le « noir » ou la « lumière » ?

Creuser cela, s'interroger sur les chiffres des voyelles qui sont leur couleur, s'interroger sur la succession des chiffres, à devenir nombres, qui proposent d'autres couleurs, composées on dira...

Ne jamais oublier la « disparition » du « e », héritée de Georges Perec ; elle signifie pourtant, et pour chacun de nous, la disparition de ceux (c(e)) ou celle que nous aimons... D'autant que, de Perec, il est question dans le livre, lié à Claude Roy, qui perd un poumon, n'en a plus qu'un donc, perd le souffle, (l'« anima » aurait dit Claudel, peut-être) il suffit pour cela de lire « Roman III » (III, 8, p. 55-56). Mais que veut dire, dès lors, « Roman » quand si appuyé à la biographie ? Où l'intime, où la « fabula » ?

4) quelques « mé-comptes » ? Des lettres de l'alphabet, il en est vingt-six en français, soit 27 moins 1, ça ne tombe pas juste... Accordons, cependant et néanmoins, à chaque lettre un chiffre, selon ce qui se fait en certaines langues. Ainsi à A est attribué 1 (ou I, mais gare à la confusion, fusion des sens indiscernables « proprement »). Si l'on s'accorde, sur ce plan, à l'équivalence « numérique » de l'alphabet, la traduction « numérique » du nom d'Alix Cléo Roubaud est 82 soit le

nombre exact de poèmes que « recèle » *Quelque chose noir*. Y a-t-il volonté ou pas ? Je ne sais. Mais la coïncidence est, nécessairement, troublante...

Précision nécessaire :

Alix = 46

Cléo = 35

Roubaud = 82

Donc Roubaud, le « nom propre », correspond au nombre de poèmes contenus dans le livre. Tandis qu'aux prénoms d'Alix (46 + 35) correspond 81 (soit 9 x 9)...

Appliquons, ensuite, à cela une procédure très oulipienne (selon le principe du « poème fondu »²⁵), procédure, qu'implicitement applique Jacques Roubaud dans le quatre-vingt-deuxième poème. Si l'on réduit les nombres, on obtient alors : 10, 8, 10 – chiffres toujours signifiants dans le système du recueil.

On pourrait poursuivre, mais je doute que le sens ainsi dégagé soit « stable » et « raisonnable ».

Cependant on pourrait dire également que, bien sûr qu'il s'agit « peut-être » d'un hasard. Bien sûr que, « peut-être » Jacques Roubaud n'a pas « pensé » inscrire cela ainsi. Mais une structure mathématique, concernant le macrocosme, risque fort de « déteindre » sur le microcosme, c'est-à-dire d'impliquer des structures « microcosmiques » redoublant, ou « imageant », « l'infrastructure » globale...

Durant cette journée du 8 décembre 2007, il n'a jamais été question de « mise en abyme », comme l'écrivaient les « théoriciens » du Nouveau Roman... Pourtant, parler de racine « carrée », ce n'est que procéder à la façon des *Ménines* de Vélasquez, soit du plus grand au plus petit-comme Vélasquez allait, lui, du plus grand au plus petit, à chaque reflet, la taille diminuait, de « moitié » peut-être, et vite indiscernable, sinon comme « reflet ».

Benoît CONORT

Université Paris X- Nanterre

25. Voir Michelle Grangaud, *Poèmes fondus*, Paris, P.O.L., 1997.

OLIVIER SALON

TRACES ET ABANDONS OULIPIENS DANS *QUELQUE CHOSE NOIR*

C'est en tant que mathématicien et en tant que membre de l'Oulipo que je m'exprime ici, afin d'ajouter quelques éléments, si cela est encore possible, et quelque chose neuf, si cela est permis, concernant *Quelque chose noir*.

6 et consorts

Certes, il apparaît immédiatement que *Quelque chose noir* tourne autour du 9.

Me pardonneriez-vous si d'emblée je nous place autour du 6 ?

L'affaire remonte en effet à la fin du XII^e siècle, lorsque le troubadour Arnaut Daniel invente la sextine. Il faut ici rappeler que les troubadours étaient de formidables poètes, qui rivalisaient dans la beauté et le lyrisme des propos, la hardiesse des tournures, l'élégance de l'expression et l'inventivité des formes. Ils créent une poésie savante et virtuose, utilisent le matériau des rimes, des sons, de la métrique, et ne laissent rien au hasard, afin de mieux élever leur âme dans l'exaltation de la Dame : c'est l'amour courtois, exprimé au travers de la *canço*.

La sextine est une forme poétique entièrement novatrice, puisqu'il n'apparaît ni notion de rime ni notion de mesure dans ce poème de trente-neuf vers. La sextine est tout d'abord un poème constitué d'une suite de six strophes (*coblas*) de six vers chacune, suivie d'une forme de conclusion, appelée « envoi », ou *tornada*, de trois vers.

Le principe de la sextine réside en les mots terminaux de chaque vers ; on les appelle « mots-clefs », « mots-rimes » ou parfois « clausules ». La première strophe d'une sextine comporte six mots-clefs tous distincts. Ces mots seront choisis au préalable, souvent par éloignement sémantique. Or chaque strophe comportera comme mots-clefs les six mots-clefs de départ,

mais dans un ordre différent, régi très précisément par la sextine. Plus précisément, si les six mots-clefs sont dans la première strophe 1 2 3 4 5 6, dans la seconde, les six mots-clefs sont 6 1 5 2 4 3, c'est-à-dire que par rapport à la première strophe, le dernier est devenu premier, le premier est devenu second, l'avant-dernier est passé en troisième place, le deuxième est devenu quatrième, le quatrième est passé en cinquième place et le troisième est passé sixième. Puis on effectue la même série d'opérations pour passer de la deuxième strophe à la troisième, et ainsi de suite jusqu'à la sixième. Il s'ensuit que, dans chaque strophe, les six mots-clefs sont présents, et qu'un mot-clef donné occupe les six places possibles sur l'ensemble des six strophes. Voici l'ordre des mots-clefs, dans une disposition où les strophes sont présentées verticalement.

1	6	3	5	4	2
2	1	6	3	5	4
3	5	4	2	1	6
4	2	1	6	3	5
5	4	2	1	6	3
6	3	5	4	2	1

Notons également que, si l'on avait poursuivi en vue d'une septième strophe, l'ordre des six mots-clefs eût été identique à celui de la première strophe : 1 2 3 4 5 6. Voilà pourquoi il convient naturellement de s'arrêter au bout de six strophes ; voilà pourquoi le nom de cette forme est la sextine.

L'envoi, lorsqu'il est présent, est constitué de trois vers qui doivent reprendre les six mots-clefs utilisés dans une sorte de rappel synthétique, à raison de deux mots-clefs par vers (2 5 / 4 3 / 6 1).

Il ne nous reste aujourd'hui que dix-sept poèmes d'Arnaut Daniel, mais tout un chacun s'accorde à reconnaître en lui un très haut concepteur formel tout autant qu'un chanteur vibrant de l'amour.

Le premier exemple historique de sextine, celui d'Arnaut Daniel, a pour six mots-clefs : *cambra* (la chambre), *intra* ([il] entre), *oncle*, *ongla* (l'ongle), *verga* (la verge), *l'arma* (l'âme). On voit d'emblée que ces mots ne sont pas choisis innocemment, que la proximité phonétique « oncle » / « ongle » est un effet recherché, que l'opposition « ongle » / « âme » induit une dynamique d'autant plus intéressante que ces deux mots seront juxtaposés dans l'une des strophes.

N'est-ce pas déjà hardi à l'extrême que de chanter les ongles dans un poème ? Or, le premier poème de *Quelque chose noir*, « Méditation du 12/5/85 », contient ceci, au cinquième vers : « Je ne m'exerce à aucune comparaison je n'avance aucune hypothèse je m'enfonce par les ongles ». Ces ongles-là ne sont-ils pas l'écho de ceux du troubadour ? De même, « le prix » de la Désirée d'Arnaut Daniel (voir la *tornada* de la sextine, deux paragraphes plus bas) n'est-il pas repris par Jacques Roubaud lorsqu'il dit, toujours dans le premier poème : « Le regard humain a le pouvoir de donner de la valeur aux êtres cela les rend plus coûteux » ?

À la suite d'Arnaut Daniel, Dante (qui chantera les louanges du troubadour dans *Le Purgatoire* en le surnommant « le meilleur forgeron de sa langue maternelle ») et Pétrarque (qui qualifie Arnaut Daniel de « grand maître d'amour chevaleresque ») vont tous deux composer également des sextines. Voilà sans doute aussi pourquoi Dante apparaît tout naturellement dans le somptueux poème « Pexa et hirsuta » (IV, 3) de *Quelque chose noir*, à propos des deux prénoms de celle qui est enfin nommée dans cette quatrième section, prénoms dont la juxtaposition impose le heurt quand on les dit d'affilée. Juxtaposition hirsute.

La forme sextine est reprise dans plusieurs pays d'Europe, redécouverte en France par les poètes de la Pléiade, puis par les Romantiques.

Afin qu'on l'entende un peu, voici la *tornada* de la sextine d'Arnaut Daniel :

Arnautz tramet sa chanson d'ongl'e d'oncle
 a grat de lieis de sa verg'a l'arma
 son Desirat cui pretz en cambra intra
 Arnaut envoie sa chanson d'ongle et d'oncle
 au gré de celle qui tient son âme sous sa verge,
 à sa Désirée, dont le prix en sa chambre entre.

Il est évident que la sextine ne pouvait que faire dresser l'oreille aux premiers membres de l'Oulipo, puisque l'Oulipo, créé en 1960 sous l'impulsion de François Le Lionnais, formidable érudit, et de Raymond Queneau, écrivain et mathématicien, a pour but la création de nouvelles formes littéraires et l'exploration des formes existantes.

Antoine Tavera interprète en 1965 le mouvement des mots-clefs de la sextine comme celui d'une spirale qui vient s'enrouler autour de cha-

que strophe. Il en déduit la permutation mathématique des mots-clefs d'une strophe à l'autre.

Au même moment, Raymond Queneau évoque la sextine dans *Bâtons, chiffres et lettres*. Dans le poème « La main à la plume » de *Battre la campagne*¹, il écrit :

j'écrirai des chansons
sur les mouches et les charançons,
j'écrirai des sextines
sur les fonds de jardin où se mussent les latrines.

Et le mathématicien en Raymond Queneau réfléchit. Les mathématiciens des nombres ont la manie de la généralisation. Lorsqu'une propriété mathématique vaut pour une valeur précise d'un nombre, le mathématicien peut légitimement se demander en quoi cette valeur particulière autorise la propriété. La première belle idée de Raymond Queneau est donc ici de réfléchir à cet entier 6 choisi par Arnaut Daniel. Ne pourrait-on pas tenter de généraliser cette forme fixe à d'autres valeurs de n , pour permettre l'écriture de poèmes de n strophes de n vers chacune ?

Assez vite, Raymond Queneau constate que toutes les valeurs de n ne sont pas admissibles. Il dresse lui-même la liste des (trente et un) entiers autorisés de 1 à 100 :

1	2	3	5	6	9	11	14	18	23
26	29	30	33	35	39	41	50	51	53
65	69	74	81	83	86	89	90	95	98
99									

À ma connaissance, Queneau n'a pas cette fois-ci mis son projet à exécution : il n'a pas profité de cette liste pour écrire les quenines potentielles qu'attendait la postérité. Il est vrai que, comme il le dit lui-même :

Ce soir,
si j'écrivais un poème
pour la postérité ?

1. Raymond Queneau, *Battre la campagne*, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 465.

fichtre
 la belle idée

je me sens sûr de moi
 j'y vas
 et
 à
 la
 postérité
 j'y dis merde et remerde
 et reremerde

drôlement feintée
 la postérité
 qui attendait son poème

ah mais²

Le flambeau est repris par Jacques Roubaud. Jacques Roubaud s'intéresse à la forme sextine à plus d'un titre : tout d'abord toute forme fixe nouvelle enrichit la potentialité poétique. Mais aussi la passion de Jacques Roubaud pour la poésie du Moyen Âge³, la beauté formelle de la sextine, l'idée de génie d'Arnaut Daniel et ses rares mais somptueux poèmes, la reprise de nos jours en la complétant d'une forme née il y a huit cents ans, sont autant de motifs d'intérêt.

Sans compter l'aspect mathématique, qui n'est pas le moindre⁴. Jacques Roubaud et une de ses élèves, Monique Bringer, se mettent à la tâche⁵ ; à quelque temps de là, l'Oulipo publie un fascicule de la Bibliothèque Oulipienne sur le sujet, détaillant cette généralisation⁶. On y apprend donc les formes nouvelles de n -ines (ou *quenines*) : pour $n = 1$, la *monine* (qui ressemble à s'y méprendre au monostique) ; pour

2. Raymond Queneau, « Pour un art poétique », IX, *L'Instant fatal*, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, pp. 108-109.

3. Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, Paris, Ramsay, 1986

4. Jacques Roubaud, « Un problème combinatoire posé par la poésie lyrique des troubadours », *Mathématiques et sciences humaines*, n° 27, 1969, pp. 5-12.

5. Monique Bringer, « Sur un problème de Queneau », *Mathématiques et sciences humaines*, n° 27, 1969, pp. 13-20.

6. Oulipo, « N-ines, autrement dit quenines », *Bibliothèque oulipienne (BO)*, n° 65, 1992.

$n = 2$, la *bibine* ; pour $n = 3$, la *terine* ; l'impossibilité de *quatrine* ($n = 4$), pour la raison que, dans la spirale, le mot-clef 3 occuperait alors une position fixe. Il s'agit dans ce fascicule d'une présentation littéraire de la *quenine*, assortie d'exemples. Mais Jacques Roubaud va plus loin : il s'intéresse sur le plan mathématique aux entiers admissibles, qu'il appelle et qu'on appelle désormais les *nombre de Queneau*. Il parvient à les caractériser et montre par exemple qu'une condition nécessaire pour que n soit un nombre de Queneau est que l'entier $2n + 1$ soit un nombre premier (on retrouve ainsi le fait que $n = 4$ n'est pas un nombre de Queneau, puisque 9 n'est pas premier). Ces résultats et réflexions font l'objet d'un nouveau fascicule de la Bibliothèque oulipienne, plus technique⁷. Jacques Roubaud propose une 26-ine sur les lettres de l'alphabet, et, plus récemment, Jacques Jouet écrit un long poème de neuf cents vers : une trentine⁸. Tout récemment encore, Jacques Roubaud invente une nouvelle forme de n -ine : la *Joséphine*⁹. Il s'agit d'une n -ine dans laquelle à chaque strophe de n vers, un vers bien précis s'évanouit (*Joséphine descendante*) ou apparaît (*Joséphine ascendante*). Jacques Roubaud a mis par exemple en œuvre une *Joséphine descendante* de taille 26 (donc une 26-ine) dans l'ouvrage *canal saint-martin* qu'il signe avec la photographe Marie Babey¹⁰, et qui s'achève par la (vingt-sixième) strophe de 26 vers dont 25 sont devenus muets et que voici intégralement : « st martin, canal ».

Le poète exponentiel

On le sait : le savant Jacques Roubaud est amoureux fervent de la poésie des troubadours. Mais il aime également les mathématiques. Et encore la poésie japonaise et ses multiples formes : haïku, tanka, renga... Le tanka poursuit le haïku ; le renga est une suite de haïkus ou une suite de tankas. Il y a quelque chose d'infini dans ces formes qui, telles des monades, peuvent se poursuivre, s'engendrer les unes les autres. Quelque chose d'éminemment potentiel, et qui ne demande qu'à être exploré. Mais il fallait un médium exponentiel pour cette exploration. Ce médium, c'est Jacques Roubaud, qui, fort de sa double

7. Jacques Roubaud, *N-ine, autrement dit quenine (encore)*, BO, n° 66, 1993.

8. Jacques Jouet, *Danaé (trentine)*, BO, n° 143, 2006.

9. Jacques Roubaud, *Battement de Monge*, BO, n° 158, 2006.

10. Marie Babey et Jacques Roubaud, *canal saint-martin*, Paris, Créaphis, 2007.

passion, va la développer dans plusieurs directions. Ainsi, tant il est vrai que le tanka, avec sa forme de 5 vers aux nombres respectifs de syllabes 5, 7, 5, 7, 7, conduit au total de 31 syllabes, on pourrait imaginer de développer le tanka dans les trois directions de l'espace : un tanka par ligne de la feuille, développé verticalement en 31 vers, découpés selon la formule du tanka, soit un tanka de tankas sur la feuille, et étiré dans l'épaisseur du livre sur 31 feuilles : un tanka de tankas de tankas. Cela fait 29 791 syllabes ou, plus simplement 31 au cube¹¹.

En s'attachant à la sextine maintenant, est-il possible de réaliser un tour de force poétique équivalent ? Jacques Roubaud se lance dans une aventure encore plus extravagante : construire une sextine de sextines de sextines, mais d'une nouvelle façon. Il s'agira d'une série de six romans, romans de nature policière, sur les chapitres desquels agira la sextine. « Bien sûr, mon travail en aurait été décuplé, centuplé peut-être, mais qu'importe, j'étais prêt à me dévouer pour faire ainsi avancer l'art du roman », lit-on dans *L'Enlèvement d'Hortense*¹². La forme choisie par Jacques Roubaud est en réalité plus complexe que cela, les nombres 4 et 7 interviendront également, mais nous avons là la trame d'un projet pharaonique qui ne sera qu'à moitié achevé avec le cycle des « Hortense » (*La Belle Hortense*, *L'Enlèvement d'Hortense*, *L'Exil d'Hortense*¹³). Des princes poldèves interviendront, au premier rang desquels le Prince Arnaut Daniieldzoï, référence explicite s'il en est, et l'escargot dans le carré de salades est une évocation implicite de la permutation en spirale.

Neuvine

De façon plus tragique, comment dire l'indicible, comment parler de celle qui vient de disparaître en 1983 ? Le *nombre* est salvateur : il impose sa rigueur, ses propriétés, ses facultés. La seule souplesse qu'il offre est dans l'utilisation que l'on fait de lui. Jacques Roubaud choisit le nombre 9. Il y a bien sûr les neuf cercles de l'enfer de Dante, qui permettent de rappeler le lien Dante-Arnaut Daniel. Il y a aussi « Les

11. Jacques Roubaud, *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, 1973.

12. Jacques Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, 1988, p. 105.

13. Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*, Ramsay, 1985 ; *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, 1988, et *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.

Tombeaux de Pétrarque », lesquels font encore allusion au troubadour, qui sont un autre cycle construit sur le nombre 9, neuf *coblas* et une *tornada*¹⁴.

9 est littérairement lié à la mort. 9 est un nombre de Queneau. Le nombre 9 est donc choisi par Jacques Roubaud. La neuvine semble alors s'imposer. Mais comment transcender ce 9 ? À quoi va penser le poète de l'exponentiel ? Une neuvine de poèmes pourrait être la réponse. Avec un système de permutation sur les neuf poèmes à chaque fois. Le tout s'achevant sur une *tornada*. Mais pas sur le modèle exact et parfait de *Trente et un au cube*. C'est là la première entorse.

Dans *Quelque chose noir*, la *tornada* est bien entendu le tout dernier poème, « Rien », qui reprend des éléments fondateurs de l'œuvre : terre, soleil, yeux, et qui se termine sur « rien », ce rien qui achève la *tornada* comme il en achève le mot.

Cela dit, ce « Rien » achève « Quelque chose ». Ce « Rien » achève le silence de trente mois, de janvier 1983 à juin 1986 durant lesquels Jacques Roubaud n'a plus pu reprendre sa parole écrite¹⁵. Malgré la solennité de cette conclusion définitive, en dépit de l'irréversibilité des choses, le dernier poème peut être interprété comme une ouverture. L'écriture de *Quelque chose noir* aura joué le rôle de « travail du deuil » et aura permis une « revie » à celui qui achève son ouvrage par quatre « Nonvie ».

Clinamen

On aura remarqué que certains rares poèmes de *Quelque chose noir* possèdent huit vers ou même dix. Cela relève-t-il de l'entorse ? Je crois qu'il faut remonter un peu plus haut, dans le *De natura rerum*, où Lucrèce évoque cette chute verticale des atomes dans le vide, et le soudain et rare écart dans la déviation qui permet à certains atomes de s'entrechoquer, de façon imprévisible et aléatoire. Cette déviation, littéralement *déclinaison*, ou encore *clinamen*, explique, selon Lucrèce, le libre-arbitre des humains, cette liberté inaltérable et imprévisible accordée aux êtres humains. Ce mot grec et son interprétation viennent probablement d'Épicure lui-même, bien que nous n'en ayons plus

14. Jacques Roubaud, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 107-118.

15. Voir les poèmes II, 5, « 1983 : janvier. 1985 : juin », et VIII, 9, « Aphasie », de *Quelque chose noir*.

trace. Alfred Jarry le reprend en parlant de « l'éjaculation de la bête imprévue Clinamen »¹⁶. Le clinamen représente pour les oulipiens une déviation de la règle, exception dans la contrainte, mais déviation elle-même porteuse de sens. Avec Perec, le clinamen devient même un mode d'emploi complémentaire. Il en va ainsi par exemple de *La Vie mode d'emploi*, roman issu d'un carré gréco-latin d'ordre 10, carré de cent cases donc, qui se matérialise en un immeuble de dix niveaux et dix appartements par niveau : l'ouvrage, qui se présente comme une description des cent appartements et de leurs occupants à raison d'un appartement par chapitre, devrait comporter cent chapitres. Or il n'en comporte que quatre-vingt-dix-neuf, comme un biscuit dentelé qu'une petite fille aurait écorné d'un coup de dents. Voilà un effet de clinamen, qui rompt la trop grande rigueur de la contrainte, qui lime la froideur mathématique du mécanisme, qui offre le libre-arbitre à l'auteur de décider contre la contrainte, en profitant de cette déviation des atomes.

Le clinamen est pour l'oulipien l'équivalent de la licence poétique du poète. Peut-on croire que Baudelaire ait involontairement écrit ceci, avec faute de construction grammaticale :

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher ?

Peut-on raisonnablement penser que ce puriste de Heredia, qui mesure et pèse chaque mot, aurait pu laisser passer sans s'en rendre compte l'anacoluthie suivante :

Chaque soir espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ?

Bien évidemment non ! Les deux tournures que j'évoque, pour fautives qu'elles sont sur le plan grammatical, n'en sont pas moins remarquables par leur concision extrême et par la rupture qu'elles induisent dans la narration poétique : il y a harmonie entre la forme et le fond, quand bien même et parce que la forme est précisément grammaticalement mise à mal.

16. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, livre VI, chap. XXXIV (disponible à l'adresse URL suivante : http://faustroll.efields.net/livre_sixieme.php#XXXIV).

Le clinamen joue ici ce même rôle. Lorsqu'un vers manque, n'y lit-on pas, en creux, la présence fantomatique de la femme et aimée et disparue ? Si le vers 8 du poème IX, 2, « En moi », est : « Moi derrière incrédule », peut-on sensiblement ajouter un dernier vers après cela ? Quant au poème VII, 2, « Dans cette lumière », on peut y compter d'emblée dix vers. Mais en écoutant plus en détail, on voit la figure tutélaire qui baigne dans la lumière et dans l'espace, la figure un instant suspendue, en apesanteur, avant de retomber brutalement dans le sang. Ce moment de suspension, ce vers « morte pendant cet état de la lumière », ce vers extatique ne compte pas, il transcende le poème. Cela n'est-il pas confirmé par la présence d'un point final au vers précédent et par l'absence de majuscule au vers transcendant que j'évoque, alors que les neuf vers de ce poème commencent par une majuscule ?

J'en étais là de mes réflexions lorsque Jacques Roubaud m'apprit l'existence de quelques coquilles dans l'édition de *Quelque chose noir*, dont celle-là précisément : l'interligne entre les vers 5 et 6 de « Dans cette lumière » est de trop (ce qui est de nouveau confirmé par la minuscule au début de « morte »), de sorte que le poème « Dans cette lumière » comporte effectivement neuf vers. Quant aux poèmes de 8 vers, il fallait bien les comprendre comme des poèmes de 9 vers dont un vers blanc. Point de clinamen, donc, dans *Quelque chose noir*. Fausse piste.

La structure dévoilée

Revenons à la structure de neuvine proposée comme modèle pour *Quelque chose noir*. Deux façons me paraissent probables pour appréhender l'œuvre dans son ensemble. Ou bien c'est l'ouvrage dans son intégralité qu'il faut penser comme une neuvine, et 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.

Examinons un instant le premier cas, qui paraît a priori probable du fait du quatre-vingt-deuxième poème, qui joue alors le rôle de l'(unique) envoi.

Chaque poème de *Quelque chose noir* serait alors l'équivalent d'un vers de la neuvine. En conséquence, il devrait y avoir un écho entre le dernier poème de la série I et le premier de la série II. Le poème I, 9, « Battement », est un poème aux vers courts, où la femme aimée est

présente dans la nature, et dans lequel est évoqué ce battement du temps qu'il faut arrêter. On peut même entendre un presque jeu de mots dans l'évocation du « rose », « rose des vents », « rosaire » (les *Sonates du Rosaire*, de Henrich Biber, inspireront de nouveau Jacques Roubaud en 2003¹⁷) et, entre les deux, « rose/baie ». Le poème qui devrait légitimement être en correspondance avec celui-ci est le suivant immédiat, tant il est vrai qu'une part de la superbe originalité de la quenine est la reprise immédiate en début de chaque strophe du mot-clef qui vient précisément d'être employé. Or le poème « Dès que je me lève » (II, 1) évoque, en des vers relativement longs, le réveil de l'auteur, très matinal, sa préparation du petit-déjeuner avec force détails comme la marque du café ou bien le nom de la superette où l'auteur a fait ses courses, puis son installation à sa table de travail. Ce moment privilégié est parallèlement décrit dans *Le Grand Incendie de Londres*¹⁸, en même temps que le décor, la lampe ou la photo sur le bureau. Le nom aimé n'a toujours pas été prononcé dans *Quelque chose noir*, et la désormais absente y apparaît en creux, par le tremblement des mains de l'auteur, et surtout par le fauteuil, laid et vide, qui lui fait face, par l'amertume du café et, une fois bu, par la tache qui en subsiste au fond du bol. Or, si les deux poèmes sont également beaux, rien ne les oppose plus, dans la forme et dans le fond.

Examinons alors la deuxième éventualité.

Supposons que la première série de neuf poèmes soit une neuvine. Une neuvine au sens large, puisqu'il va de soi que les vers sont pris dans une acception plus large, qui couvre le vers d'un ou deux mots jusqu'au long paragraphe. On devrait alors entendre un écho du dernier vers du premier poème dans le premier vers du second poème. Là aussi, je dis « écho », pour généraliser la notion de mot-clef. Or, qu'y a-t-il de commun entre « Voilà le bout le bout où il n'y a aucune vérité qu'une palme de feuilles en espace avec ses encombrements » et « La porte repoussait de la lumière » ? Il y a bien une progression du poème I au poème II, puisque l'on va du silence et de l'absence à la mort, à la confirmation de la mort, mais cette progression ne se fait probablement ou apparemment pas par le biais de la neuvine.

17. Jacques Roubaud, « Poèmes pour accompagner les *Sonates du Rosaire* de Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern », *Formes poétiques contemporaines*, n° 1, 2003, pp. 67-98.

18. Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres*, 1, 6, « Dès que je me lève », Paris, Le Seuil, p. 25.

Je dis « apparemment », car il existe une troisième hypothèse, que voici. Cette hypothèse n'est pas une hypothèse : Jacques Roubaud explique lui-même son élaboration conceptuelle de *Quelque chose noir*.

L'auteur s'impose une structure, celle de neuf neuvines. Chaque neuvine se compose de neuf vers, et chaque vers est lui-même décomposé en neuf segments, que séparent des espaces. Mais rapidement, l'écho avec le *Journal* d'Alix¹⁹, auquel *Quelque chose noir* répond, impose autre chose : la structure initiale est bouleversée, ou plutôt, selon les termes mêmes de l'auteur, « ruinée », « bombardée ». À la ruine terrible de l'auteur, impuissant dans son malheur, répond une autre ruine, active celle-là : la ruine de l'architecture formelle d'origine. Ne subsisteront de la structure formelle initiale que des éléments épars, comme les mots-clefs, presque tous repérables dans le premier poème du recueil, lesquels sont :

silence – sang – image – noir – nombre – temps – regard – pensée –
espace

Subsistera également la trace de l'envoi de la dernière neuvine, dans le poème « Rien » qui clôt l'ouvrage.

Ce qui reste de la structure initiale est une architecture qui a subi des dommages. L'architecture a permis la conception de l'ouvrage. Le bombardement a permis plus de souplesse, a volontairement caché les parties moins nobles de la construction. Nous, lecteurs, n'avons accès désormais qu'à la ruine. Ses pans de murs n'en demeurent pas moins beaux, même s'ils ne font que suggérer ce qui était anciennement la cathédrale potentielle intégrale.

Il n'avait jamais été prévu que des étudiants, vingt ans après l'écriture de cette œuvre, se penchassent sur elle et tentassent de retrouver la cathédrale intacte.

En 1983, rien n'était plus intact. Tout vacillait. La terre avait tremblé autour de Jacques Roubaud. Après trente mois de silence des yeux et de la main, Jacques Roubaud a pris la plume, comme une béquille. Pour se soutenir. Pour laisser une trace.

Il reste aujourd'hui quelque chose. *Quelque chose noir*.

Olivier SALON

Lycée du Parc des Loges d'Évry / OULIPO

19. Alix Cléo Roubaud : *Journal 1979-1983*, Paris, Le Seuil, 1984.

TABLE RONDE DU 8 DÉCEMBRE 2007
(FRANCIS MARMANDE, JACQUES ROUBAUD,
FLORENCE DELAY, MARCEL BÉNABOU)

Francis Marmande. – Apprendre que le texte est inscrit par un jury au programme d'un grand concours, quel effet cela vous a-t-il fait ?

Jacques Roubaud. – Je ne peux pas vous cacher que je suis assez mal à l'aise. 1983, c'est loin. Le livre est un livre que je n'avais pas ouvert depuis qu'il est paru, en 1986.

J'ai appris un peu par hasard qu'il était à ce programme, parce que l'édition de poche que vous détenez là, édition vendue par Gallimard et que j'ai reçue, je crois, en mai 2007, a fait l'objet une semaine plus tard d'une réédition. Ainsi qu'on le fait chaque fois que c'est nécessaire, j'en reçois donc un nouvel exemplaire. Comme je ne comprenais pas pourquoi j'avais vendu, je ne sais pas, peut-être trois mille exemplaires en huit jours, je téléphone chez Gallimard, et avec un accent d'une voix indicible – puisque évidemment ce sont des ventes obligées ils en sont très contents – on me dit, « voilà, vous êtes au programme... ».

J'ai pensé à ce moment-là que les gens qui ont choisi ce programme auraient pu choisir un autre livre, j'en ai d'autres en poésie contemporaine, parce que cela m'apparaissait quand même difficile de donner un texte de ce genre à des gens comme vous que je vois devant moi, vous qui êtes très jeunes, et qui sans doute n'avez pas d'expérience de ce genre. Le rapport avec un réel tout à fait dur est difficile, et si en plus il faut éventuellement en écrire, ou répondre à des questions, ça ne me paraissait pas être un choix excellent.

Donc il faut tenir compte du fait que je ne suis pas celui – si tant est que ce soit vraiment moi qui parle dans ce livre en 1986 – que vous avez devant vous.

Florence Delay. – J’aimerais poser la question du titre. Comment est-il venu ? Il y a, d’Alix Cléo Roubaud, une suite photographique intitulée *If Some Thing Black* : comment as-tu choisi cette chute de génitif, dont il nous était rappelé qu’elle était fréquente au Moyen Âge ?

J. R. – Disons que le titre des photographies d’Alix que mon titre reprend, c’est *Si quelque chose noir*. *Some Thing Black*, c’est la version parue aux États-Unis dans la traduction de Rosemarie Waldrop, qui avait joint les photographies de cette séquence. Or, entre *Si quelque chose noir* et *Quelque chose noir*, le *Si* a disparu, pour des raisons évidentes. Mais *Quelque chose noir*, pour moi, ce n’est pas vraiment la forme du génitif de troubadour, c’est une expression agrammaticale. Le fait qu’elle soit volontairement agrammaticale est lié à la manière dont l’ensemble de mon texte est écrit, c’est-à-dire qu’il s’agit d’une ruine, comme l’a dit Olivier Salon. C’est ce bombardement que représente la mort, par rapport au projet d’une construction très réglée, oulipienne, mais aussi par rapport à la logique, par rapport à des déductions. Il y a par exemple un poème, où, d’une certaine façon, je pastiche des déductions philosophiques de Jean-Claude Milner, mais ce n’est pas ça, ça ne se suit pas, il y a une sorte de division délibérée, de ruine délibérée. C’est de la ruine.

Donc, *Quelque chose noir*, je tenais à ce que cela reste agrammatical. Et c’est une des deux difficultés que j’ai eues avec le comité de lecture des éditions Gallimard, qui, dès la présentation de mon manuscrit par Claude Roy, a bien entendu accepté le livre, non sans que quelqu’un fasse une objection au titre.

Je n’ai pas cédé. Après quoi il y a eu une autre objection – je ne dirai pas de quel excellent écrivain – qui trouvait que le texte où je décris mon comportement au petit déjeuner n’était pas d’un registre digne du reste. Je n’ai pas cédé davantage sur ce point, et le livre a paru.

Alors, pour *Quelque chose noir*, on pourrait presque dire que *noir* est un verbe.

Quelque chose comme ça.

Marcel Bénabou. – Ce que je voudrais que tu précises, c’est comment tu es arrivé à faire de la poésie. Tu l’écris toi-même : *Quelque chose noir*, *Poèmes*. Tu arrives à écrire quelque chose que tu intitules

toi-même *Poèmes*, en détruisant la poésie, en détruisant ta poésie. C'est de cette démarche de destruction que je voudrais que tu soulignes les étapes, s'il y a étapes, ou en tout cas le fonctionnement.

J. R. – Une certaine incapacité à lire de la poésie, à composer de la poésie, dont l'écho se trouve dans certains des poèmes de ce livre, s'est prolongée comme ça, pendant assez longtemps. D'ailleurs, je dois dire que, depuis pratiquement le mois de juin ou juillet, je n'arrive plus à composer. Je me retrouve comme bloqué, à la suite de cet événement-là que je n'attendais pas du tout.

Le livre est publié en poche, c'est un livre public, un livre de poèmes, bon, c'est normal. Mais devoir le relire et en parler est très difficile. Je suis dans un état qui ressemble, en très atténué, mais ressemble tout de même à celui où j'étais en 1983, 1984, 1985. Ces années-là, j'étais réellement incapable de poésie. J'ai décidé, à un certain moment, d'essayer d'en sortir. Comment faire ?

Comment ? Comme je fais pratiquement toujours, depuis mon entrée dans l'Ouvroir de Littérature Potentielle, l'OuLiPo, c'est-à-dire que la difficulté de commencer à composer, je la combats par l'effort de trouver de la contrainte. Autrement dit, je vais faire des plans, bâtir quelque chose, et je ne vais plus regarder que ça, la façon dont je vais construire, et quand j'aurai une construction, alors peut-être je pourrai m'y mettre. Effectivement, c'est ce que j'ai fait.

En ce sens, le choix du nombre 9 tient à plusieurs raisons. L'une des raisons, c'est la hiérarchie des anges. On pourrait en trouver une petite allusion dans un des poèmes. D'autant qu'Alix était quelqu'un de croyant, catholique, venue même pas du Québec, mais de l'Ontario, des Franco-Ontariens : la hiérarchie des anges avait de l'importance pour elle. Donc, une des raisons du choix du 9 est là. D'autre part, il se trouve – Olivier Salon vient de l'expliquer – que 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.

Par conséquent, cela m'a paru une possibilité. 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. Il y a des exemples dans l'histoire de la poésie de ce genre de stratégie.

Comme ça j'ai pu écrire.

F. D. – Le *rien* qui clôt le livre, la *tornada*, est le *rien* de l'agnostique, c'est l'homme laissé sur terre, le veuf, l'inconsolé, le poète, mais la dame, la *donna* disparue, elle ne croyait pas à ce rien, elle.

J. R. – Elle non, bien sûr que non.

F. D. – Donc il y a une survie dans un autre monde possible ? S'il y a une idée de pluralité des mondes, un monde existe que ne connaît pas celui qui est laissé sur terre, où elle est peut-être, c'est ce qui est dit à plusieurs reprises d'ailleurs, dans *Quelque chose noir*. Vivante, elle, dans un monde inaccessible.

J. R. – J'emploie le conditionnel.

Cette idée des mondes possibles, qui vient de Leibniz, a été développée par un philosophe et logicien des États-Unis, David Lewis, qui a publié un livre sur la pluralité des mondes. Ce livre vient d'être traduit.

Dans les conditions où j'étais, j'avais lu ce livre, où il affirmait à la fois la réalité de tous les mondes qui sont logiquement possibles, où il n'y a pas de contradiction absolue, d'une part, et par conséquent, des mondes dans lesquels Alix serait vivante, est vivante, et l'impossibilité du voyage « trans-mondes ». Dans cette contradiction totale, il y a le problème de la survie qui d'une certaine façon peut être posé comme ça par un agnostique. Il y a des mondes possibles, dans lesquels le deuil n'aurait pas lieu d'être, mais le voyage « trans-mondes », lui, n'est pas possible.

Que les mondes possibles existent est une chose, je pense, que beaucoup mettent en doute. David Lewis avait refusé la traduction du livre en français parce que l'éditeur potentiel, Michel Valensi, qui a fini par le publier aux Éditions de l'Éclat, lui avait dit que c'était très bien parce qu'un poète français avait utilisé son livre ; Lewis avait été horrifié à l'idée qu'un poète ait pu s'emparer de quelque chose d'aussi sérieux que son livre, et avait donc refusé la traduction.

Quelque temps après, j'ai l'occasion de le rencontrer à Princeton. Il voit que je ne suis pas si méchant que cela, et, à la fin de notre conversation, je lui demande si beaucoup de ses collègues étaient d'accord avec ses hypothèses. Il a eu un large sourire, et il a dit : « No one . » C'était un homme qui, visiblement, dans sa propre vie, était constamment, lui, en voyage « trans-monde ». On raconte beaucoup d'anecdotes à ce sujet, notamment celle de quelqu'un qui le rencontre dans les couloirs de l'Université Columbia, cherchant la salle où il devait faire sa conférence, mais sa conférence devait avoir lieu à Boston. Columbia est à New York, n'est-ce pas. Il y a quelque chose de tout à fait évident sur l'existence des mondes possibles. À moins que nous ne soyons totalement solipsistes, le monde d'il y a une minute est un monde possible. Pourtant, le voyage « trans-mondes » dans ce monde-là est impossible.

M. B. – Une question que j'aimerais bien te poser : si j'ai bien compris le livre – tu sais que j'aime les aphorismes –, écrire, ce serait « la continuation du silence par d'autres moyens ». Ce livre est la continuation par d'autres moyens de ce silence que tu as vécu pendant une longue période ?

J. R. – C'est la rupture du silence.

M. B. – Une rupture dans la continuité ?

J. R. – Envers ce qui avait rendu ce silence nécessaire, il n'a pas disparu.

De toute façon, ensuite, j'ai constamment été plus ou moins dans la même situation, ce qui fait que dans le livre de poèmes que j'ai publié après celui-là, qui s'appelle *La Pluralité des mondes de Lewis*, j'explore de mon point de vue le livre de David Lewis, où il examine comment on peut penser ce que sont ces mondes-là.

Il y a en particulier ce qu'il appelle les « ersatz-mondes », qui sont des mondes réels mais horribles. J'ai donc composé un livre de poèmes où j'explore cette idée-là, et ensuite je suis revenu assez fréquemment sur la même chose. Monsieur Moncond'huy a parlé d'une série de sonnets, de sonnets de méditation que l'on trouve dans un livre également en poche, qui s'appelle *La forme d'une ville change plus*

vite, hélas, que le cœur des humains. Or, il y a des sonnets de méditation, ils n'ont pas été composés en 1983, mais en 1998, dans *Square des Blancs-Manteaux 1983*.

M. B. – Ma vraie question était : quand tu es passé du silence à cette écriture-là, avais-tu fait une place, dans ta tête, au lecteur éventuel ? Comment se situe le lecteur dans ta problématique ?

J. R. – En principe, je n'y pense pas. Pas seulement dans le cas de ce livre. Dans aucun cas je ne me place dans la composition devant l'idée de tel ou tel lecteur. Il y aura des lecteurs ou il n'y en aura pas. Bien entendu, je sais avec Mallarmé que « tout écrit, extérieurement à son trésor, doit par égard pour ceux dont il emprunte pour ses besoins propres la langue, présenter un sens même indifférent » (citation de mémoire, sans doute approximative). C'est-à-dire que je ne vais pas négliger le fait que le livre pourra être lu, en faisant des choses qui sont superficiellement incompréhensibles. Ce n'est pas ça. Mais ce n'est pas, à mes yeux, penser particulièrement au lecteur. Je m'exprime dans ma langue, le français ; même si ce sont des énoncés qui ne sont pas toujours grammaticaux, ils sont de sens constituable...

M. B. – ... mais pour toi ils sont transparents ?

J. R. – Non, je ne dis pas qu'ils sont transparents, je dis qu'ils sont de sens constituable ; peut-être pas de manière unique, il y a des ellipses, il y a une agrammaticalité qui est très souvent de nature orale. J'écris toujours à la fois pour l'œil et pour l'oreille. C'est-à-dire que quelque chose ne suit pas tout à fait la « séquentialité » de la phrase écrite, ou du vers écrit, ou du poème, s'il était seulement sur la page. Il y a des sauts. Et ces sauts, je pense, n'interdisent pas la compréhension, et particulièrement si cela se fait à haute voix. Si cela ne se fait pas à haute voix, par la voix intérieure ou à haute voix, cela diminue beaucoup les difficultés de compréhension.

F. D. – C'est particulièrement clair dans le poème *Énigme*, parce que, si on ne le lit pas avec les yeux, mais à haute voix, on entend le pur alexandrin :

Sans être maintenant sans lieu sans poids sans dire
Sans parenté vivante accrochée au regard

Sans acide rouillé sans courbes de la mer
 Sans ligne ou sans couleur qui touche ou trouble ou vibre
 Les nuages me cachaient et le jour me retire
 Ma mère me fit droit et mon père à l'envers
 Le soleil me lia de porte claire et noire...

Si on abolit le groupement des mots, on a le grand, pur, alexandrin...

J. R. – Un alexandrin oral un peu du genre de ceux dont Marcel Bénabou parle, parce que, pour les « nuages », il faut faire la synérèse. Pour que ça compte correctement, il ne faut pas dire « nu-ages ». Et ça, c'est une marque de l'oralité.

F. D. – Pour revenir à la pluralité, la pluralité aussi de tes proses, je voudrais évoquer quand même le bienfait thérapeutique des contraintes. Alors qu'il y a silence total, dont les dates nous sont données : janvier 1983 – juin 1985, silence total en poésie, impossibilité de lire ou d'écrire, il y a – me semble-t-il – une grande activité en prose ; *La Belle Hortense* sort en avril 1985.

J. R. – Je l'avais largement écrit avant, je l'ai seulement terminé alors.

F. D. – Mais est-ce possible de faire rupture complète, d'une œuvre à l'autre ? Est-ce possible d'être absorbé dans un travail comme dans un globe ?

J. R. – J'ai toujours eu un moyen, dans des cas plus légers que celui-là, mais dans des cas de difficulté, un moyen qui tient au fait que, professionnellement, bien que je sois à la retraite, j'ai été un mathématicien. J'ai toujours eu comme ressource de faire des calculs. Toujours. Je suis plus un algébriste qu'un géomètre, et j'ai toujours fait des calculs.

En fait, pendant ce temps-là particulièrement, le temps de paralysie, j'ai fait des calculs, et je me livrais également à une discipline que j'ai retrouvée récemment et que j'appellerai la « plafondologie ». La plafondologie est une discipline importante : vous avez la plafondologie nocturne, la plafondologie de l'aurore, la plafondologie méridienne,

celle qui est la plus dangereuse pour les moines. Le démon méridien. Vous avez plusieurs variétés de plafondologie. Ce qui permet d'essayer d'approcher un état où l'on appréhende le temps aussi près que possible de la façon dont le font ces grands maîtres de l'emploi du temps que sont les chats. Parce que les chats sont capables de traiter le temps très bien. Et en particulier de faire rien. Ce sont des maîtres du faire rien.

M. B. – Il y a une chose qui a été évoquée à plusieurs reprises ce matin, c'est le rapport du texte avec le journal d'Alix. Est-ce que c'est une chose que tu peux confirmer, préciser ? Moi, ça ne m'était pas apparu, pour te dire la vérité. Je me pose la question parce que, lorsque j'avais lu *Quelque chose noir*, le *Journal* d'Alix n'était pas encore publié, à ma connaissance, et je n'ai pas fait de rapprochement. Est-ce que ce rapprochement est à ton avis pertinent ?

J. R. – Si, le *Journal* d'Alix a été publié avant *Quelque chose noir*, et comme ça l'a été dit très nettement ce matin, les échos sont très nombreux, il s'agit même d'un dialogue posthume. Il se trouve qu'une des activités qui ont été les miennes dans les mois de 1983 a été de taper – selon les modalités un peu particulières de la frappe qui étaient celles d'Alix –, de taper, non pas la totalité du *Journal*, puisqu'il y avait des choses qui renvoyaient à son passé à elle et des choses qui étaient de nature trop privées, son journal. Et je l'ai donné à Denis Roche, à cause des réflexions nombreuses qui se trouvent dans ce journal sur l'acte photographique, la signification de la photographie, puisque Denis Roche est lui-même un photographe qui a abandonné la poésie et l'écriture en général, pour devenir essentiellement photographe. Il l'a donc immédiatement publié. Mais c'est vrai qu'il y a un dialogue.

F. D. – Je voudrais revenir au « dix styles » dans lequel aurait été écrit le projet, s'il n'avait été détruit.

Tu fais allusion à ces « dix styles » dans *Le Grand Incendie de Londres*, et *Quelque chose noir* serait écrit dans le style du *rakki-tai*, qui est le style propre à maîtriser les démons. Or ce style pour maîtriser les démons est associé au figuier dans *La Boucle*, la deuxième branche du *Grand Incendie*. Tu rappelles un souvenir d'enfance : le figuier embrassait le mur de la cuisine avec une force telle qu'il disjoignait les pierres du mur. Les racines s'étaient frayé un chemin

jusqu'au sol recouvert de tomettes, et cassaient les tomettes. Et tu évoques une fascination et une peur d'enfant devant un tel pouvoir de destruction. Et, un peu plus loin, tu opposes ces deux verbes : « s'entrelacer » et « s'enchevêtrer ». Tu dis que l'image du figuier s'entrelace à l'image du rêve dans la narration possible, tandis que le figuier réel s'enchevêtre aux pierres du mur ? L'opposition de ces verbes est comme l'opposition de leurs actions, l'une est lumière, l'autre est destruction. « Enchevêtrement » vient du mot « chevêtre », licou, c'est brider un cheval par le licou, c'est emmêler, disjoindre et embrouiller. Tandis qu'« entrelacer », c'est ce qu'on évoquait tout à l'heure, l'*entrebescar* des mots dans le chant des troubadours. « Ainsi je vais enlaçant les mots et les rendant purs laissant [...] comme la langue s'enlace à la langue dans le baiser... » Est-ce que l'on peut dire que le style pour maîtriser les démons est une tentative de désenchevêtrement, pour parvenir à nouveau à un entrelacs possible ? Serait-ce le « rai de lumière » dont témoigne *Rien*? J'ai été frappée par ton opposition de ces deux verbes.

J. R. – En fait, le mot « enchevêtrement » et la traduction du mot que j'ai donnée en français à l'original provençal ne sont pas excellents. Dans le provençal des troubadours, les deux choses s'opposent. Il y a l'*entrebescar*, l'entrelacement, qui est ce qui va conduire à la poésie, au chant, à la *canso*, et la vie, 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, c'est *entremesclar*. Le mélange. C'est ce que je reprends dans le vers de Tzara, « sale vie, sale vie mélangée à la mort ».

L'effort des troubadours, c'est d'une certaine manière de 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 entrelacement.

Donc, ce que j'ai trouvé comme manière de faire, comme style, c'est le style japonais du *rakki-tai*, soit, dompter les démons. Mais bien entendu, ce style-là, cette manière de faire, suppose qu'on se situe dans une configuration où il y a beaucoup de styles différents. Il n'y a pas, comme chez Dante, la *Comedia*, le style comique, l'opposition classique tragique, comique ; pour la poésie médiévale japonaise, il y a dix styles, en général, dix styles très complexes. Et le style pour dompter les démons en est un. Comme je travaille comme ça depuis cette

découverte, dans mon livre il y a aussi les autres styles. Je pourrais dire par exemple que cette description très prosaïque et un peu dérisoire de mon petit déjeuner dans la cuisine, c'est le style « des choses comme elles sont », qui est l'un des dix styles. Alors qu'il n'y a que relativement peu de style « du charme éthéré ».

F. D. – Ton second livre, *Mono no aware*, est dans le style « du sentiment des choses », c'est son sous-titre.

M. B. – On a parlé de ton rapport avec la tradition japonaise, on a parlé de ton rapport avec les troubadours, il y a une chose qui a été évoquée à deux ou trois reprises, qui est la théologie négative, la *via negativa*, moi-même je pensais aussi faire un rapprochement avec les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola,...

Peux-tu nous en dire plus, à moins qu'il ne s'agisse que d'impressions que le lecteur projette ?

J. R. – Disons que lorsque j'emploie le mot « méditation » dans ce texte, dans le titre, il s'agit, d'une part, moins d'une méditation que je suis en train de présenter que du scénario d'une méditation, puisque la méditation, elle, se passe à l'intérieur de soi, elle n'est pas externe. Donc ce scénario de méditation ce n'est pas la méditation zen, ce n'est pas la méditation bouddhiste, c'est la méditation telle qu'elle est conçue par un certain nombre de poètes, dans la suite des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola. Il y en a tout un développement influencé par la poésie au XVI^e siècle, aussi bien française qu'anglaise, allemande, un peu partout en Europe, et particulièrement dans la forme sonnet, parce que la forme sonnet est tout à fait adaptée au scénario d'une méditation.

On énumère les points, le sonnet vous dit quels sont les points à travers lesquels va passer votre méditation. Bien entendu, dans le cas des *Exercices spirituels* de Loyola, cette méditation porte sur des questions religieuses. Mais il existe une possibilité d'utiliser cette manière de faire la méditation de manière plus générale, même en restant dans le domaine religieux, pas seulement sur la vie et la passion du Christ. Joseph Hall, dont j'ai emprunté les dix-huit points de méditation pour composer les sonnets dans mon livre *La forme d'une*

ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains, est quelqu'un qui est de tradition protestante. Mais ça a quand même beaucoup influencé la poésie du XVI^e et du XVII^e siècle, et pour moi donc la méditation est dans ce sens. Les poèmes que j'appelle méditations, dans mon livre, ce sont des scénarios de méditation.

M. B. – Et du côté de la théologie négative ?

J. R. – À propos de la théologie négative, ce qui devait en être dit l'a été, donc je n'en ajouterai pas beaucoup. Évidemment, on n'a pas trop développé l'intuitionnisme. Ce qui rejoint une tendance de la logique du XX^e siècle, qui n'est pas la logique habituelle, celle pour laquelle ce qu'on appelle « le principe du tiers exclu » n'est pas admis. On ne peut pas dire qu'il y a une chose ou son contraire, il peut y avoir autre chose encore. Et une des conséquences est que si l'on énonce une proposition, puis la négation de cette proposition, il n'y a aucune raison que la négation de la négation soit la proposition dont on était parti. Ça a l'air bizarre, mais si vous plongez très légèrement dans ce domaine vous verrez qu'il y a des exemples tout à fait naturels et évidents. Ils ne sont pas rares. Le hasard est beaucoup plus rare que le contraire. Pour moi, en tant que mathématicien qui a travaillé dans une branche des mathématiques dont le modèle logique est tout à fait lié à cette logique-là, la logique intuitionniste, il est clair que la théologie négative, sous la forme très raisonnée de Nicolas de Cuse, ne pouvait que m'attirer. Mais, d'une certaine manière, ce que j'ai écrit peut être lu en ignorant tout ça.

Je suis un peu effrayé par la quantité de choses présentées aujourd'hui, qui sont autant de lectures tout à fait justes. Ayant beaucoup composé de poésie, lu sur la poésie, lu des poésies, il était normal que plein de choses viennent dans ce que j'écrivais. En même temps, il me semble que ce livre parle directement. Mais enfin, voilà, c'est là.

M. B. – Il y a quelque chose d'analogue que j'avais envie de dire : ayant écouté une grande partie des communications, j'avais un peu peur, je l'avoue, que notre public de jeunes gens soit accablé par la quantité de références, et je craignais que l'accès direct au texte ait été un peu écarté, en quelque sorte, par cet excès de références. Donc je suis heureux que tu puisses dire que le livre peut se lire sans savoir tout ce que nous avons évoqué aujourd'hui.

F. D. – J’aimerais revenir un instant sur le beau commentaire qui a été donné ce matin du mot « déposition », auquel il manquait peut-être le premier sens que ce mot a eu, son sens chrétien. Le moment que les peintres ont peint. Ce moment, les poètes du XVI^e et du XVII^e siècle, tel Zacharie de Vitré, l’ont souvent médité, c’est le déclouement de la croix, qu’on appelle « déposition », c’est-à-dire le retrait du corps mort, jusqu’à un autre moment célèbre dans l’histoire de la peinture ou de la sculpture, qui est la « déploration », où la Vierge, avec le corps de son fils sur les genoux, pleure. Il y a dans l’exercice spirituel que ce livre est aussi, dans la présence du corps disparu, une forme de déposition, avec ce vieux sens chrétien.

J. R. – Oui, mais ce dialogue posthume avec Alix est sans consolation. Je suis un agnostique, il n’y a pas de consolation. C’est la différence. Cela dit, je suis beaucoup 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 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, 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.

F. D. – J’ai oublié de dire que si je parlais du style pour dompter les démons, le *rakki-tai*, c’est parce qu’il est décrit dans le poème qui s’intitule « Le ton ». Lors d’un entretien que j’avais fait avec toi, en 1993 je crois, pour *Quai Voltaire* (n° 10), « La pluralité des proses de Roubaud », tu t’insurgeais contre une question que je posais, et tu disais, avec la véhémence qui te caractérise dans les discussions : « Les souvenirs ne sont jamais des poèmes, les poèmes ne sont jamais des souvenirs, les souvenirs peuvent être origine contingente de poèmes, les poèmes peuvent être effectués en souvenir, mais les poèmes ne sont jamais des souvenirs. » Tu rejettes dès le début toute idée de souvenir, c’est l’Enfer, mais tu reprends ce mot « par le

souvenir », comme un guide, c'est le poème qui se termine, je crois, par : « (...) je descends en enfer par le souvenir. »

Les souvenirs font partie de la prose de la mémoire, *Le Grand Incendie de Londres*, *La Boucle*, etc. Cette « prose de la mémoire » se sert du souvenir, mais pas du tout à la façon de Proust. Je veux dire, d'une tout autre façon. Dans *Quelque chose noir*, il n'y a pas de souvenir, sauf pour aller vers l'enfer, par le sens du toucher, le cinquième dans la méditation des sens, qui conduit plus directement qu'aucun des autres sens à ce qui n'est plus. Il me semble qu'à une époque tu étais très enthousiaste du capitaine Aldana, un poète espagnol qui était aussi un méditatif.

J. R. – 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 armées, des armures, la vue ; ensuite le bruit, le cliquetis des armures, le son, etc. ; et ça se termine par le toucher des cadavres.

C'est là qu'on descend en enfer, et que la guerre conduit à descendre en enfer. Après avoir été capitaine dans les armées du roi d'Espagne, luttant contre les insurgés flamands, au XVI^e siècle, Aldana s'était converti à ce qu'on appelle la « famille d'amour », et récusait toute violence. En même temps, comme c'était un capitaine de l'époque, quand le roi a fait appel à lui pour se battre contre les Maures, il a obéi, il y est allé, et lors du dernier assaut, lorsque le roi lui a dit « il est temps de combattre », il a dit « non, il est temps de mourir ». Il est mort au combat. Cette manière d'employer la méditation, la méditation des cinq sens par exemple, a pu servir pour la poésie à des choses extrêmement différentes.

M. B. – *Quelque chose noir*, on l'a dit, est un livre du deuil et du contournement du silence. Il y a parmi nos amis proches un autre livre qu'on peut caractériser ainsi, c'est *W ou le souvenir d'enfance* de Perec. Comment te situerais-tu, comment verrais-tu l'éventuelle parenté entre les deux œuvres, s'il y en a une ?

J. R. – On peut dire que le mode de composition de ce livre, *W ou le souvenir d'enfance*, qui suit pendant très longtemps deux fils

parallèles, pour arriver à la révélation terrible de la fin – que tout ça, à la fois la société, apparemment sportive, et le souvenir, conduit à la mort dans les camps –, cette démarche-là est un peu semblable à la mienne.

Il se trouvait que Georges Perec n'arrivait pas à écrire ce souvenir-là, qui n'est d'ailleurs peut-être pas un souvenir vrai, ce peut être un souvenir sinon inventé du moins refait. Comme d'autre part il était bloqué dans ce roman, feuilleton qu'il avait voulu écrire, qui était un petit peu inspiré par un livre que nous avons beaucoup lu, les gens proches de Georges Perec, les gens comme Marcel et moi, *Le Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse, il y a une parodie du *Jeu des perles de verres* de Hesse dans le livre de Georges, et c'est précisément la composition qui l'a amené à pouvoir écrire ça. C'est une démarche proche.

F. D. – Encore une question. Cet après-midi, Jean-François Puff disait « la mort dans la vie, c'est la mélancolie », et cette phrase m'a évoqué un prince que nous aimons beaucoup toi et moi, un roi d'ailleurs, pourquoi dire qu'il est prince, Galehaut, sire des îles lointaines, qui est un des grands personnages de la matière de Bretagne et de notre *Graal théâtre*, puisqu'on a travaillé à une étrange œuvre en dix branches qui s'appelle *Graal théâtre*. Le roi Galehaut est pris du mal de la mort, qu'on appelait au Moyen Âge le « mal des héros ». Il se trouve que ce mal de la mort, c'est la mélancolie. Mais la mélancolie, le mal de la mort...

J. R. – ... c'est considérer que ce que l'on va gagner est perdu avant même de le posséder. C'est le ressort de la mélancolie. De la mélancolie médiévale, de la mélancolie vue par la médecine médiévale et par ce grand auteur de la première grande œuvre en prose française, le *Lancelot en prose*, car Galehaut le sire des îles lointaines est amoureux fou de Lancelot du Lac. Or, au moment même où il obtient du roi Arthur la possibilité de faire venir Lancelot pour vivre avec lui, il sait qu'il est perdu. Il se trouve qu'il va perdre Lancelot à cause de la reine Guenièvre. Mais il y a là le ressort d'une forme de mélancolie, la maladie des héros, qui est l'éros mélancolique. La création de la forme poétique, pour les troubadours, c'est un moyen de lutter contre l'éros mélancolique. L'amour, pour le troubadour, c'est ce qui fait le chant, qui fait la poésie, mais c'est aussi ce qui tue.

(Transcription : Grégoire Louis)

TEXTUEL

Textuel publie chaque année un numéro à thème qui traite d'une question théorique ou d'esthétique littéraire : le nom propre, l'auteur, la notion de crise, l'explication de texte, le texte et l'image, etc.

- N° 1 (épuisé)
- N° 2 Les Intellectuels et la politique (épuisé)
- N° 3 Spécial théâtre (épuisé)
- N° 4 Information – Contre information? (épuisé)
- N° 5 Institutions (épuisé)
- N° 6 Dire, voir, écrire : le texte et l'image (épuisé)
- N° 7 Noms propres (épuisé)
- N° 8 Crises des avant-gardes (épuisé)
- N° 9 Entretien sur *Le Rivage des Syrtes* de J. Gracq (épuisé)
- N° 10/11 Énonciations (épuisé)
- N° 12 Roman/Histoire (épuisé)
- N° 13 Les Femmes et les institutions littéraires (épuisé)
- N° 14 Rimbaud (épuisé)
- N° 15 Roland Barthes (épuisé)
- N° 16 Robert Desnos (épuisé)
- N° 17 Écritures paradoxales 6,86 €
- N° 18 Sur l'opéra italien 7,62 €
- N° 19 Dire la crise/Penser la crise 7,62 €
- N° 20 Expliquer/commenter 11,43 €
- N° 21 Cahiers Georges Perec 18,29 €
- N° 22 Images de l'écrivain 10,06 €
- N° 23 Lire pour lire 12,96 €
- N° 24 La Lettre d'amour 13,72 €
- N° 25 Écrire, voir, conter 16 €
- N° 26 Opéra baroque et théâtralité 12,96 €
- N° 27 Écrire à l'écrivain 18,29 €
- N° 28 La Digression 18,29 €
- N° 29 Figures de la négation 18,29 €
- N° 30 Exigence de Bataille – Présence de Leiris 16,77 €
- N° 31 Le Cinéma et le mal 18,29 €
- N° 32 L'Amour de l'autre langue 16,77 €
- N° 33 Thèmes et figures mythiques, l'héritage classique 16,77 €
- N° 34 La Gloire 13,72 €
- N° 35 Aragon, le souci de soi 14,48 €
- N° 36 Visible/Invisible au théâtre 14,48 €

- N° 37 Où en est la théorie littéraire? 14 48 €
 N° 38 Peinture et littérature 14,48 € (épuisé)
 N° 39 Littérature et psychanalyse 10,67 €
 N° 40 Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient 14,48 €
 N°41 Texte & Partition 15 €
 N°42 Le Corps de l'informe 14,50 € (épuisé)
 N 43 Le Survivant : un écrivain du XX^e siècle – Dire sa mort, dire la mort 14,50 €
 N° 44 Corps d'écriture – Corps politique (XVIII^e – XXI^e siècle) 15 €
 N° 45 Marcel Proust – Surprises de la *Recherche* (épuisé)
 N° 46 Aux marges du texte – Préface et postface 15 €
 N° 47 Comment lire *Le Peuple* ? 15 €
 N° 48 Le Début de la fin 15 €
 N° 49 La Discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique 15 €
 N° 50 À la recherche d'*Albertine disparue* 15 €
 N° 51 Peur et littérature 15 €
 N° 52 Lectures de l'art contemporain. 15 €
 N° 53 – à paraître
 N° 54 La Nouvelle et l'image – Nouvelles approches 15 €

CAHIERS TEXTUEL

Les *Cahiers Textuel* recueillent des études monographiques consacrées le plus souvent à un texte littéraire mis au programme d'agrégation ou objet d'un séminaire de recherche ; la rédaction de ces différents numéros est tour à tour confiée aux diverses équipes de recherche, ce qui permet à ces deux publications complémentaires de représenter dans sa diversité l'activité de l'UFR.

- N° 1 Les *Hymnes* de Ronsard 6,40 €
 N° 2 Montaigne, les derniers *Essais* (épuisé)
 N° 3 Lire Maurice Scève (épuisé)
 N° 4/5 Aragon (*Aurélien*), Rabelais (*Gargantua, Pantagruel*) 12,20 €
 N° 6 Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Quatrième partie, 11,43 €
 N° 7 L'Appropriation de l'oral. De Sumer à Lacan 8,38 €
 N° 8 Musset, *Lorenzaccio* 14,48 €
 N° 9 *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné 11,43 €
 N° 10 *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre 13,72 €
 N° 11 *Le Paradoxe sur le comédien* ; *Le Neveu de Rameau* de Diderot 13,72 €

- N° 12 Le Premier Livre des *Essais* de Montaigne 17,53 €
 N° 13 *La Sepmaine*, de Guillaume de Saluste du Bartas 18,29 €
 N° 14 Joachim Du Bellay, la Poétique des recueils romains 14,48 €
 N° 15 Rabelais 16,77 €
 N° 16 Clément Marot, *L'Adolescence clémentine* 16,77 €
 N° 17 *Les Amours* (1552-1553) de Ronsard 15,24 €
 N° 18 *Saül le Furieux* de Jean de La Taille 13,72 €
 N° 21 Jean de Léry 13,72 €
 N° 22 Charles Sorel 13,72 €
 N° 23 Marcel Proust. Lecture de *Sodome et Gomorrhe* 14,48 €
 N° 24 Ronsard, les *Odes* (1550-1552) 13,75 €
 N° 25 Lire *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire 14 €
 N° 26 Le Livre III des *Essais* de Montaigne 14 €
 N° 27 Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques* (livres VI et VII) 14 €
 N° 28 Les *Œuvres* de Louise Labé 14 €
 N° 29 *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre II 15 €
 N° 30 En relisant *L'Adolescence clémentine* 15 €
 N° 31 *La Deffence* et *L'Olive*, lectures croisées 15 €

Conditions de commande et d'abonnement

Les numéros disponibles peuvent être acquis auprès du secrétariat de la revue au prix indiqué pour chaque numéro.

Je désire acquérir les numéros suivants :

Je joins la somme de correspondant au prix total des numéros commandés.

Je désire m'abonner à TEXTUEL/Cahiers TEXTUEL :

France : 3 numéros successifs à paraître : **37 €** plus **2,50 €** de frais de port

Étranger : 3 numéros successifs à paraître : **42 €** plus **3,50 €** de frais de port

NOM..... Prénom

Adresse.....

Fonction.....

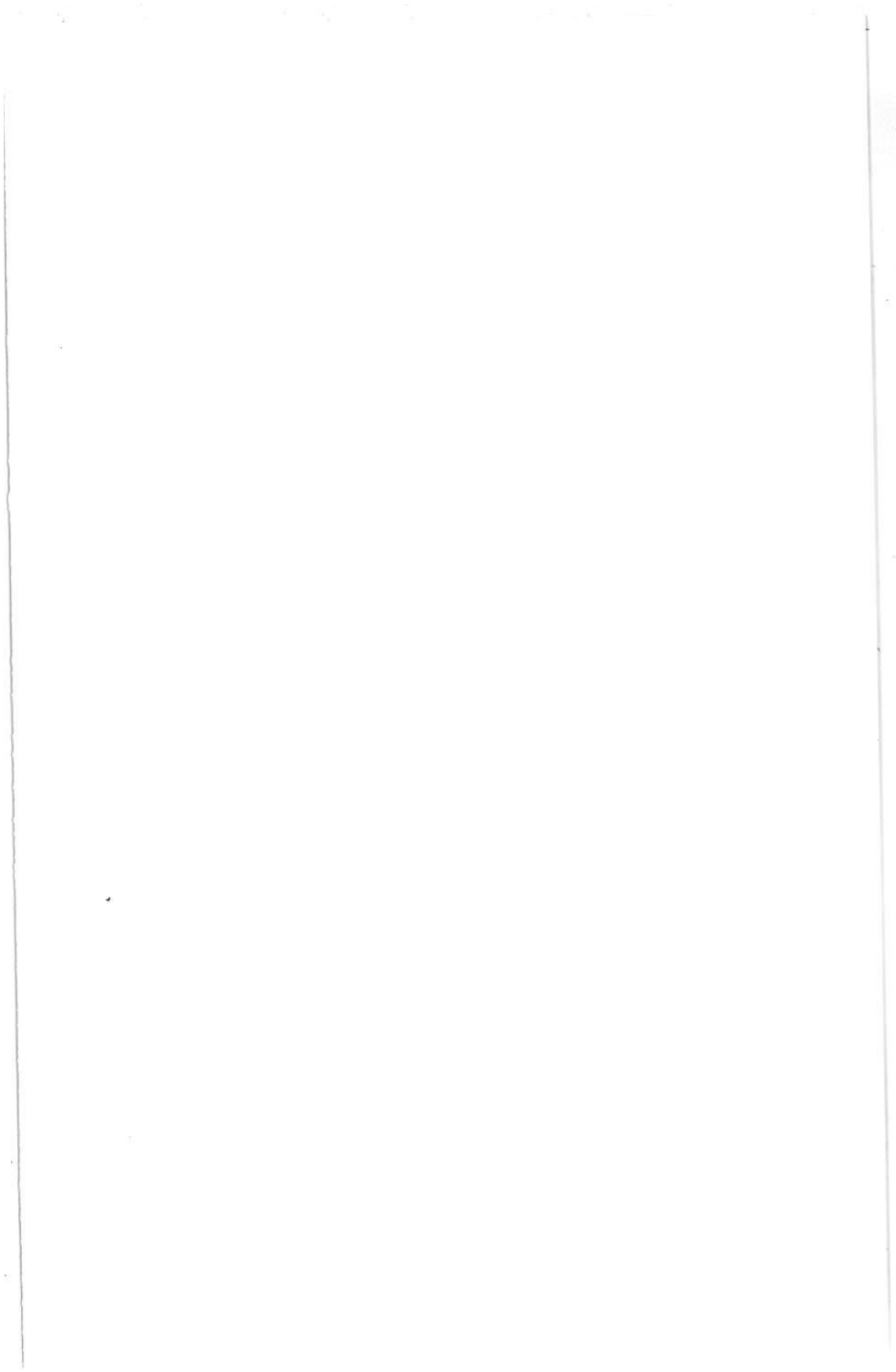
Paiement (*uniquement par chèque*) à l'ordre de :

Agent Comptable de l'Université Paris Diderot

à l'adresse suivante :

Université Paris Diderot ; UFR « Lettres, Arts, Cinéma »,
case courrier 7010

Bâtiment des Grands Moulins – 75205 PARIS CEDEX 13



POUR ÉCLAIRER
QUELQUE CHOSE NOIR

Avant-propos

Véronique MONTÉMONT

Quelque chose noir : le point de fracture ? 9

Dominique MONCOND'HUY

Du journal au tombeau ou de « quelque chose » à « rien » 33

Olivier BARBARANT

La mort photographe 49

Michèle MONTE

Quelque chose noir : de la critique de l'élégie à la réinvention du
rythme 65

Stéphane BAQUEY

Le non-non-vers de *Quelque chose noir* 89

Emmanuel PESTOURIE

L'impossible déposition de la parole poétique dans
Quelque chose noir 103

Jean-François PUFF

La référence médiévale dans *Quelque chose noir* 129

Benoît CONORT

Le chiffre du deuil 145

Olivier SALON

Traces et abandons oulipiens dans *Quelque chose noir* 169

Entretien entre Marcel Bénabou, Florence Delay et Jacques Roubaud... 181

Toutes les références des pages de *Quelque chose noir* renvoient à l'édition Poésie/Gallimard (Paris, Gallimard, 2001, rééd. 2007). Les chiffres romains indiquent les numéros de section, les chiffres arabes les numéros des poèmes dans la section.

Dépôt légal :
ISSN 0766-4451
ISBN 978-2-7442-0166-0@

UNIVERSITÉ
PARIS
DIDEROT

PRIX TTC 15 €

Illustration de couverture : Calligraphie du signe « noir », Xiaomu Cheng. Graphisme : Bruno Doan.

Imprimerie LAUNAY - Paris V^e