

LITTÉRATURE NUMÉRIQUE ET CÆTERA

Serge Bouchardon Eduardo Kac Jean-Pierre Balpe



FORMULES/REVUE
DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES

2006/NOESIS

formulas

**Revue publiée avec le concours
du Centre National du Livre (France),
et de la Communauté Française de Belgique.**

Formules est une publication de l'Association **Reflét de Lettres**, avec la collaboration de la **Fondation Noésis Internationale** et de l'Association **Noésis-France**.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des littératures à contraintes. Les envois spontanés sont encouragés, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine ; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règle de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de la personne humaine.

Directeurs : Bernardo Schiavetta et Jan Baetens.

Rédacteur : Alain Chevrier.

Secrétariat de rédaction, maquette : Élisabeth Chamontin.

Comité de lecture : Jany Berretti, Michel Clavel, Cécile De Bary, Astrid Poier-Bernhard, Jean-François Puff, Christelle Reggiani, Stéphane Susana, Alain Zalmanski.

Conseillers à la rédaction : Daniel Bilous, Éric Clemens, Didier Coste, Pascal Durand, Jean Lahougue, Guy Lelong, Mireille Ribière, Michel Voiturier.

Adresse de la rédaction en France :

79, rue Manin, 75019 PARIS.

Adresse de la rédaction en Belgique :

Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN

Adresse e-mail : revue.formules@wanadoo.fr

Site internet : <http://www.formules.net>

© Collection Formules : Association Noésis-France

© Revue Formules : Association Reflet de Lettres

© Pour les textes : Les auteurs

ISSN : 1275-77 13

ISBN : 2 914 645 89 9

Dépôt légal en France : juin 2006

SOMMAIRE

Éditorial.....	5
----------------	---

DOSSIER LITTÉRATURE NUMÉRIQUE

Serge Bouchardon : Introduction.....	9
Philippe Bootz : La littérature déplacée.....	13
Jan Baetens : La cyberpoésie : entre image et performance. Une analyse culturelle	31
Jean-Pierre Balpe : Règles, contraintes, programmes.....	55
Jean Clément : Jeux et enjeux de la littérature numérique.....	65
Serge Bouchardon : Les récits littéraires interactifs.....	79
Françoise Weck : La cyberpoésie aux frontières de la littérature ?.....	95
Eduardo Kac : Holopoésie.....	109
Alexandra Saemmer : Le Prévisible et l'Imprévisible dans la Littérature programmée.....	117
Michel Cals : Les ateliers d'écriture en réseau.....	131
Frédéric Madre : Blog : un chien parmi les chiens, contraintes.....	145
David Christoffel : La pression du destinataire.....	151
Xavier Malbreil : Écrire sur un clavier est une contrainte.....	161

DOMAINES VOISINS

Dominique Buisset : Le Poème inexistant, ou Dieu, que le grincement du calame est triste au fond du scriptorium !.....	173
Bernardo et Angelo della Schiavetta : Aspects numériques de l'ALMIRAPHÈL.....	213
Zagghi/Schiavetta : ALMIRAPHÈL REMAKE.....	237
Élisabeth Chamontin : Christophe Bruno, témoin de la globalisation, et le <i>Google art</i>	261
Martin Granger : Dasher et <i>La bibliothèque de Babel</i>	271

HORS DOSSIER

Valéry Kislov : Traduire <i>La disparition</i>	279
Abigail Lang : Typographie et mise en récit dans <i>House of Leaves</i> de Mark Z. Danielewski.....	309
Karel Vanhaesebrouck : La contrainte racinienne ?.....	325
Édouard Braconnier : Théorie du genre des noms (1835) extrait présenté par Alain Chevrier.....	337
Auguste Comte (1856) : <i>Synthèse subjective</i> (extrait).....	343

Alain Chevrier : Une prose philosophique sous contraintes : les acrostiches d'Auguste Comte.....	347
Élisabeth Lavault : Compte des faits, conte défait : <i>La Princesse Hoppy</i> de Jacques Roubaud.....	357
Elvira Monika Laskowski-Caujolle : Marcel Bénabou : <i>ne pas</i> écrire sur Tamara...	375

CRÉATIONS

Jacques Perry Salkow : L'apostrophe.....	391
Alain Chevrier : 3 sonnets avec catastrophe.....	395
Élisabeth Chamontin : Actualités poï(é)tiques.....	399
Michel Clavel : Deux poèmes à répétition.....	401
Frédéric Schmitter : Polygraphiques.....	407
Martin Granger : Les lauriers sont coupés (opérette).....	413
Patrice Hamel : <i>Réplique n° 12</i> (1998).....	421
Eduardo Kac : Biopoésie.....	425

JEUX

Alain Zalmanski : Jeux croisés.....	433
Alain Zalmanski : Formules Su-Doku	435

Éditorial

Avec le présent numéro, *Formules* fête son dixième anniversaire. Pendant ces années, en marge des lieux communs du jour, cherchant l'innovation sans jamais renier le passé, nous avons cultivé un domaine qu'aucune revue n'avait encore exploré : celui des « contraintes » littéraires, c'est-à-dire des « règles » d'écriture rigoureuses *non canoniques*.

En 1997, en France, l'idée que l'on se faisait d'une écriture à contraintes se limitait à deux types de productions qui, du reste, se recouvraient partiellement : celles des écrivains (et mathématiciens) de l'Oulipo, et celles des ateliers d'écriture, cet avatar typiquement français et souvent déprécié du « creative writing » américain. *Formules* a voulu rendre plus ample et plus riche la perception de ce domaine, en l'étendant au delà de ces deux types de production.

Sur le plan des lettres, nous nous sommes intéressés à tous les écrivains de valeur qui aujourd'hui se consacrent, soit habituellement, soit épisodiquement, à l'invention de règles inédites ou au renouvellement de contraintes anciennes dans la mise en œuvre concrète de leurs textes. Certes, nous avons ainsi publié des inédits de la plupart des membres l'Oulipo, mais également ceux d'un grand nombre d'auteurs confirmés, voire célèbres, au delà des frontières des écoles et des langues. Et nous avons eu le souci constant d'accueillir de jeunes auteurs dont certains sont devenus des collaborateurs réguliers.

Sur le plan théorique et critique, la place que nous avons accordée à la réflexion a toujours été essentielle, comme le montrent aussi bien les sommaires des dix premiers numéros¹ que nos multiples interventions dans

¹ À terme, tous les textes critiques de *Formules* seront offerts en libre accès sur son site www.formules.net, où l'on peut trouver d'ores et déjà de nombreux documents d'accompagnement.

divers événements, ainsi que la collection de livres qui prolonge désormais la revue². Grâce à ces actions, nous croyons être parvenus à faire admettre une acception plus large de la notion de contrainte³. Des poètes et théoriciens de la poésie moderne, ou plus exactement de l'extrême contemporain, ont entamé un dialogue avec nous. La recherche universitaire se penche désormais, en France et, davantage encore, à l'étranger, sur l'appareil conceptuel (évolutif) qui est le nôtre, pour l'utiliser ou pour le critiquer⁴. Les colloques, rencontres, lectures, se multiplient, tout comme — et c'est capital — les publications des collaborateurs de la revue, dont la diversité reflète le refus de tout esprit de chapelle.

Revue vivante, *Formules* n'a pas attendu son dixième numéro pour se transformer. À cet égard, le changement le plus notable concerne évidemment la notion même de « contrainte », que nous utilisons aujourd'hui d'une manière plus souple. Si au début *Formules* cherchait à la privilégier, désormais, après avoir défini notre domaine, nous souhaitons intégrer la contrainte à celui, plus vaste, du « souci de la forme ». Dans cette optique, la réflexion sur l'*esthétique* des formes régulières dans la création littéraire et artistique contemporaine sera donc appelée à se renforcer dans les dix années à venir.

Le dixième numéro de *Formules*, largement construit autour d'un dossier sur la littérature numérique et ses domaines voisins, est une illustration des changements en cours, le lien était d'autant plus facile à établir que les aspects clés de combinatoire, de génération infinie, de création interactive et transindividuelle ou encore de tissage du verbal et du visuel étaient déjà présents dans nos précédents numéros. Par ailleurs, ce dossier numérique illustre notre désir d'explorer de nouveaux territoires. En l'occurrence, la rencontre de l'art et de la technologie nous fait aborder des œuvres et des pratiques qu'on n'attend pas forcément dans une publication seulement littéraire et nous force inévitablement à reprendre toute une série de questions relatives aux bases mêmes de l'activité esthétique et de ses jugements critiques.

² Alternant, selon la logique coutumière de la revue, textes théoriques et textes de fiction, trois volumes ont paru à ce jour, tous aux éditions Noésis : *Le goût de la forme en littérature* (colloque de Cerisy dirigé par Bernardo Schiavetta et Jan Baetens), 2004 ; *Days in Sidney* (roman de Didier Coste), 2005 ; *Mallarmé, et après ?* (colloque de Tournon dirigé par Daniel Bilous), 2006.

³ Par exemple, deux ouvrages récents ont contribué à imposer le label de « roman à contraintes », qui compte un nombre élevé d'auteurs. Cf. Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1999 (chapitre « Formules et contraintes » p.103-106) et Bruno Vercier, Franck Évrard, Dominique Viart, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2006.

⁴ Cf. Chris Andrews, « Constraint and Convention : The formalism of the Oulipo » *Neophilologus*. Holland, 87, 2003, p. 223–232.

Dossier
Littérature numérique

Serge Bouchardon

Introduction

Depuis plus de trente ans, des auteurs créent des œuvres littéraires sur ordinateur, des œuvres de « **littérature numérique** », que d'autres appellent « littérature électronique », « littérature informatique », « e-littérature » ou encore « cyberlittérature ». Pour ces auteurs, il ne s'agit pas de diffuser des textes littéraires sur un support numérique, qu'il s'agisse d'un cédérom ou d'un site web. Non. Il s'agit de concevoir et de réaliser des œuvres spécifiquement pour l'ordinateur et le support numérique, en s'efforçant d'exploiter certaines de leurs caractéristiques : technologie hypertexte, dimension multimédia, interactivité... De quelles œuvres s'agit-il ? Bien au-delà de la simple transposition des « livres dont vous êtes le héros » auxquels nous pouvons penser spontanément, les œuvres de littérature numérique prennent la forme de récits hypertextuels, mais aussi de poésie animée, d'œuvres fondées sur le principe de la génération de texte ou encore d'œuvres collectives en ligne. Dans tous ces cas, l'œuvre a été produite avec un ordinateur et est destinée à être lue (ou *agie* ?) sur un ordinateur. Il s'agit donc d'œuvres dont la réalisation tout comme la réception nécessitent un ordinateur. Cette littérature n'aurait pas de sens sans le support numérique et le dispositif informatique.

Philippe Bootz, dans « La littérature déplacée », oppose ainsi les œuvres qui proposent des « formes de surface » et les œuvres programmées qui nécessitent une « écriture du dispositif ». Il avance que la spécificité fondamentale de cette littérature numérique réside dans la singularité du dispositif de création/lecture qu'elle instaure.

Cherchant à dépasser la question des spécificités du médium, **Jan Baetens** propose dans « Poésie électronique : entre image et performance » une approche de la poésie numérique comme « pratique culturelle ». Il cherche à analyser le contexte dans lequel fonctionne cette poésie, qui cesse d'être centrée sur une œuvre pour s'ouvrir à toutes sortes de performances. En s'appuyant sur *Tokyo* d'Éric Sadin et *Intime* de Pierre Alferi, il analyse les allers-retours entre écrits imprimés et « écrits d'écran¹ » et les contrecoups souvent étonnants de la poésie numérique sur l'objet-livre.

Se pose alors la question des filiations de la littérature numérique. **Jean-Pierre Balpe** explique dans « Programme et contrainte » que l'on assimile souvent la littérature programmée à une littérature à contraintes de type oulipien, ne serait-ce que parce que divers membres de l'Oulipo sont à l'origine de la fondation en 1981 de l'Alamo². Or, si ces approches se retrouvent sur quelques points communs notamment d'ordre idéologique, elles sont en fait — tant les conceptions de la littérature que les « effets » littéraires auxquels elles sont liées — très profondément divergentes. Les procédures d'engrammation qui permettent la production de textes n'ont en effet rien de commun, or ce sont elles qui, pour une large part, fondent les spécificités du littéraire.

Jean Clément, pour sa part, voit un lien étroit entre jeu et littérature numérique (« Jeux et enjeux de la littérature numérique »). Plus que toute autre, la littérature numérique relèverait de façon consubstantielle du domaine du jeu. Elle a ses origines dans le jeu littéraire et atteint ses limites dans le jeu vidéo et la création multimédia. Analysée sous l'angle du jeu, elle marque sa parenté avec la littérature de la règle et de la formule. À l'appui de cette hypothèse, Jean Clément s'interroge sur le statut épistémologique des œuvres de littérature numérique.

Les pratiques de la littérature numérique sont d'une grande variété, en particulier sur cet espace complexe et ouvert qu'est l'Internet : récit hypertextuel, poésie cinétique, œuvre programmée, écriture collective en ligne...

Serge Bouchardon se penche ainsi sur le récit littéraire interactif. Celui-ci correspond à un vaste champ d'expérimentation plus qu'à un genre autonome. Mais plus que dans la qualité des réalisations, l'intérêt

¹ Emmanuel Souïchier et Yves Jeanneret proposent la notion d'« écrit d'écran », considérant « les formes et transformations médiatiques créées grâce au micro-ordinateur (et souvent désignées comme le « multimédia ») comme des formes écrites et des transformations de l'espace de l'écrit ». (Jeanneret Yves, *Y a-t-il vraiment des technologies de l'information ?*, Éditions universitaires du Septentrion, 2000).

² Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs.

principal de ce type de récits réside dans sa valeur d'objet heuristique : le récit littéraire interactif permet d'interroger le récit dans son rapport au support, mais aussi d'interroger la littérature elle-même.

Françoise Weck, dans « La cyberpoésie aux frontières de la littérature ? », analyse quant à elle les pratiques poétiques. La poésie cinétique, qui privilégie l'affichage dynamique de l'énoncé et la mise en scène visible du matériau linguistique, instaure un nouveau rapport au temps. Françoise Weck voit dans la « cyberpoésie » une « révolution épistémologique » et une « autre inscription communicationnelle du littéraire³ ».

C'est sur une forme spécifique de poésie numérique que se penche **Eduardo Kac**. Insatisfait par l'unidimensionnalité du mot imprimé, il se tourne vers l'holographie et crée en 1983 le terme « holopoésie » pour décrire ses textes flottants tridimensionnels, fondés sur une écriture/lecture spatio-temporelle. Dans son article intitulé « L'holopoésie », il revient sur les fondements théoriques et les motivations esthétiques de sa démarche.

Alexandra Saemmer, dans « Comment lire la Littérature programmée ? », centre son analyse sur la « littérature programmée » en confrontant deux œuvres, la « Série des U » de Philippe Bootz et « La Révolution à New York a eu lieu » de Grégory Chatonsky. Les œuvres programmées, en tant qu'œuvres calculées, peuvent-elles faire émerger de l'Improbable ? Peuvent-elles « tolérer, voire engendrer l'irruption au cœur de la répétition » ?

Michel Cals, analysant les « ateliers d'écriture en réseau », se demande si ceux-ci répondent à de nouveaux dispositifs de médiation culturelle et à de nouvelles formes de sociabilité, mais aussi s'ils peuvent faire émerger des « formes nouvelles de littérarité ».

Enfin, trois auteurs nous proposent leur point de vue, notamment sur le thème de la **contrainte** dans la littérature numérique.

Frédéric Madre est auteur-expérimentateur de nouvelles formes, initiateur notamment de *2balles*⁴ (premier blog francophone ?). Dans sa contribution « Blog : un chien parmi les chiens, contraintes », il s'interroge sur la contrainte imposée par les outils logiciels, notamment concernant le format blog. Ces outils logiciels, conditionnant scénarisation et réalisation, aboutissent à un format qui se révèle dans la majorité des cas très pauvre ; reste néanmoins à l'auteur la possibilité de « subvertir la forme en se pliant tout de même au genre ».

³ Balpe, Jean-Pierre, « Pour une littérature informatique : un manifeste », in *Littérature et informatique*, Artois Presses Université, Arras, 1995, p. 22.

⁴ <http://2balles.cc/>

David Christoffel, qui s'intéresse « aux nouveaux moyens donnés à l'épistolaire par le courrier électronique⁵ », a adressé à ce titre ses *Newsletters du Dimanche* et autres *forwards* à des centaines de destinataires. Il s'agit d'une forme de *spam*⁶ littéraire et artistique. Les courriers électroniques de David Christoffel sont écrits de telle sorte que chaque lecteur peut avoir l'impression que le texte lui est personnellement destiné. Le texte peut par là même *contraindre* son destinataire à une certaine forme de lecture. C'est cette « pression du destinataire » que David Christoffel analyse dans les pratiques de *spam* littéraire.

Xavier Malbreil, dans « Écrire sur le clavier est une contrainte », confronte « la formation de la pensée-écriture » lorsqu'on utilise un stylo, une machine à écrire ou un ordinateur. Lorsque j'écris avec un clavier d'ordinateur, cela constitue-t-il une garantie de fidélité à ma pensée ou encore de « liberté d'écriture » ?

À noter que le site web⁷ consacré au présent dossier « Littérature numérique » propose des autoprésentations des différents contributeurs, un résumé de chacune des contributions ainsi que des liens vers les œuvres mentionnées accessibles en ligne.

⁵ Cf. autoprésentation sur le site <http://www.utc.fr/~bouchard/formules>

⁶ Spam (pollupostage) : courrier électronique non sollicité par l'internaute qui le reçoit. Cette pollution de boîtes aux lettres, pratiquée par les « spammers » ou spammeurs, arrive en tête des pratiques les plus critiquées par les internautes. Également appelé au Québec pollurriel, contraction de courriel pollueur. Cette pratique du spam peut être elle-même détournée à des fins littéraires et artistiques.

⁷ <http://www.utc.fr/~bouchard/formules>

La littérature déplacée

1 — L'évolution des relations entre littérature et informatique est une évolution des questionnements.

a) La littérature informatique et la question de la forme

Que la littérature informatique puisse avoir un rapport avec le concept de forme littéraire, cela semble en général assez évident. Les mots « hypertexte » et « génération » évoquent l'espoir de formes inédites. Que la déception soit au rendez-vous et que l'affaire semble se terminer par un « circulez : il n'y a rien à voir », cela aussi semble évident. Les auteurs de fiction hypertextuelle américains ne reviennent-ils pas penauds de l'aventure de l'hypertexte de fiction, pionniers en tête ? Un universitaire américain, éditeur d'une très grande revue électronique sur le Web, m'affirmait même il y a quelques semaines « qu'utiliser l'hypertexte dans une perspective narrative n'avait pas été une bonne idée ». Finalement, même si on a plus ou moins fini par admettre que l'auteur automatique, le robot poète de Boris Vian est un fantasme, évoquer la littérature et surtout la poésie en l'affublant du vocable « informatique », ou numérique, ou de quelque qualificatif que ce soit de cette famille, apparaît encore souvent déplacé.

Voire.

On entend souvent dire que l'hypertexte informatique n'a rien apporté, qu'on peut également faire de la poésie algorithmique sans ordinateur et qu'une bonne vidéo vaut bien un écran informatique.

Certes.

J'ajouterais même qu'on peut faire de la littérature programmée sans ordinateur, une littérature qui comporte pourtant un programme de type informatique, avec des lignes de code « en chair et en os », un programme qu'aucun ordinateur ne pourrait comprendre, simplement parce que les capacités de compréhension de l'homme sont supérieures à celles de l'ordinateur. J'en ai écrit entre 1978 et 1980. J'ai également fait des poèmes-lieux ou installations hypertextuelles sans ordinateur.

Bien.

Mais les méthodes et objectifs de ces écritures non informatiques ne recouvrent en fait pas totalement les possibilités ouvertes par l'ordinateur, tout comme ce dernier ne les annule ni ne les remplace, justement parce que ces possibilités informatiques ne recouvrent pas totalement celles des autres dispositifs. Il semble bien en effet que l'informatique permette de déplacer la question littéraire. Il ne s'agit donc pas de savoir s'il existe des formes textuelles, ce mot étant pris dans un sens traditionnel, spécifiquement informatiques, mais quelles conceptions de la forme véhicule le dispositif informatique. À cette question, le récent collectif *Transitoire Observable*¹ répond à travers son manifeste fondateur : les formes en question sont orientées programmation et ne se dévoilent que sous forme d'indices dans la rhétorique de surface accessible à la lecture. Ce n'est certainement pas la seule réponse possible, mais elle annonce clairement que c'est du côté du dispositif qu'il faut chercher la réponse la plus pertinente à la question de la forme, et non du côté de l'objet lu, « texte en tant que média », qu'une illusion facile nous fait associer au « texte en tant qu'œuvre ». *Transitoire Observable* affirme clairement que, du point de vue du créateur, l'œuvre ne saurait se limiter à ce qui est accessible à

¹ Créé en février 2003 par Alexandre Gherban, Tibor Papp et moi-même, à l'instigation d'Alexandre Gherban et sur la base de nos pratiques et de mes analyses théoriques. Le collectif se compose actuellement des trois fondateurs et de Jim Andrews, Wilton Azevedo, Jean-Pierre Balpe, Bluescreen, Patrick-Henri Burgaud, Philippe Castellin, Frédéric Drouillon, Los Glazier, Xavier Leton, Éric Sérandour, Antoine Schmitt, Reiner Strasser. <http://transitoireobs.free.fr>

la lecture. Bien plus, dans certains cas, elle ne le contient même pas². La poésie est particulièrement dynamique dans cette conception systémique ouverte, préparée qu'elle l'est par les mouvements de poésie concrète, visuelle, sonore, action... Il y a longtemps que la poésie se pense comme une exploration de dispositifs³. Par la langue.

b) D'une littéarité structurelle textuelle à une littéarité liée au dispositif de communication.

Il est commode de « paramétrer » les propriétés d'une œuvre littéraire informatique à partir d'une grille d'analyse construite autour de trois aspects parfois élevés au rang de genres :

- l'aspect calculé et analytique qui recouvre très fortement les littératures combinatoires et les générateurs automatiques de texte,
- l'aspect structurel et organisationnel de l'information, géométrisé par un graphe caractéristique de l'hypertexte,
- le côté sémiotique pluricode qui se traduit essentiellement dans les animations de texte à l'écran.

À ces trois axes d'analyse peuvent être associées des relations différentes entre texte et lecteur : simulation pour la première (la théorie de la métalecture de textes simulés a été développée par Jean-Pierre Balpe⁴), navigation dans un espace d'information pour la seconde (la lecture s'apparente alors à un montage et présente une forme d'épuisement⁵), importance de la matérialité du processus physique pour la dernière (la lecture bascule constamment entre divers modes sémiotiques⁶).

Dans tous les cas, on peut examiner les œuvres sous l'angle textuel en se posant la question de l'existence de nouvelles structures dans les productions que je qualifie « de surface », c'est-à-dire qui se limitent à l'examen de

² Jean-Pierre Balpe estime ne pas être l'auteur de ce qui apparaît à l'écran. C'est encore plus évident pour les œuvres qui récupèrent du matériau par des opérations de capture et les réinjectent dans le texte, le mot étant à prendre au sens sémiotique d'objet interprétable livré à la lecture. *Désir Insuffisant* constitue une utilisation extrême (voire extrémiste) de cette position. (sur le site de DOC(K)S on line http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOOTZ_f/TEXTES_f/Desir_Insuffi.htm)

³ Le cédérom *créations poétiques au XX^e siècle* édité en décembre 2004 par le CRDP de Grenoble en fournit une approche pédagogique probante.

⁴ Jean-Pierre Balpe, « Un roman inachevé — Dispositifs », *Littérature* n° 96, 1994, p. 37–53.

⁵ Jean Clément, « Afternoon a story : du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », in Ph. Bootz (coord.), *A\LITTÉRATURE* ↯, MOTS-VOIR et GERICO-CIRCAV université de Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 1994, p. 61–73.

⁶ Philippe Bootz, « poésie numérique : la littérature numérique dépasse-t-elle le texte ? », colloque e-forme, St Étienne, 2005, actes à paraître.

l'événement multimédia ou écranique. L'hypertexte a longtemps soulevé l'espoir de formes nouvelles, il apparaît aujourd'hui que les solutions pluricodes semblent plus riches de ce point de vue.

On peut également les examiner sous l'angle du dispositif de communication et regarder les nouvelles situations de communication que proposent ces productions. Cet aspect est particulièrement instructif car la spécificité fondamentale de la littérature informatique ne réside pas dans son caractère écranique ou multimédia, caractère que la vidéo ou l'opéra ont exploré par ailleurs, mais dans la singularité du dispositif de création/lecture qu'elle instaure. Poser la question sous cet angle revient à soupçonner un déplacement de la question littéraire. Partant d'un questionnement structuraliste sur les formes que prendrait un objet dénommé texte, la littérature, dans une optique de littérature du dispositif, aurait évolué dans une dimension systémique. La forme serait tout à la fois une structure délocalisée dans le programme et son produit observable à la lecture (produit dénommé transitoire observable et non texte⁷) et une dynamique organisationnelle dans une gestion spécifique de la communication par un dispositif qui intègre, non seulement un texte objet de l'interprétation, mais également une écriture et une lecture de ce texte. Ce texte, par ces opérations de création et de lecture, est fondamentalement pensé comme un « texte lié à un dispositif⁸ » et ses propriétés sémiotiques diffèrent de celles énoncées par les sémiotiques textuelles classiques. Même sous des dehors imprimables, les « textes » produits sont totalement dénaturés lorsqu'on les change de dispositif.

c) Un historique en quelques dates.

Avant d'examiner quelques caractéristiques de ces nouvelles formes, il convient de rappeler les principaux événements qui ont marqué la création de ce nouveau champ littéraire. Ce sujet a déjà été traité amplement par ailleurs et je me contenterai ici d'en tracer les grandes lignes.

On considère en général⁹ que les tout premiers textes ont été produits indépendamment par Théo Lutz et Brion Gysin en 1959. Théo Lutz a publié les siens dans la revue suisse *Augenblick* et Brion Gysin a utilisé les

⁷ Voir le manifeste fondateur de Transitoire Observable sur <http://transitoireobs.free.fr> pour une définition précise de ce terme et les positions défendues par le collectif.

⁸ Philippe Bootz, « Le modèle du " texte lié " », *ALW-CAHIER nr.23 : Literatuur en nieuwe media*, Louvain, 2002, p. 12-69.

⁹ Il se pourrait qu' Alan Turing ait commis un générateur poétique. Les premières œuvres publiées datent néanmoins de 1959.

siens en poésie sonore aux États-Unis. L'œuvre la plus caractéristique de cette époque pionnière reste sans doute *la machine à écrire* qu'a écrite le Canadien Jean Baudot en 1964.

À partir de 1980 l'évolution s'accélère et une exploration systématique des possibilités que l'informatique apporte est effectuée. Contrairement aux démarches de l'avant-garde, il ne s'agit pas alors d'entreprendre une exploration de nature expérimentale mais de trouver des solutions productives à des questions littéraires. C'est sans doute pour cela que la création et l'évolution du champ se font autant dans la continuité que dans l'apport de nouveaux points de vue et non dans une rupture franche avec la « tradition », le terme étant ici étendu à l'ensemble des approches littéraires qui lui préexistent, y compris les littératures visuelles, sonores et concrètes.

Trois grandes tendances, trois genres, émergent presque simultanément entre 1980 et 1985. Ce sont la génération automatique de texte avec la création de l'ALAMO (1980), l'hypertexte de fiction américain avec la première version de *afternoon a story* de Michael Joyce (1985¹⁰) et la première présentation publique dans un festival *Polyphonic* d'une animation syntaxique de Tibor Papp (1985). Comme nous le verrons, ces trois genres correspondent à des « points de vue » différents sur un même dispositif plutôt qu'à des formes opposées. Elles sont largement complémentaires. L'année 1985 apparaît ainsi comme un pivot à partir duquel le champ, tel qu'on le connaît aujourd'hui, va se constituer. L'exposition *Les immatériaux* présentée en 1985 au centre Pompidou fait figure de point d'orgue de cette période.

La période qui suit est marquée par le développement et le rapprochement de ces genres. La revue *alire*, créée en janvier 1989, y a joué un rôle notable, notamment par le rapprochement qu'elle a permis entre des auteurs géographiquement éloignés, ce qui a favorisé la création d'une véritable dynamique formelle, et par le dialogue qu'y entretiennent les œuvres et les propositions, parfois au sein du même numéro.

Cette période « initiale » s'achève vers la fin des années 90 avec l'avènement du Web et la démocratisation des moyens de conception. Apparaissent de nouvelles générations d'auteurs moins militants, influencés par d'autres sources et qui ne sont plus obligés de programmer « au burin » pour réaliser des productions informatiques. Une multitude de voies s'ouvrent. Certaines explorent la transformation que peut opérer un processus informatisé sur des écritures traditionnelles. La principale

¹⁰ Publiée en 1987 par Eastgate System.

transformation amenée par cette ouverture du champ me semble être celle-ci : la génération précédente avait travaillé sur le dispositif de communication, déplaçant la question littéraire du texte sur la lecture et l'écriture, écrire ne consistant plus à écrire un texte mais à questionner les fonctions appliquées sur ce texte, à savoir la lecture et l'écriture, alors que « la nouvelle donne » en revient à la question du texte : écrire n'est plus questionner mais produire de nouvelles rhétoriques de surface. Bien sûr, les trois aspects écriture/texte/lecture sont liés et toucher à l'un revient à toucher aux autres. La différence est donc en quelque sorte quantitative et non qualitative bien qu'elle corresponde parfois à des conceptions très divergentes.

2 — La classification en trois genres.

a) La combinatoire pionnière.

Les premières relations entre littérature et ordinateur ne sont pas dues à l'évolution de l'informatique, mais à une quête créative profonde qui parcourt les avant-gardes.

Toutes les œuvres produites entre 1959 et 1975 obéissent à l'esthétique de la combinatoire et de la variation, qui est un des grands paradigmes dans les arts à cette époque. Il est judicieux, à leur propos, d'utiliser le vocable de « littérature assistée par ordinateur » car cette machine n'est alors utilisée que comme outil de conception, comme « amplificateur de complexité » pour utiliser le terme d'Abraham Moles. Autrement dit, l'utilisation de l'informatique est alors essentiellement « orientée auteur ». Abraham Moles exprime d'ailleurs de façon très claire les conceptions qui prévalent à l'époque dans son ouvrage de 1971 *L'art et l'ordinateur*. L'ordinateur est une machine à produire des variations que l'auteur, dans un second temps, réinjecte comme bon lui semble dans ses productions. Il n'est pas anodin de constater que peu de générateurs rempliront cet objectif d'assistantat. On connaît une réutilisation pour le théâtre du générateur de *la machine à écrire* mais la plupart des textes générés sont directement publiés comme textes à part entière. Bailey leur consacra même une anthologie en 1973¹¹. Cette voie de la combinatoire demeure aujourd'hui encore productrice, même si le côté « assistantat » a complètement disparu. Un des auteurs les plus anciens et les plus prolifiques en

¹¹ Richard W. Bailey, *Computer Poems*, Potagannissing Press, Michigan.

la matière, toujours plein d'humour et de finesse, reste Bernard Magné ; ce spécialiste de Perec joua un rôle très actif d'expert dans la création du cédérom *Machines à écrire*, qui demeure l'exemple le plus accompli dans l'exploration combinatoire permise par l'informatique, bien que ce cédérom ne soit pas à proprement parler une œuvre de littérature informatique mais une présentation encyclopédique des différentes formes de combinatoire à travers les âges.

Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, qu'en France l'OULIPO porte une attention croissante aux relations que peuvent entretenir littérature et informatique. Ce groupe créera les premiers programmes combinatoires français, dont une version des *cent mille milliards de poèmes de Queneau* en 1975.

L'importance du travail à accomplir amènera pourtant une partie des oulipiens à créer en 1981 un organe indépendant : l'ALAMO (atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs) dont Jean-Pierre Balpe est un des membres fondateurs.

En fait, sous des dehors de continuité et de spécialisation, c'est une rupture profonde qui porte la nouvelle recherche créative à partir de 1980. Cette rupture va s'opérer en deux temps :

En 1980, le tout premier chercheur à s'intéresser à la littérature combinatoire informatique, qui n'est que de type oulipien à l'époque, Pedro Barbosa, de l'université de Porto, introduit la théorie de « l'écrivain-lecteur¹² ». Sous des dehors qui nous semblent aujourd'hui classiques : le lecteur deviendrait auteur en se réappropriant le produit généré par l'ordinateur¹³, cette théorie semble n'énoncer que la conception théorisée dès les années 60 par Max Bense¹⁴, dont Théo Lutz était un élève, et reprise avec amples détails dans l'esthétique combinatoire et variationnelle de Moles. Mais lorsqu'on y regarde de près, on constate que Barbosa, reproduisant de mémoire la théorie de Bense¹⁵ et la déformant en fait très légèrement, avance dans sa théorie une autre idée, absente de la conception de Bense et antithétique de celle de Moles : seules comptent les « solutions *qui ont été* générées ». Les autres ne sont pas potentielles, elles n'existent pas et

¹² Voir notamment à ce sujet Pedro Barbosa, 1995, « Syntext : un générateur de textes littéraires », in A. Vuillemin et M. Lenoble (coord.), *Littérature et Informatique, la littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Arras, p. 189-202.

¹³ Ce qui rapproche la combinatoire informatique d'une certaine conception standard de l'hypertexte.

¹⁴ Max Bense, 1962, *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Kiepenheuer und Witsch, Köln.

¹⁵ Ce qu'il m'a personnellement confirmé.

n'ont aucun statut *pour le lecteur*. Il opère ainsi un passage du potentiel au virtuel¹⁶ en affirmant, d'une certaine façon, que le potentiel n'existe pas dès lors qu'on utilise un ordinateur. Les implications d'une telle remarque ne peuvent être perçues à l'époque bien qu'elles s'opposent radicalement à la conception oulipienne. Elles sont au fondement de la génération automatique.

b) La génération automatique et la conception algorithmique.

L'ALAMO, en la personne de Jean-Pierre Balpe, opère la seconde rupture, ici aussi de façon imperceptible. La génération automatique balpienne déplace en effet très fortement la finalité assignée à l'informatique dans le fait littéraire. Lorsqu'on relit les actes du colloque de Cerisy de 1985¹⁷ consacré aux relations entre littérature et informatique, on se rend compte de ce déplacement de point de vue. L'utilisation de l'informatique n'est plus alors « orientée auteur » mais orientée texte. Elle s'appuie sur les récents progrès de la grammaire générative et entend porter en littérature ce qui n'est alors que promesse dans la traduction automatique. Le générateur automatique est un simulateur, ses règles et contraintes profondes entrent peu à peu (lentement en fait avec le temps) dans les limbes du programme. Contrairement au produit de la combinatoire, la règle devient transparente au lecteur, proprement invisible. Jean-Pierre Balpe, dans l'énoncé tardif de sa théorie de la méta-écriture¹⁸, décrit les rôles respectifs assignés au texte, au lecteur et à l'auteur. Le texte généré, compris comme constitué par l'ensemble des mots produits à l'écran, ne présente pas de caractéristique spécifique, sauf peut-être qu'il ne peut être appréhendé que comme un fragment (et non une variation) d'un texte qui ne sera jamais lu dans son ensemble. Le lecteur est invité à modifier ses habitudes de lecture, à opérer un acte d'organisation sémiotique des fragments. En ce sens, la génération automatique reporte sur le lecteur la gestion de la cohérence globale du texte. Ce procédé n'est pas nouveau, à part qu'ici le texte ne se présente pas de prime abord comme ouvert mais semble au contraire, de par sa facture classique et des plus conventionnelles¹⁹, doté de la même cohérence globale

¹⁶ Ces deux termes étant à prendre dans le sens de Lévy, cf Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, éd. La Découverte & Syros, Paris (La Découverte/Poche), 1998.

¹⁷ Jean-Pierre Balpe et Bernard Magné (éd.), *L'imagination informatique de la littérature*, actes du colloque de Cerisy, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis (L'Imaginaire du Texte), 1991.

¹⁸ Jean-Pierre Balpe, « Un roman inachevé – Dispositifs », *Littérature* n° 96, pp. 37-53, 1994 et Jean-Pierre Balpe, « Méta-auteur », *alire10/DOCTES*, livre, p. 95 – 99, 1997.

¹⁹ La facture conventionnelle n'implique pas que ce que l'on nomme traditionnellement « l'écriture de l'auteur » le soit. Lorsque Jean-Pierre génère du Balpe, il génère bien du Balpe, il reproduit un auteur.

que le texte imprimable du XIX^e siècle. Est ici utilisée la principale différence entre le potentiel et le virtuel : le potentiel est l'affaire de l'auteur, le virtuel celle du lecteur. Faussant l'apparente cohérence, le fragment balpien est un leurre, un cas particulier de ce qui sera un peu plus tard et dans un autre contexte, celui de L.A.I.R.E., dénommé un « piège à lecteur ». Ce bouleversement dans la fonction du lecteur deviendra centrale dans les démarches françaises mais ce n'est pas elle qui préoccupe au premier chef la génération à l'époque. Jean-Pierre Balpe attire surtout l'attention sur la modification du rôle de l'auteur. Celui-ci n'est plus scripteur de son œuvre, il devient créateur de modèles abstraits et algorithmiques de textes. En un sens, ce projet accomplit celui de Valéry lorsqu'il espérait qu'un jour une technique d'écriture montrerait combien un texte n'est que le produit d'un calcul linguistique. Si on peut considérer que la combinatoire oulipienne constitue une première approche pragmatique de ce projet, la génération automatique en est l'achèvement parfait.

On commence à percevoir le problème de visibilité fondamentale auquel est confrontée la littérature informatique : en un certain sens elle semble « accomplir » des démarches d'écriture préexistantes et parfois anciennes, mais en même temps, de façon très progressive et quasi-souterraine, elle déplace les problématiques en reformulant l'ensemble de l'appareil littéraire. Notre culture, qui vient à peine d'assimiler les avant-gardes historiques, s'attend à ce que ce genre de réorganisation profonde de la création se fasse dans la manifestation bruyante et la rupture dans les formes de surface. Il n'en est rien ici, cela se passe dans le leurre de l'apparente continuité. Peut-être parce que les enjeux ne sont pas les mêmes. Les avant-gardes combattaient, grosso modo, une langue de bois, combat qui concernait l'énonciateur. La littérature informatique combattrait plutôt le leurre uniformisant de la société de l'information et de la communication qui, sous des dehors égalitaires et libéraux, est le problème du destinataire. Le leurre et l'échec ou l'incomplétude de lecture (forme atténuée d'un échec d'une lecture classique) font intégralement partie depuis les années 80 de ce que je n'hésite pas à nommer une esthétique commune propre à la littérature informatique, au moins à la littérature programmée. On la retrouve en effet dans la plupart des œuvres des années 80-90.

c) L'hypertexte standard et l'utilisateur roi.

La voie la plus populaire, parce que le Web en est aujourd'hui la meilleure illustration, est sans conteste l'hypertexte. Cette idée, impulsée par Vannevar Bush en 1945, soit un an avant l'invention de l'ordinateur par Von Neumann, est, elle aussi, indépendante de l'informatique. Elle

concrétise en fait une recherche documentaire qui visait à mettre l'utilisateur au centre du dispositif informatique. Il faudra attendre 1965 pour que le philosophe Ted Nelson formalise l'hypertexte sous la forme que le Web a reprise : un hypertexte est un ensemble non structuré de nœuds reliés entre eux par des liens qui permettent à l'utilisateur de naviguer sans contrainte entre ces nœuds. C'est certainement parce que l'hypertexte est en fait la matérialisation d'un graphe que l'idée a germé chez les romanciers américains qu'une telle structure était appropriée à une narration non linéaire, la bifurcation narrative étant assurée par la multiplicité des liens. La première fiction hypertextuelle, *afternoon a story* de Michael Joyce, conduira même en 1987 à la création d'une maison d'édition spécialisée dans l'hypertexte de fiction : Eastgate System, qui produit un logiciel auteur, storyspace, et édite les auteurs.

Cette première version de l'hypertexte accomplit elle aussi un projet littéraire préexistant, celui de la bibliothèque infinie, du *sentier aux chemins qui bifurquent* de Borges. Tout comme la génération qui l'a précédée de peu, elle fait porter au lecteur la responsabilité de la cohérence narrative. Avec une différence importante : le texte n'agit plus comme leurre mais comme proposition ouverte à la construction ; le lecteur est roi, le point focal de l'hypertexte, auteur du parcours narratif qu'il co-crée par sa navigation. L'écrit-lecteur est effectif, plus peut-être encore que dans la combinatoire informatique. Des correspondances existent ainsi entre l'hypertexte et la génération ou la combinatoire. Celles-ci vont au-delà de l'écrit-lecture : on peut construire des narrations non linéaires sans utiliser le dispositif interfacique de l'hypertexte, Jean-Pierre Balpe ne cesse de le faire de *Romans à Trajectoires*, et on peut trouver dans les œuvres combinatoires imprimées européennes des précurseurs de l'hypertexte comme *composition 1* de Saporta.

L'hypertexte mettra longtemps avant de débarquer en France. Les premiers hypertextes fictionnels français datent de 1989. Ils sont produits par François Coulom qui demeure, en France, l'auteur le plus important en la matière, même si on ne peut négliger les hypertextes présents sur le Web, et notamment *non-roman* de Lucie de Boutiny qui fait déborder la narration au-delà de la fiction proprement dite, jouant d'une propriété essentielle du Web : la déterritorialisation. En poésie l'hypertexte reste marginal, la structure hypertextuelle étant rarement utilisée seule. On le trouve davantage aujourd'hui dans les œuvres poétiques pour le Web, par exemple chez Annie Abrahams qui sait donner au lien et à la fenêtre une dimension expressive que l'hypertexte classique statique est loin de posséder.

C'est cette vision statique, purement structurelle et figée de l'hypertexte qui semble aujourd'hui remise en cause Outre-Atlantique. Mais, bien que la plus courante, elle n'est pas la seule vision que l'on peut avoir de l'hypertexte. Une des plus intéressantes, notamment, est celle de l'hypertexte syntaxique de Jim Rosenberg. Ce poète américain propose depuis le milieu des années 90 des structures hypertextuelles dans lesquelles les liens sont explicitement représentés par des symboles qui relient des portions de textes et qui sont, par convention, dotés de propriétés syntaxiques spécifiques. Les portions de texte ne sont donc pas des nœuds car le lien est « intérieur » à l'information alors que dans l'hypertexte classique, le lien est un saut entre unités, seule l'ancre du lien (son point de départ) étant intérieure au nœud²⁰. À l'inverse de l'hypertexte classique, ce sont les nœuds qui sont virtuels dans les œuvres de Jim Rosenberg alors que les liens y sont actuels. L'information ne peut dès lors exister en dehors de la mémoire du lecteur. Mais la complexité des structures grammaticales ainsi décrites nécessite une lecture non-linéaire qui dépasse très vite les possibilités cognitives humaines, de sorte que bien que chaque mot de l'hypertexte soit lisible et mémorisable, le texte lui-même est quasiment hors d'atteinte de toute lecture : la lecture échoue à préserver le projet hypertextuel de l'auteur.

Le point commun à ces différentes « versions » de l'hypertexte me semble être l'exploration d'une « usure de la lecture », au même titre que les autres catégories de la littérature informatique. Comme le souligne Jean Clément²¹, l'hypertexte fictionnel classique semble vite tourner en rond et ne produire aucune relation causale entre ce qui serait un début et une fin. L'hypertexte classique semble ainsi « trop grand » et le caractère illusoire de la lecture apparaît pleinement. La lecture est incapable de remplir la fonction première qui lui est assignée : appréhender le volume complet d'information nécessaire à une libre interprétation. On parle souvent de fragment à propos de l'hypertexte. Mais le fragment n'est pas une « portion d'information » utilisée de façon structurelle, la notion de « nœud » suffit à décrire cet aspect. Le fragment est, avant tout, le produit de la limitation de l'opération de lecture. C'est la lecture qui ne peut

²⁰ Dans l'hypertexte de Rosenberg il n'y a pas d'ancre car le lien n'est rien d'autre que l'attribution conventionnelle d'une relation syntaxique entre portions de texte qui n'en ont pas. Un tel procédé est totalement impossible dans un texte écrit classique (une proposition ne peut pas être le verbe d'une autre !) mais un tel lien syntaxique est totalement possible en poésie et l'animation syntaxique produira des effets textuels équivalents sans utiliser la notion de lien.

²¹ Jean Clément, « Afternoon a story : du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », in Ph. Bootz (coord.), *A: LITTÉRATURE* ─ MOTS-VOIR et GERICO-CIRCAV université de Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 1994, p. 61 – 73.

produire qu'un fragment. Le concepteur, lui, produit des nœuds qui sont des « entités minimales d'information », le mot minimal étant redéfini par le concepteur pour ses besoins spécifiques, et l'hypertexte, au contraire du résultat de sa lecture, est une totalité non modélisée de l'information. Ainsi donc, la fiction hypertextuelle met en échec le projet même de l'hypertexte : de par la limitation de sa lecture, le lecteur est inapte à être le point focal de l'hypertexte.

C'est la même usure qu'on retrouve dans la lecture du générateur automatique pour d'autres raisons. À l'inverse de l'hypertexte, c'est bien le générateur qui produit le fragment. Il est lui-même un modèle d'une information qu'il décrit sans la contenir. Contrairement à l'hypertexte classique, l'information n'est pas explicitée dans le générateur. Les fragments ainsi produits, comme le signale Jean-Pierre Balpe²², sont tous équivalents, ils sont tous situés sur le même point diégétique. La lecture, dès lors, s'épuise dans sa tentative de construire cet axe. Mais générateur et hypertexte sont complémentaires et non antithétiques. L'hypertexte de Jim Rosenberg contient tout à la fois une modélisation et des éléments de contenu, il est donc à mi-chemin entre l'hypertexte classique et le générateur automatique. L'hypertexte calculé utilise une structure hypertextuelle complétée par des composantes génératives. Utilisés en poésie, ces deux objets hybrides utilisent des processus temporels pour réaliser la connexion entre le caractère génératif et le caractère hypertextuel. Or l'introduction de la temporalité à l'intérieur même de l'objet textuel caractérise la troisième catégorie de la littérature informatique, catégorie introduite au milieu des années 80 sous la forme des animations syntaxiques programmées.

d) L'animation syntaxique et ses pièges à lecteur.

La troisième composante de toute littérature informatique est l'introduction de la temporalité dans l'écrit. Il existe différents types d'animations, on peut aujourd'hui en déterminer au moins trois: le calligramme narratif, qui est sans doute la plus récente, la poésie « inter ou pluri » sémiotique et l'animation syntaxique. Présentons-les rapidement.

Le calligramme narratif consiste à créer un décor et des personnages uniquement constitués de mots. Les événements qui surviennent à ces personnages ou à ce décor ne sont pas de type linguistique mais des simulations d'événements qui surviennent dans notre monde (par exemple le mot « car » se déplace sur le mot « street ». En un sens, ces mots « font

²² Colloque Netzliteratur, Université de Siegen, novembre 2004.

ce qu'ils disent », d'où le nom de « narration calligraphique ». Prenant l'apparence de l'image, ce type narratif présente en fait un caractère littéraire certain en inversant la maxime de Magritte : ceci est bien une pipe. L'état final de ce type de production se présente souvent sous forme d'un fichier vidéo. L'œuvre de 1998 *Sun* du poète australien Komninos ou le clip *child* réalisé en 1999 par Antoine Bardou-Jacquet pour Alex Gopher sont des exemples de tels calligrammes narratifs.

La poésie « inter » ou « pluri » sémiotique met en relation des codes sémiotiques différents. Il s'agit d'un discours pluricode au sens de la sémiotique générale. Utilisant mots, images et sons, elle semble, elle aussi, accomplir le projet du langage pluricode universel des poésies concrètes²³. Elle vient d'ailleurs directement de ces mouvements. On peut y déceler deux courants principaux. Le premier s'oriente vers une utilisation simultanée pluricode. Ses représentants français sont influencés par la poésie sonore de Bernard Heidsieck. Cette tendance, fondamentalement tournée vers les formes de surfaces, c'est-à-dire celles qui apparaissent dans l'espace multimédia de l'œuvre, et notamment sur l'écran, émerge depuis les années 2000 environ. Julien D'Abrigeon et Philippe Boissard sont deux explorateurs de cette voie. Une autre tendance, toute aussi focalisée sur les formes de surfaces, est plutôt « intersémiotique ». Elle consiste à transformer lentement un matériau uniforme (par exemple un texte dit) de façon continue afin de lui faire changer d'interprétation. Autrement dit, un matériau signifiant est doté d'un processus de transformation continu au niveau physique et discontinu au niveau cognitif. Ce mouvement est particulièrement développé dans les travaux du brésilien Wilton Azevedo et s'inspire des travaux du poète et théoricien brésilien Philadelpho Menezes. C'est également vers la fin des années 90 que s'est développée cette approche.

La forme la plus ancienne d'animation est « l'animation syntaxique ». Les premières œuvres de cette nature ont été créées simultanément par Tibor Papp et moi-même, Tibor ayant finalisé et présenté le premier. Elle prend son véritable envol avec la création de L.A.I.R.E. (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Écriture) en 1988. Ce groupe, créé suite à ma rencontre avec Tibor, comprenait également Frédéric Develay, Jean-Marie Dutey et Claude Maillard. L.A.I.R.E allait créer *alire* en janvier 1989. Cette création répondait à plusieurs objectifs. Il fallait se doter, tout d'abord, d'un lieu d'expression et de rencontre apte à forger une nouvelle esthétique. C'est le rôle traditionnel d'une revue, celui qui poussa Tibor à proposer, dès notre première rencontre, la création du groupe et de la

²³ Voir à ce propos la vidéo introductive de Philippe Castellin dans *alire10/DOEC(K)S*, 1997.

revue. Nous pensions dès l'origine que cette revue devait se présenter sur support électronique pour plusieurs raisons : affirmer en premier lieu que la littérature programmée existe (ce que personne d'autre n'affirmait à l'époque) et qu'elle n'est pas réductible à un quelconque média « multi-média » de type livre ou vidéo. Nous affirmions que le processus physique d'exécution du programme fait partie intrinsèque de l'œuvre programmée qui ne peut dès lors se trouver réduite à sa simple composante algorithmique²⁴ et enfin nous affirmions que l'ordinateur devait dorénavant constituer l'outil de lecture comme il constitue l'outil d'écriture²⁵. Cette dernière affirmation impliquait que nous concevions l'écran comme l'interface normale de lecture. Voilà pourquoi nous n'avons jamais autorisé une impression papier depuis *alire* et que nous n'avons jamais accepté de transférer ces œuvres sur vidéo, à part en tant que documents sur l'œuvre. La conception qui m'animait comportait également une autre dimension. Pour moi, la revue préservait la possibilité d'un rapport intimiste à l'œuvre dans un contexte de lecture privée impossible à produire dans des installations publiques et des expositions. Un tel rapport était susceptible de développer une littérature non tournée vers le spectaculaire et le mirage du « média total écranique ». Il permettait aussi de concevoir une littérature fondamentalement liée à la mémoire et permettant un travail sur le fonctionnement de la lecture, le rôle de la relecture et la perte. Toutes ces hypothèses se sont avérées pertinentes puisque la médiation des œuvres par *alire* a anticipé en grande partie celle qui prédomine aujourd'hui pour les œuvres sur internet. L'évolution vers une littérature spectaculaire s'est d'ailleurs faite tardivement, à partir de la fin des années 90 et *alire* a effectivement orienté la littérature sur des modalités de lecture privée.

Avec L.A.I.R.E, la question de la primauté du dispositif de communication sur le texte lui-même est clairement posée : la littérature se déplace consciemment d'une conception de l'œuvre comme texte à une conception de l'œuvre comme modalité de gestion d'une communication qui transite via le texte. En fait, on ne tardera pas à percevoir que le texte en question, dans sa définition classique d'objet stable et pérenne, sujet à *une observation ou à une lecture*, disparaît pour laisser place à un être pluri-forme qui ne se laisse pas totalement observer. La disparition du texte n'est pas, en soi, un concept nouveau et les avant-gardes en ont testé plusieurs modalités, la dernière étant la performance. Venant, les uns et les autres, de

²⁴ Conception en conflit avec celles de la combinatoire et de la génération automatique car elle affirme que l'objet réalisé par l'auteur n'est pas seulement un modèle de texte.

²⁵ Plus de littérature assistée par l'ordinateur mais un texte « lié » à l'ordinateur, le dispositif de communication devenant le médium.

ces mouvances, cette disparition ne nous a pas gênés. Elle n'était d'ailleurs pas le but recherché, il n'y a plus aucun intérêt aujourd'hui à déconstruire quoi que ce soit en la matière.

En revanche, les propriétés et les potentialités de ce nouveau média nous ont beaucoup plus intéressés. Il n'est pas question de développer cet aspect en détail ici, mais rappelons quelques éléments mis en place dans les productions des années 80–90 (jusque vers 1997 environ).

L'animation syntaxique correspond à une introduction de la temporalité au sein de l'écrit. Contrairement à une poésie cinétique qui focalise sur le mouvement expressif des mots ou des lettres, ou à un calligramme narratif qui focalise sur le mimétisme entre le signifiant de la phrase et le processus expressif rhétorique qui lui est appliqué via un comportement spatio-temporel, c'est ici le contexte de chaque « mot » qui est mis en mouvement, le « mot » lui-même pouvant très bien ne pas bouger. Le temps n'est donc pas utilisé dans une grammaire plastique spatio-temporelle (il peut l'être en plus mais ce niveau expressif est étranger à la philosophie de l'animation syntaxique), mais dans un processus grammatical de modification permanente de la syntaxe. La chose vue dans sa stabilité matérielle à l'écran, le « mot », sautant constamment d'un statut syntaxique à un autre, pouvant tantôt être un substantif, tantôt un adjectif et tantôt un verbe, ne peut plus dès lors exister comme mot puisque le mot n'est rien d'autre qu'un objet linguistique stable. Le lecteur était ainsi amené à lire à chaque instant des mots bien réels pour lui dans leur instantanéité mais totalement inexistantes dès qu'il considère leur dimension spatio-temporelle. La phrase subit le même sort de sorte que l'animation syntaxique crée des textes de facture classique, imprimables à chaque instant, mais qui ne contiennent en fait ni mots ni phrases. C'est la grande différence avec le déplacement de textes qui, lui, préserve l'intemporalité syntaxique de l'écrit et le statut linguistique des unités sémiotiques utilisées. L'animation syntaxique partage avec la génération automatique la dimension de leurre du « texte » fabriqué. Cette dimension a été qualifiée de « piège à lecteur » par L.A.I.R.E. Le leurre possède donc une dimension sémiotique : il transforme la nature des unités sémiotiques du texte tout en préservant leur aspect perceptif. La face de l'expression du signe est modifiée mais elle est, à chaque instant, iconique d'un signifiant linguistique.

La temporalité est utilisée dans sa dimension de fonction syntaxique, exactement comme elle l'est dans l'oralité. C'est pourquoi on peut considérer que les animations syntaxiques « introduisent une oralité dans l'écrit ». Cette oralité est le plus souvent silencieuse. Ce qui compte ici, encore une fois, n'est pas tant le support physique (le média) de cette oralité que le processus syntaxique et, par voie de conséquence, les modalités de

réception qui en découlent. Pour la première fois peut-être, un écrit doit être appréhendé avec des archétypes d'interprétation syntaxique venant de l'oral. On est très loin de la « sonorité » ou des propriétés mélodiques des mots telles qu'elles sont utilisées en poésie écrite. L'incompatibilité qui existe dans la simultanéité entre les modes de construction syntaxique temporels et ceux issus des conventions spatiales de l'écrit joue la fonction « piège » du « piège à lecteur », le lecteur basculant inconsciemment sur un mode de lecture (en général le mode temporel) plutôt que sur un autre. L'animation syntaxique est une forme de jeu de mots, elle donne une place prépondérante à la polysémie de la langue. Dans ces conditions, il faut posséder une certaine habitude de l'œuvre pour réaliser un processus d'interprétation complète : *la relecture est ici une composante intrinsèque de la lecture*. En absence de navigation entre les diverses modalités permises à chaque instant, la lecture s'avère être une troncature de l'œuvre, troncature effectuée au niveau de la perception et donc antérieure à l'interprétation. C'est pourquoi on peut considérer que ces œuvres introduisent un postulat de limitation de la lecture et rejoignent ainsi la génération automatique. *Lire c'est se tromper*. Cette assertion a donné lieu, à l'époque, à une autre maxime : « la lecture interdit la lecture », c'est-à-dire que vous ne pouvez pas lire suivant les deux modalités en même temps. Cette limitation cognitive est aujourd'hui quelque peu atténuée car nous avons maintenant une plus grande habitude de la lecture du mouvement mais elle n'est pas totalement annulée.

Cet état d'agression du lecteur aboutit évidemment à une frustration de ce dernier (le mot est introduit dans *alire* dès *alire 2* en 1989) et peut conduire à un phénomène de rejet. Le travail que j'ai mené dès 1993 avec les premières esquisses du poème à-lecture-unique²⁶ allait créer une véritable « esthétique de la frustration²⁷ » qui se manifeste dans les œuvres récentes. Il faut bien comprendre que dans toutes ces notions de « piège à lecteur » et « d'esthétique de la frustration », le projet n'est pas celui d'un auteur sado-masochiste qui jouerait au chat et à la souris avec un lecteur malmené. Tout se passe au niveau de la représentation esthétique et la frustration n'est effective que lorsque le lecteur utilise des modalités et des objectifs de lecture classiques mais inadaptés. Il n'y a aucune frustration

²⁶ Philippe Bootz, « Le poème à-lecture-unique : un générateur multimédia », *rencontres média2*, BPI en actes, Bibliothèque Publique d'Information, Paris, 1998, p. 39-65.

²⁷ Philippe Bootz, « The Functional Point of View : New Artistic Forms for Programmed Literary Works », trad. Fr. Verrier, *Leonardo* n° 32.4, MIT Press, San Francisco, USA, 1999, p. 307-316 ou Philippe Bootz, « Esthétique de la frustration, frustration de l'esthétique », colloque de la création à la réception, MIM avril 2002, actes en ligne, <http://www.labo-mim.org/pdf%20creation-reception/Bootz.pdf>

dès lors que le lecteur considère que le texte est « jouable » dans tous les sens du terme et qu'il a un rôle spécifique à y tenir, en partie pour lui et en partie pour « un autre », cet « autre », le méta-lecteur²⁸, étant complètement absent de la communication par l'œuvre littéraire traditionnelle. L'esthétique de la frustration repose complètement sur l'idée que sa propre lecture peut faire signe pour un autre, être social réel ou virtuel, que la totalité de la situation de communication qui relie l'auteur au lecteur peut être utilisée comme signe.

3 — La question, aujourd'hui, de la forme programmée.

Toutes ces propositions littéraires ont leur pendant dans les autres arts. Peu à peu, s'est dégagée l'idée qu'il pouvait exister des formes qui sont directement liées à l'utilisation de la programmation et non au produit du programme. Deux grandes tendances ont vu le jour : le software art et l'art programmé. Le software art est surtout développé en Allemagne. Il s'agit d'une tendance très influencée par la poésie concrète allemande et qui considère que le code est lui-même un texte littéraire, au-delà de ses propriétés productrices : le texte c'est le code. L'art programmé est plus particulièrement porté par des créateurs français, Antoine Schmitt²⁹ en étant un des théoriciens. Il consiste à considérer que la programmation comme activité, et non le programme comme ensemble de lignes de code, est l'objet travaillé par l'artiste. La situation de communication programmée par ces deux approches est radicalement différente. Le software art exhibe le code, l'art programmé le cache ou, en tout cas, considère qu'il n'est pas objet à lire. Son étude peut participer, bien sûr, d'une maîtrise de l'œuvre, mais cette opération n'a rien à voir avec la lecture de l'œuvre. Elle concerne la fonction « méta-lecture », non la fonction lecture.

La recherche de formes programmées passe par la création d'outils de conception adaptés, qui ne reposent pas sur les métaphores habituelles des langages actuellement utilisés et qui sont tous orientés médias. Or ces formes semblent davantage orientées processus que médias : c'est la gestion temporelle et comportementale des médias qui prime, pas leur nature sonore ou textuelle³⁰. Elles ne se limitent pas non plus à une simple gestion

²⁸ Philippe Boetz, « Adaptive Generators and Temporal Semiotics », colloque e-poetry 2003, Morgantown, disponible sur <http://transitoireobs.free.fr>

²⁹ Voir ses contributions sur le site de transitoire Observable ou sur son site gratin.org

³⁰ Philippe Boetz, « L'art des formes programmées », *alire* 12, MOTS-VOIR, 2004. Ce texte est également consultable sur <http://transitoireobs.free.fr>

comportementale des médias. Elles incorporent une action sur l'activité même de la lecture, dans un sens largement exploré dans les années 90 et dans lequel les maîtres mots sont « double lecture³¹ » et « méta-lecture ». Mais surtout, ce qui semble caractériser ces formes est l'utilisation de méta-règles stylistiques, c'est-à-dire de règles qui modifient la logique même du programme. Ces règles peuvent passer par des portions de code qui ne produisent aucun effet directement observable par le lecteur (par exemple un calcul logique opéré sur des opérations de mesures internes) ou par des paramétrages spécifiques, voire par la structure du scénario ou l'organisation du programme. De ce point de vue, on peut considérer que le software art constitue un cas particulier d'art programmé dans lequel une des méta-règles esthétiques consiste à porter à la lecture la partie normalement inobservable de l'œuvre, recroquevillant le dispositif.

Toutes ces formes restent encore très largement à explorer. L'hypothèse selon laquelle elles seraient indépendantes des médias reste également à vérifier. Peut-être la quête d'un multimédia a-média qui en découle est-elle un mythe, peu importe, mais espérons alors que ce mythe soit aussi productif que les autres mythes créatifs qui l'ont précédé. Les créateurs de Transitoire Observable travaillent dans cette voie qui poursuit en la déplaçant légèrement les perspectives exprimées dans les œuvres programmées de la génération automatique et des animations programmées. *alire 12* est le premier objet qui focalise sur leur approche, une approche qui utilise parfois « en tant que de besoin » des formes algorithmiques plus ou moins sophistiquées : algorithmes cellulaires, génération automatique, vie artificielle, combinatoire, programmation adaptative, humour.

³¹ La double lecture consiste, pour le lecteur, à percevoir la signification de son activité de lecture ; dans la double lecture l'activité de lecture est un signe à destination du lecteur, dans la méta-lecture elle est un signe destiné à une autre personne placée en position d'observateur particulier (le méta lecteur). Voir Philippe Bootz, « der/die leser ; reader/readers », article bilingue allemand/anglais, in F. Block, C. Heibach, K. Wenz (éds), p0es1s. *Asthetik digitaler Poesie, The Aesthetics of Digital Poetry*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, p. 93 – 121.

La cyberpoésie : entre image et performance Une analyse culturelle

La cyberpoésie, est-ce la peine d'en parler ?

La cyberpoésie n'est pas seulement un « objet », un « média », un « genre ». C'est aussi, et c'est ce que je voudrais montrer, une pratique culturelle, une forme culturelle (au sens où l'entendent Raymond Williams et les théoriciens des études culturelles (Williams 1975)). Dans l'analyse qui suit, j'essaierai d'envisager les diverses réflexions soulevées par cette approche moins technique ou technologique que culturelle. Ce point de vue, à la fois très large (il met l'accent sur des phénomènes que l'on pourra juger inattendus sur le sujet) et très étroit (il n'entrera pas, du fait de l'ignorance de l'auteur de ces lignes, dans les détails matériels du software et du hardware), oriente naturellement bien des hypothèses et des partis pris de la discussion qui suit, et par exemple déjà son point de départ : la (relative) indifférence qu'a manifestée et que continue de manifester une partie du public pour la cyberpoésie.

Si l'on établit une comparaison avec des évolutions similaires dans d'autres médias, la cyberpoésie n'est pas seulement, en termes quantitatifs, un événement de faible ampleur, c'est aussi, du point de vue de la critique, un fait marginal et peu observé, encore qu'il le soit alors avec enthousiasme. On peut objecter, et avec raison, que la cyberlittérature est dans la même situation, et tout l'hypertextuel en général. Nous avons souvenir — ou aurions-nous si peu de mémoire ? — de l'ascension rapide et de l'échec non moins précipité du cyberlivre¹, exemple même du battage à vide, dont la faillite apparaît encore plus éclatante si l'on songe au contraire

¹ Je suggère de faire une distinction entre le cyberlivre, lancé il y a une décennie, et les librairies numérisées qui sont créées actuellement, en différents formats (souvent des dossiers pdf), par des serveurs comme Google. Un ouvrage de base sur le sujet : Nunberg 1996.

au vrai succès et au réel impact de son équivalent musical, le i-pod, ou à l'évolution, manifeste ces derniers temps, vers la télévision numérique interactive, ou bien encore aux commentaires étonnamment frénétiques des transformations advenues dans le domaine du cyberdesign et de leur effet sur les formes classiques de l'impression et de la mise en page (Bolter & Gromala 2003).

Néanmoins la situation particulière de la cyberpoésie n'est pas exactement semblable à celle de la cyberlittérature en général. Dans le domaine de la poésie, tout le xx^e siècle a manifesté un large engagement vers des formes et des valeurs qui se trouvent au centre de l'écriture électronique, par exemple le goût du visuel et de l'expérimentation (sans craindre l'absolue illisibilité, fort bien vue dans certaines classes de poésie). Pourtant même dans le domaine précis de la cyberpoésie, si l'on excepte les fanatiques à mort de ce type d'écriture et malgré le prosélytisme à tous crins qui se déploie en certains milieux restreints, le ton général est je crois plus prudent, et l'indifférence plutôt répandue chez un public même bien intentionné.

On ne peut que regretter ce manque d'intérêt. Mais, à moins de penser que tout le secteur de la cyberpoésie ne soit une erreur historique, réductible à une simple affaire de jeux high-tech et dénuée de réelle valeur littéraire (faut-il préciser que ce n'est absolument pas la thèse que je vais défendre !), une simple réponse ne suffira pas si l'on tient à soutenir la valeur culturelle et littéraire de la cyberpoésie. En réalité, on peut donner deux réponses, très différentes. Et je vais essayer de montrer que, entre l'une et l'autre, un choix s'impose.

I. Le patrimonial et le culturel

La thèse patrimoniale

La première position, que j'appellerai « patrimoniale », consiste à montrer les réalisations acquises, à mettre l'accent sur ce qui continue d'être produit aujourd'hui et sur ce qui, récemment découvert, prépare de futurs accomplissements. En d'autres termes : cette démarche consiste à *historiciser* et *canoniser* (les deux processus sont inextricablement liés : il n'y a pas de canon sans une claire conscience de l'histoire, et vice versa).

Ce canon et cette histoire existent : nous connaissons les différents types de cyberpoésie qui se sont succédé dans le temps, et nous connaissons de même, au pied de la lettre, tous les lieux, sites Web, galeries, musées, qu'il suffit de visiter.

Pour, d'abord, retracer l'histoire en bref. Tout est parti d'une phase d'*algorithmes générateurs* (les ordinateurs n'étaient pas utilisés alors pour traiter des textes mais plutôt pour les engendrer par la manipulation de bases de données). Ont suivi une réinvention de la *poésie visuelle* (lorsque les ordinateurs ont acquis des interfaces utilisateurs graphiques), puis une période *hypertextuelle*, c'est-à-dire d'écriture non linéaire et interactive (étant bien gardé à l'esprit que la fusée à trois étages que je viens d'esquisser est une simplification historique) (Van Looy & Baetens 2003). Le plus étrange ici, c'est que la cyberpoésie, qui survient en principe « partout », c'est-à-dire à chacun des trois niveaux, et qui est l'une des formes littéraires les plus mondialisantes et délocalisées que l'on puisse imaginer, ait pu produire si rapidement un canon assez précis, dont l'unité et la stabilité sont assurées par un nombre réduit de décideurs : des programmes universitaires comme l'*Electronic Poetry Center*, d'abord à Buffalo, maintenant aussi à Penn ; des journaux universitaires comme *Leonardo* et *EBR/Electronic Book Review* ; des musées comme le *Walker Art Center* à Minneapolis ou le *ZKM/Center for Art and Media* à Karlsruhe ; des festivals comme *Ars Electronica* et *DEAF* ; et, à un moindre degré, car son but est légèrement différent, un portail comme *UbuWeb*. Ce paradoxe n'est qu'apparent, car, au « pays de la mondialisation », les mécanismes du pouvoir, c'est-à-dire ceux de la sélection, de la promotion, de l'exclusion, n'en sont que renforcés, non affaiblis :

Le nombre croissant de biennales internationales de Séoul à Istanbul ou à Johannesburg et l'explosion concurrente d'une jet-set de conservateurs indépendants semblaient à première vue indiquer que mondialisme et diversité multiculturelle étaient à la portée du monde de l'art. Mais voyez les catalogues de ces expositions monstres et vous vous rendrez compte qu'une liste unique est déjà en train de se constituer. Les conservateurs indépendants se targuent d'être les équivalents culturels des itinérants internationaux de la classe affaires : ils snobent leurs collègues ronds-de-cuir et se vantent de tout faire de leur siège dans l'avion, ils restent en contact par les téléphones cellulaires, les fax des hôtels, les pages alphanumériques et, bien sûr, leur messagerie. (Lunenfeld 2005 : 54)

Quoi qu'il en soit — je ferai ici une brève digression — il n'en va pas autrement pour d'autres domaines, celui des études post-coloniales par exemple, où, comme Didier Coste le note crûment :

J'aimerais dire qu'a commencé à se constituer, dès la guerre froide, un marché mondial des biens de production culturelle — dont fait partie le patrimoine littéraire — qui a toujours été aussi un marché de l'autorité ou, si l'on veut, de la légitimation, mais ce marché n'a été apparemment unifié et libéré d'entraves que par l'avènement hégémonique du « libéralisme » américain, dans lequel, si l'on n'y veille pas — ou peut-être quoiqu'on y veille —, tout le bénéfice des réfections mondialistes du canon revient automatiquement à la place de New York où se négocie le *ranking* de chacun dans l'anthologie Norton. (Coste 2005 : n.p.)

Mais que désigne-t-on généralement par « cyberpoésie » ? Cette simplissime question peut surprendre, il existe en effet un large consensus pour distinguer (au moins théoriquement) la cyberpoésie de la « poésie numérisée », c'est-à-dire d'une poésie d'abord imprimée ou manuscrite transférée dans un environnement numérique, et pour nommer cyberpoésie la poésie spécifiquement écrite pour être lue sur un écran. Toutefois, en pratique, les limites ne sont pas si claires. Bien des cyberpoèmes sont manifestement écrits d'abord sur papier puis transportés dans le nouveau média (je sais que c'est difficile à prouver, mais le contraire n'est pas plus démontrable). Et l'idée que nous pouvons nous faire de la cyberpoésie est inévitablement victime de ce que Marshall McLuhan appelait notre regard « dans le rétroviseur » sur tout ce qui est neuf, c'est-à-dire notre tendance à l'interpréter à la lumière de l'ancien — le phénomène a été abondamment étudié et illustré par à peu près tous les historiens et théoriciens des médias, de McLuhan (2001) à Winston (2000), de Bolter & Grusin (1999) à Gaudreault & Marion (2000). Il est donc impératif de tenter d'échapper à ce regard rétrospectif sur la cyberpoésie et de donner une interprétation plus « progressiste » de ce qu'elle est et de ce qu'elle n'est pas. Établissons une liste des traits le plus constamment mentionnés :

- la cyberpoésie est *interactive* (le lecteur devient écrivain) ;
- c'est une forme d'écriture *multimédia* (la bonne cyberpoésie doit être davantage que quelque chose à lire; on doit être capable de la « voir ») ;
- la cyberpoésie est en outre *mobile*, changeante, multiple (dans certains cas, elle est même si évanescence et transitoire que sa relecture est littéralement impossible).

Mais cette définition ne nous fait guère avancer : des formes plus anciennes de poésie étaient soit déjà interactives et non linéaires (que l'on pense par exemple à la très ancienne tradition de la poésie combinatoire, qui anticipe la logique de la banque de données, et à la tradition vingtié-

miste de la poésie par collage), soit déjà ouvertement visuelles (non moins que les expériences les plus radicales de la cyberpoésie d'aujourd'hui, voir Rasula & McCaffery (2005)), et dans certains cas leur conservation et leur répétition étaient déjà problématiques (c'est le cas de sous-genres comme les joutes oratoires improvisées). En même temps, aucun de ces critères ne considère la qualité, ce qui n'est pas évidemment problématique en soi (la définition d'un genre ou d'un média est au-delà des considérations de valeur), encore que cela puisse l'être dans le cas précis de la cyberpoésie, ses lecteurs se plaignant souvent, et avec raison je pense, de la faible qualité de ses réalisations. À quoi servirait par exemple d'écrire un programme offrant au lecteur toutes les versions possibles des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau : avons-nous vraiment besoin de la cyberécriture pour comprendre que la machine de Queneau pouvait produire cette énorme quantité de poèmes, tous, malheureusement... dénués d'intérêt (ce qui est fascinant dans cette œuvre, c'est l'idée, non sa concrète exécution — et c'est exactement ce que projetaient les pionniers de l'Oulipo : inventer des formes, indépendamment de leurs possibles « illustrations »).

Des définitions plus élaborées ont non seulement visé à une présentation plus complète des caractéristiques ci-dessus, mais essayé aussi d'intégrer les questions de qualité et de mérite. Elles ont insisté par exemple sur le fait qu'il ne suffit pas, pour se voir attribuer le terme, de recourir à de nouveaux types de signes (signes mobiles, fortement visualisables, interactifs) ou à de nouveaux types de support (un écran d'ordinateur, un écran de projection, un environnement virtuel). Même si ces éléments (nouveaux types de signes, nouveaux types de support) sont nécessaires, ils doivent être complétés par de nouveaux types de contenus, liés de préférence aux traits spécifiques de ces signes, de ces supports (Van Looy & Baetens (2003)) ; Katherine Hayles expose la même requête dans son livre *Writing Machines* (Hayles 2002), où elle revalorise l'influence créatrice quoique non déterminante quant au résultat final, des aspects matériels du processus d'écriture.

Je citerai brièvement deux exemples, représentatifs par leurs différences mêmes de la variété de la cyberpoésie, et qui peuvent illustrer les traits que l'on vient d'établir : *Raphèl*, de Bernardo Schiavetta (www.raphel.net), « work in progress », œuvre collective, plurilingue, qui explore la relation dialectique entre signifiant et non signifiant en même temps que le déploiement hypertextuel d'un texte infini (Baetens 2002); et les « Cinépoèmes » de Pierre Alferi (en partie disponibles par www.inventaire-invention.com), qui mettent l'accent sur la mobilité et la relation intermédia, dans un cadre global fortement influencé par

l'intérêt qu'a toujours porté l'auteur aux techniques de la découpe et du montage en littérature (voir la *Revue de Littérature Générale* de la moitié des années 90).

Cette approche, que l'on peut dire « intégrée », semble a priori très prometteuse car elle nous préserve du regard dans le rétroviseur (nous disposons désormais d'un outil pour établir la frontière entre la vraie et la fausse cyberpoésie), elle évite aussi de décider, tout jugement de valeur mis à part, que la cyberpoésie est bonne dès lors qu'elle est neuve et moderne (nous disposons désormais d'un outil pour distinguer la bonne de la mauvaise). On pourrait penser alors que l'on possède des repères suffisants pour la constitution d'un recueil patrimonial et l'établissement d'une définition de base.

Il n'en est rien pourtant, au moins si nous acceptons — et c'est le devoir des « études culturelles » (*cultural studies*) — de regarder ce qui se passe sur le terrain. Ce qui est problématique dans l'approche que je viens d'évoquer, c'est que toute sa recherche d'une définition idéale de la cyberpoésie repose sur une notion aujourd'hui reconnue comme hautement contestable : la spécificité du média.

Ce n'est pas ici le lieu ni le moment pour examiner le bien-fondé du concept de la spécificité du média, il est utile malgré tout de rappeler les principales objections qui lui sont opposées. D'abord, de plus en plus de critiques, et non des moindres, considèrent cette spécificité comme une sottise notion, une espèce de variante, dans le domaine artistique, du déterminisme technologique, ils pensent que cela ne peut que faire obstacle à un jugement sain des œuvres concrètes (on verra un exemple classique de cette critique dans Kael 2002 : 269-292). Pour de nombreux critiques, d'autre part, la notion de la spécificité du média, pour avoir quelque sens, quelque efficacité, devrait toujours être replacée dans l'histoire : elle sert en effet d'arme stratégique pendant la phase de nouveauté du média, et s'évanouit automatiquement aussitôt que le média en question s'est fait une place au soleil (Carroll 1998). Dernier argument enfin, et non le moins convaincant, la notion est trompeuse dans le cas d'un média qui, comme l'ordinateur, tend à fondre ensemble tous les signes et tous les médias (voir par exemple Murray 1997).

Pour répondre à ces objections, il n'est pas impossible d'avancer des contre-arguments. D'abord il n'est pas vrai que le souci de la spécificité du média soit l'apanage des critiques bornés, dont la vie se serait arrêtée à l'apparition du postmodernisme (car on tient généralement pour sûr que le modernisme de Greenberg a marqué historiquement l'acmé de la théorie de la spécificité du média). D'autre part, l'apparition de cette théorie ne coïncide pas avec la phase d'émergence de la question des genres et des

médias (Carroll 1998). Enfin certains des théoriciens de la cyberpoésie parmi les plus reconnus sont restés attachés au schéma de la spécificité du média (Hayles 2003 ; Manovich 2001, qui va jusqu'à faire remonter les origines de la culture numérique... aux montages du cinéma soviétique — mais c'est une autre histoire).

L'inconvénient final de tous ces arguments et contre-arguments pour ou contre la considération de la spécificité du média dans la cyberlittérature et la cyberpoésie, c'est qu'ils n'ont pas vraiment d'impact : il n'y a ni gagnants ni perdants, ce ne sont que des discussions sans fin. Que conclure de cette impasse sinon qu'embrasser l'une ou l'autre des deux positions ne mènera à rien : il faut poser le problème en d'autres termes. Je proposerai donc, au lieu de discuter de la cyberpoésie dans ce cadre que j'ai appelé « patrimonial » (ce qui aboutit inévitablement aux discussions creuses sur la spécificité du média), d'adopter un autre point de vue et d'examiner son fonctionnement en tant que pratique culturelle.

La thèse culturelle

Sans nier l'importance et la nécessité de la thèse « patrimoniale », je pense qu'il faut changer radicalement de point de vue. Il ne s'agit pas de démontrer les mérites du domaine tel que l'on se le représente mais bien de suggérer qu'il existe d'autres questions et qu'elles doivent avoir la priorité. En d'autres termes : il ne suffit pas de montrer, ni même de prouver, que la cyberpoésie est bien plus intéressante qu'on ne croit, il faut faire apparaître que la cyberpoésie même n'est pas ce que l'on croit. Il y a donc un déplacement nécessaire, d'une approche ontologique à une approche plus anthropologique. Au lieu de demander « Qu'est-ce que l'écriture dans un nouveau média ? » (et en particulier : qu'est-ce que la cyberpoésie ?), il faut demander « Comment s'exerce-t-elle, dans quelles pratiques culturelles se trouve-t-elle insérée ? ».

En un sens, on pourrait dire que le déplacement se fait du *numérique* au *cyber*, c'est-à-dire du technologique au culturel (ou à l'anthropologique), ce qui exige une lecture orientée davantage vers les études culturelles, et le refus d'une saisie exclusivement technique ou formelle du phénomène. Cependant, le déplacement dont je parle n'aboutit pas à un nouveau modèle. Je préfère, comme Lunenfeld, reprendre l'idée plus parlante du jeu entre la figure et le fond :

Dans les meilleures illustrations du jeu entre la figure et le fond, il y a un moment où le regard saute presque instantanément d'une vision à l'autre, par un glissement constant entre l'apparition du fond et celle de la figure. (...) Ce phénomène ne se

produit pas dans le cas du changement de modèle, qui évoque une invention (que l'on pense à Einstein, à la relativité). Le changement de modèle rompt l'univers du savoir, alors que le déplacement entre la figure et le fond est fondamentalement une transposition - la reconnaissance de choses qui étaient déjà présentes dans la culture, mais qui n'étaient pas au centre de la perception. (Lunenfeld 2005 : 152-154)

La toute première question qui vienne à l'esprit selon cette nouvelle perspective, est celle-ci : y a-t-il réellement la moindre différence, du point de vue de l'utilisateur, entre la poésie imprimée et la poésie sur écran, la cyberpoésie ? Comme le soutient W. J. T. Mitchell (Mitchell 2005), que je suivrai pour cette partie de la discussion, on ne peut plus accepter l'idée d'une différence « ontologique » entre l'image classique (ou analogique) d'un côté et de l'autre l'image numérique (ou numérisée). D'abord parce qu'il est impossible d'établir une limite nette entre les deux, ensuite parce qu'aujourd'hui toutes les images sont numériques (ou au moins numérisables). En outre nous avons, des images classiques et des images numériques, à peu près la même conception : en dépit des mille milliards de possibilités offertes par Photoshop, ce que nous réclamons de nos images numériques ne diffère pas de ce que nous demandons à nos photos classiques. Ce que nous attendons des images numériques, c'est la réalité : leur valeur de vérité ne nous laisse pas indifférents (voir aussi Gunthert 2004).

Pourtant la conclusion que tire Mitchell de cette observation n'est absolument pas que la numérisation serait sans importance, au contraire : une opposition ontologique est sans fondement, mais ce qui change tellement, c'est l'usage social. La numérisation n'a pas dramatiquement changé la forme ni le contenu de l'image (ou du moins ce changement, s'il y en a un, est bien moins profond que d'aucuns persistent à le croire), mais elle a sans aucun doute révolutionné notre manière d'utiliser les images : elles circulent maintenant plus facilement et plus rapidement, elles sont capables d'obtenir une large audience pratiquement en temps réel, elles se transportent sans grandes difficultés d'un média à un autre. De ce point de vue, la différence est énorme : les images pré-numériques et les images numériques peuvent avoir à peu près le même aspect, leur usage n'est absolument pas le même.

On peut faire, pour la cyberpoésie, le même raisonnement. Ce qui se produit, se lit, se commente sous le label de cyberpoésie ne diffère pas radicalement, dans le meilleur des cas, de ce que l'on appelle « poésie d'avant-garde » (bien des sites Web de cyberpoésie n'établissent aucune

distinction entre les deux termes, cette confusion est symptomatique). En même temps, est-il si important de déterminer s'il existe ou non de sérieuses divergences structurelles entre poésie imprimée et cyberpoésie ? Même si ces différences semblent plus visibles dans le domaine de la poésie que dans celui de l'image (encore qu'il ne faille pas à mon avis exagérer l'importance de facteurs comme la visualité, l'interactivité ou la mobilité dans la poésie « mobile » ou « soft » (Manovich 2005)), il y a eu déjà des applications très « sauvages » de la technologie dans la poésie pré-numérique (voir North 2005 : 74-82, pour un exemple « archaïque » de poésie « pré-memex » en combinaison avec les concepts de mobilité et de vitesse de l'avant-garde futuriste). Là n'est pas la question. Ce qu'il faut examiner, c'est en quoi le domaine de l'écriture poétique a été affecté, et non révolutionné, par la transition globale vers une cyberculture. La numérisation envahit ou convertit tous les types de poésie aujourd'hui : voilà le phénomène qu'il faut interroger.

II. La cyberpoésie comme cyberculture

Le moyen le plus simple pour étudier l'impact de la cyberculture serait évidemment de transférer dans le domaine de l'écriture et de la poésie ce qui a été fait dans le cas de l'image, où les mécanismes et les conséquences de la numérisation ont été déjà étudiés en profondeur. Mais ce serait une solution trop facile, et qui négligerait les aspects les plus spécifiques du procédé (ne vous avais-je pas prévenus qu'il serait difficile de se débarrasser du souci de la spécificité du média ?). Quelques-uns des effets collatéraux (des conséquences ?) de l'application de la cyberculture à la poésie sont en effet assez inattendus.

Le son et l'aspect revisités

L'un des traits les plus frappants de la cyberpoésie, c'est qu'elle est liée au visuel bien moins exclusivement que l'on aurait pu croire à première vue. On imaginait que l'écriture numérique profiterait grandement des capacités de l'ordinateur pour entrelacer le verbal et le visuel et de là produire une sorte de poésie visuelle électronique, d'abord selon des formes statiques, puis selon des formes plus animées (avec l'usage étendu de Flash, ce n'était plus un vœu pieux), et enfin selon des formes encore plus complexes (avec le son, par exemple). Cette perspective ne s'est pas réalisée, et son trait saillant pour l'instant est plutôt son lien avec l'oralité. S'il fallait donner une rapide description du domaine, il apparaîtrait que la cyberpoésie se combine souvent, quoique sous des formes parfois paradoxales, avec les présentations de la poésie slam (et de la culture vidéo

jockey) et avec ce média très hot qu'est la radio (aujourd'hui lieu favori de toutes sortes d'expérimentations). Ce lien avec l'oralité va même plus loin que l'intégration du son sur les sites Web, il révèle en fait un intérêt nouveau (ou pour mieux dire renouvelé) pour l'oralité en tant que telle.

D'un point de vue culturel, les raisons sont nombreuses pour justifier cette alliance stratégique entre la cyberpoésie et le son, mais la forte insertion de la cyberpoésie dans l'avant-garde historique est certainement l'une des plus évidentes. Dans la poésie d'avant-garde, le visuel et le sonore ont été abordés comme des aspects indépendants : la tendance, d'un côté, vers une large « grammatextualité » (Lapacherie 1984) et, de l'autre, la tendance vers la « poésie sonore » ont toujours été les deux principaux aspects de la lutte contre la poésie dominante (souvent considérée comme « lisible », « transparente », « facile », etc.). Il est donc aisé de comprendre pourquoi la cyberpoésie, du fait de l'importance qu'elle accorde à la grammatextualité, est aussi fortement tentée par tous les types d'expériences avec la poésie sonore : historiquement parlant, les deux éléments convergent souvent dans la « nouvelle » poésie imprimée (Dworkin 2002), on ne voit pas pourquoi il en serait autrement dans le cas de la poésie numérisée.

On a voulu aussi expliquer cette alliance entre le visuel et le sonore par un mécanisme psychologique de compensation. L'argument serait que la cyberculture virtualise le corps et que cette virtualisation peut engendrer toutes sortes de peurs : on s'en protégerait par un mécanisme opposé qui mettrait le corps au premier plan. Ici encore, que l'argument soit ou non recevable n'est pas notre sujet. Ce qui compte, c'est que le bond accompli vers le domaine de l'écriture numérique semble bien cultiver le désir d'une présence corporelle, offerte par la combinaison de la cyberpoésie avec des formes de communication poétique où le rôle du corps est primordial (il est clair que la poésie slam et la radio ont une fonction semblable, même si, dans le cas de la radio, le son peut sembler — mais ce n'est qu'une apparence — fantomatique ou désincarné).

Troisième argument (qui n'est sans doute pas le dernier) : tout objet numérique, même s'il est conçu pour être « lu sur l'écran » (c'est maintenant devenu une formule), ne fonctionne pas ainsi. L'un des plus grands défis de l'art numérique, c'est déjà d'obtenir que cela marche (la réalité des choses nous a rendus circonspects : dans la plupart des cas, la technique ne répond pas, et il faut dépenser, pour qu'elle fonctionne, beaucoup de temps, de personnes, d'énergie et d'argent). Mais la rencontre du producteur et du destinataire de l'œuvre ne se fait pas « sur un écran », « quelque part dans le cyberspace », elle se produit comme un événement en soi. C'est ce que Peter Lunenfeld appelle, par analogie avec la procédure

du « do or die », l'esthétique « demo or die » de la cyberculture (Lunenfeld 2000 : 13-26). L'écriture numérique obéit à de semblables inclinations : elle tend à être mise en scène, développée sous la forme d'une *performance*. C'est le cas lorsque la cyberpoésie, ou la cyberécriture est mise en œuvre à l'occasion d'événements promotionnels comme la Biennale de Venise, le Documenta de Kassel ou, plus particulièrement pour la cyberpoésie, lors de rassemblements comme ceux déjà nommés d'Ars electronica ou des festivals DEAF — pour ne citer que les plus connus.

Et comment se déroulent réellement ces performances ? Il ne suffit pas que soit délivrée, au bon moment et dans le lieu prévu, la preuve que l'écrit « fonctionne ». Le succès de l'entreprise (ou son échec) doit en outre être communiqué à l'extérieur de la salle où la démonstration s'est faite. Voici quelques exemples — ils seront familiers à ceux qui ont déjà assisté à de telles performances — : parfois les ordinateurs sont en panne, parfois les PC disponibles (plus d'un... seulement dans le meilleur des cas) sont occupés déjà par un petit nombre d'utilisateurs qui ne se montrent pas très pressés d'abandonner leur place, parfois les salles sont tellement bondées que chacun ne peut disposer que d'un très bref temps de visite, etc. Afin de réduire l'impact négatif de ces environnements hostiles, la cyberpoésie en vient donc obligatoirement à des transcriptions sur des supports plus permanents et stables. Là encore il faut souligner qu'il en va de même pour d'autres types de performances, qui n'ont pas lieu pour « survenir », comme le voudrait la théorie, sous les aspects d'un événement de « vie », « unique » et non répétable, mais bien pour être stockés, distribués, archivés : telle est, en pratique, la « performance ». Il y a plusieurs sortes de documentation : une performance peut se solder par un livre ou un tapuscrit, qui seront numérisés, convertis en cédéroms ou mis sur un site Web. C'est par ces moyens la plupart du temps que nous prenons connaissance de ces performances : par communication numérique, et quelle que soit la forme initiale de la pratique ou de l'événement (de ce point de vue, il n'y a plus de différence entre la poésie slam et la cyberpoésie, l'une et l'autre intégrées dans des circuits cyberculturels variés).

Œuvre, chaîne, réseau

La cyberpoésie, pour être bref, ne va jamais seule dans le champ cyberculturel de la littérature. Elle est accompagnée par une série, une catégorie de performances, et insérée dans un circuit de distribution, à la fois numérique et non numérique. À ce niveau, la distinction même entre poésie et cyberpoésie s'efface, en dépit des spécificités de média de chacune de ces pratiques.

La distribution de l'écriture est *séquentielle* : si tout est simultanément disponible, au moins en théorie (je peux décider d'écrire, de stocker, de publier, de lire, de traiter, de transformer, etc. en plus d'un mode), les opérations concrètes auxquelles on procède ne se produisent pas toutes en même temps. D'où l'importance de conceptualiser les œuvres poétiques en termes de chaînes, c'est-à-dire comme une succession d'occurrences qui peuvent être très différentes d'un point de vue médiotechnique. Ce passage de l'œuvre unique à une série d'occurrences peut aisément être confondu avec ce passage à un caractère plus largement multimédia auquel bien des critiques associent l'écriture numérique, toutefois il entraîne des structures et des mécanismes très différents.

Selon la perspective habituelle (la cyberpoésie comme gage multimédia et hybride), la transition du texte au multimédia (ou, pour le dire plus simplement, de l'œuvre en langue à une combinaison de mots et d'images) met en question le choix du média. Selon le concept que je préconise (le passage de l'œuvre à la série), il s'agit de passer d'un texte « dans un média unique » (que ce soit « seulement un texte » ou un texte multimédia) à des occurrences multiples de l'œuvre : la nouvelle présentation n'implique plus le choix entre telle ou telle forme, tel ou tel média, ni la substitution de tel aspect à tel autre, mais l'insertion de l'œuvre dans une chaîne d'occurrences qui se complètent (et rivalisent à la fois). En d'autres termes, dans le premier cas, l'opposition majeure est paradigmatique : entre la poésie strictement verbale d'un côté et les œuvres multimédia de l'autre (opposition qui tend à coïncider, mais seulement en partie, avec celle qui sépare la poésie imprimée de la cyberpoésie). Dans le second cas, l'opposition majeure se situe à un niveau syntagmatique : entre des œuvres figées dans un média unique (même s'il est multimédia) et des œuvres éparpillées sur les chaînons de médias différents. Dans le premier cas, la poésie peut évidemment se présenter selon différentes formes et médias, mais la relation entre ces formes n'est pas neutre : l'une des formes est primordiale, les autres viennent par voie de conséquence, postérieurement, secondairement, etc. : c'est le cas par exemple de la poésie orale retranscrite (la version imprimée sera considérée comme une « pâle copie » de l'« original »), c'est le cas aussi des lectures publiques de poèmes écrits en réalité pour la lecture intime et par conséquent pour l'infinie relecture intime (la lecture publique sera considérée comme seulement une annonce de l'œuvre réelle, etc.)². Dans le second cas, au contraire, il n'existe aucune

² La situation dans ce cas est en fait plus complexe : Mallarmé (il faut toujours revenir à lui !) était renommé pour ses lectures à haute voix et certains témoins (oculaires et auditifs) ont exprimé la conviction que ces lectures rendaient parfaitement claire sa poésie hermétique. En outre, Mallarmé a peut-être été le premier à lier la notion de poésie à celle, plus large, de « théâtre » et de « représentation » — de « performance ».

hiérarchie entre les différentes formes, encore que la distinction entre elles ne disparaisse pas complètement : le réseau n'est pas une suite de formes « premières » et « secondaires », mais l'enchevêtrement et la dissémination d'occurrences reliées entre elles, chacune avec ses caractéristiques propres, chacune ayant son prix, sa valeur ajoutée. Aujourd'hui on attend d'un poète qu'il fasse des performances ; et des performances qui ne se contentent pas d'être des lectures à haute voix de textes imprimés ; d'autre part ces performances (avec documents à l'appui) doivent être exploitées, transformées, poursuivies sur d'autres médias. Le fait est-il si nouveau ? Pas vraiment, puisque la culture médiatique (c'est-à-dire la culture d'une société dominée par les mass medias) a toujours valorisé sinon imposé la démultiplication par des médias différents (Kalifa 2001). Ce qui intéresse notre sujet, c'est que de ce point de vue aussi la distinction entre poésie imprimée et cyberpoésie s'évanouit : non que leurs traits distinctifs soient en train de se confondre (nous verrons bientôt sur deux exemples que c'est le contraire qui se produit), mais elles font ensemble partie d'une plus large globalité cyberculturelle.

Jusqu'ici deux métaphores ont été réunies dans la description du nouvel environnement de la poésie : celle du *réseau* (métaphore plutôt *spatiale* : la coexistence de plusieurs formes d'une seule œuvre), celle de la *chaîne* (métaphore plus *temporelle* : la transformation d'une œuvre selon des formes sans cesse renouvelées). Ces deux métaphores ont-elles lieu de coexister pacifiquement, ou l'une est-elle meilleure que l'autre, c'est-à-dire plus exacte ? La question en fait n'est pas de première importance, car en pratique il est tout à fait utopique d'imaginer que l'on puisse disposer à la fois de toutes les formes de l'œuvre (et je ne veux même pas soulever la question de savoir si cette possibilité serait souhaitable) : pour l'analyse, la lecture, l'écriture de la poésie, nous sommes en fait toujours confrontés à des structures partielles ; le réseau entier, l'enchaînement complet ne se trouvent jamais déployés devant nous. D'où la nécessité (sur laquelle on n'insistera jamais assez) de prendre pleinement en considération les caractères spécifiques de chacune des occurrences. Les exemples qui suivent en feront la démonstration

Retour à l'imprimé

L'une des situations dans lesquelles ces réflexions doivent jouer un rôle décisif est bien la résurgence de la forme imprimée en cyberpoésie. Jusqu'à une date récente, presque tous les érudits et les critiques n'ont cessé de mettre l'accent sur la nécessité de repenser les notions basiques de texte, d'auteur, de lecture, d'œuvre, de sens, etc. à la lumière de la transformation globale qui a fait passer de la culture de l'imprimé à la culture numérique

puis aujourd'hui à la cyberculture. « De la page à l'écran » a été le credo général d'une décennie d'efforts pour tenter de maîtriser la question des productions de la cyberculture dans le domaine de l'écrit. Je soutiendrai ici qu'il est devenu possible de repenser le sujet en tournant *dans l'autre sens*, et dans une perspective *moins téléologique*. En outre, ce nouveau point de vue ne constitue pas, selon la thèse que je défends, une position rétrograde ou réactionnaire, mais une évidente nécessité si l'on veut comprendre ce qui se passe « sur le terrain », c'est-à-dire ailleurs que dans nos rêves ou nos théories : sur le réel champ de bataille de l'écriture.

La poésie imprimée n'a pas disparu, au contraire. Dans le même temps où la poésie « passait au numérique », certaine poésie numérique « passait à l'imprimé ». Dans les discussions sur l'écriture et la cyberculture, on mentionne souvent des œuvres imprimées comme annonciatrices de la cyberécriture (les victimes habituelles sont des ouvrages comme les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, le *Dictionnaire Khazar* de Pavic, ou *Marelle* de Cortazar), mais il est beaucoup moins fréquent de considérer le cas d'un type d'écriture qui retravaille et remanie sous forme imprimée les leçons de la cyberécriture, et cela pourtant d'une manière souvent très élaborée et innovante. Les romans de Danielle Mémoire (voir par exemple *Mémoire* 2000) sont un bon échantillon de cette remise en œuvre de bases de données et d'hypertextes (ils sont en outre considérés comme une réussite littéraire en eux-mêmes !) et l'on pourrait citer d'autres cas (je ne pense pas ici à la vogue récente des romans épistolaires par emails, ils sont peut-être à la mode mais leur intérêt n'est pas constant). Mais revenons à la poésie.

Le développement d'une poésie dans un nouveau média représente un nouveau défi, une nouvelle occasion pour la poésie imprimée. À première vue, nous avons déjà à notre disposition un concept qui peut nous permettre de théoriser le phénomène : le « repurposing » (réappropriation). Selon la théorie de la « remédiation » de Bolter et Grusin — théorie que je ne discuterai pas ici en détail — le « repurposing » se définit comme l'imitation créatrice des traits d'anciens médias par de nouveaux médias qui cherchent à entrer en compétition avec eux en intégrant certains de leurs éléments (Bolter & Grusin 1999). Un bon exemple est la manière dont s'est transformée la mise en page des journaux : une page du *USA Today* ressemble à un écran d'ordinateur. Pourtant là encore il faut se demander si cette explication n'est pas trop mécanique, donc trop facile. À la lumière des discussions précédentes, je vois se dessiner essentiellement deux problèmes. D'abord, le « repurposing » (et la remédiation en général) reflète un mode de pensée plutôt linéaire, avec une abondante rhétorique sur ce qui est à venir et au-delà, et ne prend pas vraiment en compte le fait

que les œuvres tendent à faire partie de réseaux, avec de multiples formes de la même œuvre : selon cette théorie, les œuvres et les médias continuent d'être des îles plutôt que des réseaux ou des chaînes. D'autre part, le « repurposing », si l'on tient à maintenir le concept, ne se produit pas en réalité comme il est censé le faire : ce que l'on constate en pratique, au moins dans le domaine de la cyberpoésie, c'est que les nouvelles formes de poésie imprimée qui retravaillent la cyberécriture n'essaient absolument pas de copier, de cannibaliser les traits de la cyberpoésie. Au contraire leur emploi du livre, des caractères, de la mise en page etc. se garde bien de répéter les tentatives effectuées sur l'écran. D'un point de vue culturel, ce fait n'est pas surprenant : ce que nous voyons à l'œuvre, ce sont des pratiques de re-spécification (mais le reconnaître suppose que nous abandonnions cette vision dépassée de la spécificité comme présentant l'alpha et l'oméga d'un genre ou d'un média; au contraire il faut penser la spécificité comme une préoccupation, un outil de diversification au sein de la configuration en réseau ou en chaîne).

III. Va-et-vient entre livres et octets

Éric Sadin : *Tokyo*

Un écrivain, artiste multimédia et critique culturel, Éric Sadin, élabore depuis cinq ou six ans une réflexion artistique approfondie — à la fois pratique et théorique — sur le concept de représentation et plus particulièrement sur les nouveaux moyens *textuels* de représenter l'environnement urbain multimédia. En ce sens, on peut le considérer comme un héritier des « modernistes » français comme Michel Butor (cf. des livres comme *Mobile*, 1962) et Maurice Roche (cf. des livres comme *Compact*, 1966). Sa première publication décisive, *7²* (lire : « sept au carré ») est la transposition sous la forme d'un livre de ce qui « survient » à un moment donné à l'intersection de la 7^e avenue et de la 49^e rue, à New York. Adoptant le chiffre 7 comme contrainte, il entremêle sept types d'histoires et sept types de styles typographiques en sept fois sept sections nettement séparées (Baetens 2003). Le texte devient ainsi une « carte », un « plan » littéraire (pour employer une métaphore très postmoderne appliquée aux processus d'écriture et, bien sûr, aux structures des sites Web, voir Ciccoricco 2004).

Sa nouvelle œuvre, *Tokyo* (Sadin 2005), fait partie de son projet global, mais elle revêt une forme qui reflète, d'une manière à la fois plus directe et plus paradoxale, les problèmes posés par l'écriture dans le champ du

numérique. Ce livre récemment publié est une réinterprétation textuelle d'un projet sur le Web, lancé sous le nom de « After Tokyo » (www.aftertokyo.org), projet qui se présente comme une sorte de plan (le type de plan que vous trouvez dans les stations de métro). L'ambition est d'établir une topographie des communications par les transports et par la Toile dans le Tokyo d'aujourd'hui, de la lecture de mangas dans le train à grande vitesse à l'envoi d'un message électronique, de la lecture des panneaux d'affichage numériques à l'épreuve de chant dans un bar karaoké. L'une des particularités du projet est, non de suggérer que la limite entre les voyages et la communication est devenue floue, mais de montrer que chaque manière de se mouvoir grâce à des signes obéit à sa propre rhétorique visuelle : chaque objet a sa propre forme visuelle (et dans le cadre de la vision postmoderne, il ne serait pas interdit d'appeler ces formes des « ornements »). Assez étrangement, le protocole d'écriture rend ce surprenant projet très clair et transparent, tout en lui permettant de tirer profit autant qu'il est possible des solutions typographiques et visuelles offertes par les nouvelles technologies.

Dans le livre toutefois, ce qui frappe immédiatement c'est l'extrême minimalisme du texte et de sa mise en page : les divers objets (de communication et de voyage) sont typographiquement représentés de la même manière. L'unité de la page est utilisée de façon quasi didactique : tourner la page (ou la double page) signifie changer de sujet et de style linguistique. Tandis que *After Tokyo* déployait une rhétorique différente pour ses différents objets, tous les objets de *Tokyo* partagent la même rhétorique et le même espace : ceux de la page ou de la double page — qui ne sont jamais tout à fait semblables à ceux de l'écran. Ce minimalisme est en complète opposition avec la nouvelle doxa de la typographie postmoderne, qui engage au maximalisme, c'est-à-dire à des changements systématiques de forme et de configuration non seulement entre les unités sémantiques mais au sein même de celles-ci (Peter Lunenfeld en collaboration avec Mieke Gerritzen dans *USER* (Lunenfeld 2005)). Je n'insisterai guère sur cette distinction puisque l'on sait les relations inattendues que peuvent entretenir minimalisme et maximalisme (Dawans 2004), je rappellerai seulement les grands bienfaits de toute approche minimaliste : elle canalise l'attention, et elle évite les effets latéraux inutiles (ce qui vaut naturellement autant pour l'auteur que pour le public de l'œuvre, voir Calvelo & Hamel 1986).

Mais revenons au livre *Tokyo* lui-même, et à ce qui le différencie de *After Tokyo*. Contrairement au projet sur le Web, il n'y a dans *Tokyo* aucune tentative — cela malgré l'absence de pagination — pour créer une œuvre entièrement non narrative. La structure globale est déterminée par

ce que Bordwell et Thompson appellent, en termes de cinématographie, un « système formel catégoriel » (Bordwell & Thompson 1997 : 130-139). Mais très vite apparaissent des effets temporels et narratifs, et leur importance croissante fait clairement partie du programme littéraire de l'ouvrage. Le lecteur est invité à découvrir un fil narratif en reliant lui-même des éléments pourtant non contigus, par exemple des vues de moments successifs du Championnat du Monde de Football projetées sur de grands écrans partout dans la ville. À un niveau plus microscopique, une fois que la perception globale d'un fil narratif est établie, le lecteur est rendu plus sensible aux virtualités narratives de la succession elle-même des mots et des phrases (ce mécanisme a été fort bien décrit par Jean Ricardou dans son analyse des techniques descriptives, maintenant bien connues, du Nouveau Roman dans les années 50 et 60, où les descriptions absolument dénuées d'intrigue produisaient, par les seules potentialités des chaînes et séquences de mots, une narration purement verbale, voir Ricardou 1967 : 56-68). Ce glissement graduel vers la narration, dans un environnement globalement non narratif, est un important dispositif de la « déclaration d'indépendance » du livre, et le fait diverger de plus en plus de son point de départ numérique.

Une autre différence cruciale entre le site Web et le livre est l'absence de titre de section dans ce dernier. Contrairement au site en effet, où les « sections » du plan sont nettement pourvues de titres, les « chapitres » (?) du livre ne reçoivent aucun résumé de ce type. L'absence de titres rend le lecteur plus actif (je pense qu'il n'est pas nécessaire de démontrer que la navigation sur le net n'est en aucun cas par nature plus active ou interactive que la lecture d'un livre), car il lui faut décider par lui-même de ce qui peut lier entre eux les éléments d'une page donnée. Cette lecture plus active oblige le lecteur à se poser des questions sur deux traits de style très caractéristiques de l'ouvrage. D'abord *Tokyo* remplace la distinction traditionnelle entre « mots pleins³ » et « mots vides » par une nouvelle opposition entre d'une part tous les mots (pleins ou vides) et les noms propres, qui se comportent comme les 1 et les 0 d'un langage numérique : le lecteur lit d'un bloc l'enchaînement de mots communs jusqu'à rencontrer un nom propre, puis il continue jusqu'au nom propre suivant, et ainsi de suite. Cette mise au premier plan des noms propres donne aussi une idée de ce que suggère en sourdine, étrangement, la typographie du livre de Sadin : si l'impact de *Tokyo* est si puissamment visuel, ce n'est pas par l'effet d'une

³ On dit aussi « mots lexicaux », « mots grammaticaux »; les « mots pleins » ou « mots lexicaux », pour le dire simplement, sont les mots qui ont un sens : substantifs, verbes, adjectifs, adverbes; les « mots vides » n'ont pas de signification par eux-mêmes, ce sont des outils pour combiner les termes lexicaux dans la phrase : articles, prépositions, conjonctions.

expérience ou d'une aventure typographique (contrairement à ce que l'on rencontre dans les ouvrages des prédécesseurs, Butor et Roche), c'est le résultat de l'impact cognitif de noms propres entourés aujourd'hui d'une très forte « aura » visuelle. Un nom propre, par exemple SONY, n'est pas seulement un nom, c'est un ensemble d'images, que l'emploi de mots au lieu de photos peut reproduire ou suggérer sans difficulté (voilà un bon exemple de l'effet « maximaliste » d'un travail « minimaliste »). En outre, l'utilisation de cette opposition mots/noms propres en remplacement de l'opposition mots pleins/mots vides s'accompagne et se redouble au niveau de la phrase d'un déplacement similaire de l'opposition entre mots et ponctuation vers une nouvelle alternance de mots et d'icônes (comme des flèches, des émoticônes, etc.). Là encore, nous observons le même mécanisme : la nette dichotomie de ces deux catégories de formes imprimées transforme le processus de lecture en une sorte de visualisation binaire, où ce sont les icônes qui sont privilégiées. Et là encore le minimalisme de Sadin produit des effets maximalistes : chaque page ou double page exploite une seule classe d'icônes et la simplification permet à celles-ci d'attirer l'attention et de se charger ainsi de signification (la signification est usage est attention, pour paraphraser Wittgenstein et pour parodier Stein). Dans *Tokyo*, les icônes, qui jouent le rôle d'abord d'une ponctuation alternative, attirent de plus en plus l'attention et imposent leurs propres structures visuelles, leur propre logique, à l'ensemble du texte.

En fin de compte, la révélation progressive de l'effet visuel, dans un texte qui semble en lui-même ne présenter aucune surdimension grammaticale, et qui est totalement dépourvu d'illustrations, nous aide aussi à reconsidérer l'opposition fondamentale entre le narratif et le non narratif dans *Tokyo*. Comme je l'ai montré plus haut, le livre déploie un certain nombre de structures temporelles et narratives qui toutes soulignent son autonomie : c'est grâce à ces mécanismes, entre autres, que *Tokyo* est bien davantage qu'un clone imprimé de *After Tokyo*. Néanmoins le remaniement de mots et de phrases et l'insistance sur la logique d'une lecture numérique d'éléments « marqués » et « non marqués » dont la nature est plus visuelle que verbale obligent le lecteur à repenser le statut de la narration, qui apparaît double : d'une part l'apparence de continuité narrative, quelque hachée qu'elle puisse être, dénonce la logique spatiale du plan qui caractérise *After Tokyo*; d'autre part, cette continuité globale est dénoncée par l'élaboration très littéraire de *Tokyo*, qui produit, à un autre niveau du déroulement de la lecture, toutes sortes d'effets non narratifs : ces tensions et contradictions sont bien ce qui fait de l'œuvre double *After Tokyo/Tokyo* une expérience aussi stimulante pour l'esprit.

Pierre Alferi : *Intime*

La situation de ce deuxième exemple semble l'opposer au premier. Contrairement à Sadin, Alferi ne part pas d'une œuvre numérique pour en tirer un livre, il utilise un petit livre, également intitulé *Intime*, et en fait le « script » (je cite l'éditeur) d'un court métrage, intégré également dans un cédérom de performances de poésie contemporaine. Les deux tentatives présentent une autre différence : le travail visuel d'*Intime* (présenté techniquement par l'éditeur du cédérom comme une « lecture », comme sont des « lectures » les sept performances poétiques réunies avec *Intime* dans l'anthologie numérique), à l'inverse de *Tokyo*, présente un certain degré de maximalisme. Texte et images s'entrelacent, comme s'entrelacent les éléments visuels et le son, l'écran unique et l'écran multiple, les images fixes et animées, chaque fois selon différents types de relation entre le verbal et le visuel, etc. : *Intime* est manifestement tributaire de l'esthétique, dominante aujourd'hui, de la *mosaïque* (Dällenbach 2002, Belloï & Delville, 2006). Une autre différence enfin entre Alferi et Sadin, c'est le fait qu'*Intime* fait partie d'une entreprise collective (c'est l'un des « chapitres » d'une anthologie, et cette anthologie est elle-même une maquette à l'échelle du catalogue d'un éditeur, le travail de cet éditeur reflétant la politique culturelle d'un certain type d'institution (politique), etc.). Le titre du cédérom, *Panoptic*, est à la fois parfaitement adapté et subtilement ironique, mais c'est une autre histoire.

Toutefois il existe aussi entre *Tokyo* et *Intime* des correspondances fort curieuses, non seulement sur le plan du travail des auteurs (Alferi a beaucoup travaillé lui aussi la relation entre le verbal et le visuel, où il est passé maître dans le domaine de la cyberpoésie, cf. son œuvre *Cinépoèmes*), mais aussi d'un point de vue stylistique et au niveau global des mécanismes de cyberécriture, entre image et performance, qui sont au centre des développements récents dans ce domaine.

Je voudrais d'abord mettre l'accent sur le fait que la version numérique d'*Intime*, aussi bien que l'œuvre de Sadin, fait éclater certains mythes attachés à l'idée de cyberlittérature, par exemple le mythe de l'interactivité, ou le mythe du lecteur-écrivain. Ce que l'on observe ici, c'est une œuvre présentée de manière simple et directe, à lire sur l'écran, rien de plus, rien de moins. En corollaire, *Intime* manifeste aussi une nette volonté de présentation claire et transparente, surtout pour la matière verbale tirée de la version originale livresque. Cela est visible d'un bout à l'autre.

Dans la version numérique, les différents épisodes du livre, où chaque poème s'adresse à une personne différente (ou au moins à un « rôle » différent), sont réduits à une seule histoire (les destinataires disparaissent,

selon un mécanisme qui rappelle l'effacement des titres chez Sadin, encore que l'effet ne soit pas tout à fait identique, naturellement). Cette histoire unique donne à l'ensemble une plus grande homogénéité, surtout si l'on ajoute que la structure de l'intrigue du livre n'a pas été changée (c'est l'histoire d'un voyage en train, avec départ, arrivée, chemin inverse, retour chez soi). Cette trame très simple est cruciale pour la bonne lecture des images, qui sont souvent complexes (mais jamais chaotiques; nous sommes à des années-lumière du matraquage en règle de certains vidéo-clips postmodernes). Sans ce fil narratif, le risque était grand d'une lecture désordonnée et approximative.

En outre, le texte lui-même n'est que partiellement transposé du livre au cédérom. Exactement comme dans le cas du passage de *After Tokyo* à *Tokyo*, une sélection très soignée a été faite, afin d'éviter toute surcharge verbale (trait fréquent de beaucoup de cyberécrits « précoces », où le nombre des éléments à lire sur l'écran et la rapidité réclamée pour cette lecture ne tardaient pas à confronter le lecteur avec ses limites biologiques). Les vers du livre de poèmes (déjà très courts) n'ont pas tous été repris, et le nouveau montage met l'accent sur le glissement doux et facile d'un vers à l'autre, pour une bonne lisibilité à la fois technique et littéraire. Du point de vue technique, il n'y a pas dans la version cédérom d'*Intime* de fragment difficile à lire : le texte est inscrit sur un fond suffisamment contrasté pour faire apparaître nettement la forme des caractères ; les mots ne sont pas « manipulés », contrairement aux images, auxquelles est appliquée une technique cinématographique assez complexe de décomposition (de hachage) ; l'écran ne présente jamais un grand nombre de mots à la fois (des lignes courtes apparaissent l'une après l'autre) et le temps laissé à la lecture est confortable (ni trop rapide ni trop lent). Du point de vue littéraire, *Intime* suit une forme classique de poésie lyrique, et l'attente du lecteur n'est pas dérangée.

Bref, en dépit des différences de support, de style et de technique, la version numérique d'*Intime* déploie un certain nombre de mécanismes que l'on peut comparer à ceux qu'a mis en œuvre Sadin pour sa version livresque. On attendrait le contraire, cela peut donc étonner. Mais c'est qu'il faut, comme je le plaçais plus haut, abandonner la relation téléologique entre « imprimé » et « écran » et analyser les différentes formes d'une œuvre dans le réseau (créé ou fortuit) de son environnement. Alors des questions tout à fait différentes se font jour, quant au travail des auteurs, à la spécificité du support, aux soucis techniques et littéraires de lisibilité, quant aux stratégies littéraires minimalistes et maximalistes. Ce qu'il est important de souligner, c'est que les deux auteurs que je viens de citer ont entièrement assimilé la notion d'œuvre « en évolution » : un « texte » — et

ce texte peut être produit par n'importe quel support, n'importe quelle combinaison multimédia — fait partie d'une « chaîne » de versions qui, se multipliant, composent peu à peu un réseau en mouvement constant. Chaque nouvelle configuration enrichit et transforme le réseau de départ. Mais il ne faudrait pas en inférer que toutes les œuvres tendent ainsi à constituer une sorte de régime multimédia global et mondialisé. Chaque nouvelle version, au contraire, ne cesse d'explorer les potentialités et les risques des environnements spécifiques du média.

(traduit de l'anglais par Jany Berretti)

Bibliographie

- Pierre ALFERI (2004a). *Cinépôèmes & films parlants*. Aubervilliers : les laboratoires d'Aubervilliers. En partie consultable sur : www.inventaire-invention.com
- Pierre ALFERI (2004b). *Intime* (poésie), Paris, éd. Inventaire/Invention
- Pierre ALFERI (2004c). *Intime* (film, 15 min.), in *Panoptic. Un panorama de la poésie contemporaine* (cd-rom), Paris : éd. Inventaire/Invention
- Jan BAETENS (2002). « *Raphel* de Bernardo Schiavetta, une écriture électronique différente ? », in *Lendemains* no. 105, vol. 27, 121-131
- Jan BAETENS (2003). « Éric Sadin en dialogue avec Jan Baetens au sujet de *7 au carré* », in *FPC/Formes poétiques contemporaines*, n° 1, 319-327
- Livio BELLOÏ & Michel DELVILLE (dir.) (2006). *L'œuvre en morceaux. Esthétiques de la mosaïque*. Paris-Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Charles BERNSTEIN (dir.) (1998). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- Jay David BOLTER & Richard GRUSIN (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. : MIT.
- Jay David BOLTER & Diana GROMALA (2003). *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge, Mass. : MIT Press
- David BORDWELL & Kristin THOMPSON (1997). *Film Art (5^e ed.)*. New York: Mc Graw-Hill.
- Michel BUTOR (1962). *Mobile*. Paris : Gallimard.
- José CALVELO & Patrice HAMEL (1986). « Géographismes », in *Conséquences*, No 9, 37-40
- Noel CARROL (1998). *Interpreting the Moving Image*. New York: Cambridge University Press.
- Dave CICCORICCO (2004). « Network Vistas: Unfolding the Cognitive Map », in *Image (é) Narrative*, No 8, consultable sur : <http://www.imageandnarrative.be/issue08/daveciccoricco.htm>

Didier COSTE (2005). Review of... Carl Fehrman, *Du repli sur soi au cosmopolitisme : Essai sur la genèse et l'évolution de l'histoire comparée de la littérature*, traduit du suédois par Marianne et Jean-François Battail, Paris, Éditions TUM/Michel de Maule, 2003. ; consultable sur : <http://www.fabula.org/revue/document963.php>

Stéphane DAWANS(ed.), special issue on Minimalism of *Interval(le)s*, consultable sur : <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles1/contents.htm>

Craig DWORKIN (2003). « The Politics of Noise », in *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press. Chapitre consultable sur : www.epc.buffalo.edu/authors

André GAUDREAU & Philippe MARION (2000). « Un média naît toujours deux fois », in *Sociétés et représentation* (« La croisée des médias »), n° 9, pp. 21-36

André GUNTHERT (2004). « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraïb », in *Études photographiques*, n° 15, consultable sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/document398.html>

Katherine HAYLES (2002). *Writing Machines*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Katherine HAYLES (2003). « Timely Art: Hybridity in New Cinema and Electronic Poetry », in Jeffrey Shaw & Peter Weibel, *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge, Mass. : MIT, pp. 316-323.

Pauline KAEL (2002). *I Lost It At the Movies. The Essential Kael Collection: from '54 to '65*. New York & London : Marion Boyars.

Dominique KALIFA (2001). *La culture de masse en France 1. 1860-1930*, Paris : éd. Complexe.

Jean Gérard LAPACHERIE(1984). « De la grammatextualité », in *Poétique*, No 59, pp. 283-294.

Peter LUNENFELD(2000). *Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, media, and Cultures*. Cambridge, Mass. : MIT.

Peter LUNENFELD (2005). *USER.INFOTECHNODEMO*. Cambridge, Mass. : MIT.

Lev MANOVITCH (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. : MIT.

Lev MANOVITCH & Andreas KRATKY. *Soft Cinema. Navigating the Database* (cédérom). Cambridge, Mass. : 2005.

Marshall McLUHAN (2001; first edition: 1967). *The Medium is the Message*. Corte Madera, Calif. : Gingko Press.

Danielle MÉMOIRE(2000). *Les personnages*. Paris : P.O.L

WJT MITCHELL (2005). « Realism and the Digital Image », lecture at the *International Conference on Critical Realism* in Photography, organized by the Lieven Gevaert Centre at the University of Leuven, 2-4 Sept. 2005.

Janet MURRAY (1997). *Hamlet on the Holodeck*. Cambridge, Mass.: MIT.

Michael NORTH (2005). *Camera Works. Photography and the Twentieth Century Word*. New York, Oxford University Press.

Geoffrey NUNBERG (1996). *The Future of the Book*. Berkeley: University of California Press.

Jed RASULA & Steve McCaffery (1998). *Imagining Language*. Cambridge, Mass. : MIT.

REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE (1995-1996) Paris : P.O.L

Jean RICARDOU (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil.

Maurice ROCHE (1966). *Compact*. Paris : Seuil.

Éric SADIN (2002) *Sept au carré*, Paris-Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2002

Éric SADIN (2004) After Tokyo (projet multimédia), accessible sur www.aftertokyo.org

Eric SADIN (2005) *Tokyo*, Paris : P.O.L, 2005

Bernardo SCHIAVETTA (2005) *Raphel*, accessible sur : www.raphel.net

Jan VAN LOOY & Jan BAETENS (2003). *Close Reading New Media*, Leuven, Leuven University Press.

Raymond WILLIAMS (1975). *Television. Technology and Cultural Form*. New York: Schocken.

Brian WINSTON (2000) *Media Technology and Society: From the Telegraph to the Internet*. London: Routledge.

Règles, contraintes, programmes

Je risquerai ici une hypothèse qui n'est d'ailleurs pas très originale puisqu'elle provient en partie des théories du *structuralisme génétique* de Goldmann mais sur laquelle je m'appuierai cependant : la littérature repose sur une structure à quatre pôles, un auteur, une langue, un lecteur, une forme. L'ensemble de ces quatre composantes est indispensable pour définir tout objet littéraire. Chacune d'entre elles est une variable non élémentaire dont les constituants sont sans cesse amenés à changer : la notion d'auteur est relative à celle de culture et à la sociologie des individus ; les langues ne sont pas homogènes, elles changent, s'influencent les unes les autres ; la conception du lecteur est variable suivant les cultures dans lesquelles il vit et les techniques qu'il emploie pour se livrer à la lecture ; les formes sont multiples, dépendantes des langues, des cultures, des époques, etc. Si l'on admet cette hypothèse, tout texte peut-être défini comme le résultat d'une stratégie de production menée à l'intérieur du système, c'est-à-dire de l'ensemble de variables liées, ainsi définies. Il ne peut donc y avoir de définition fixe et définitive de la littérature, pas plus d'ailleurs que du texte.

Par conséquent, les formes non plus ne sont jamais seules, elles ne sont que des composantes d'une stratégie d'ensemble qui *fait* la littérature. Or cette stratégie comprend des éléments qui rattachent la littérature à

des ensembles sociétaux et culturels. Quoi qu'il en soit, il n'y a *jamais* littérature sans forme. Celles-ci peuvent être peu apparentes comme dans le roman contemporain ou au contraire extrêmement exigeantes comme dans le sonnet français, elles sont cependant toujours présentes et déterminantes. Elles peuvent malgré tout reposer aussi sur des conceptions très différentes qui, en retour, renvoient à des idéologies particulières du texte, donc de ses lectures, donc de son inscription culturelle, etc.

S'interroger sur une telle conception des formes n'est donc en rien aborder une problématique marginale mais au contraire essayer de voir ce qu'elles révèlent des conceptions même des textes.

Les quatre expressions — règle, contrainte, texte à programme et texte programmé — appliquées à des *formes* littéraires différentes me semblent ainsi pouvoir caractériser quatre usages culturels concurrents du littéraire notamment si l'on remarque que, parmi ces quatre, seul le premier relève d'une ancienneté traditionnelle, les trois autres dépendant pour leur part plutôt de la « modernité », du moins historique. Il ne me semble donc pas inutile, au risque de tomber dans le travers définitionnel, d'essayer d'y voir un peu plus clair dans ce domaine.

Confusions

L'article suivant, tiré de l'article *Oulipo* de *l'Encyclopaedia Universalis*, me paraît, sur ce plan, exemplaire de la confusion, pour ne pas dire du chaos qui traduit un certain nombre d'ambiguïtés fort répandues obscurcissant de nombreux discours critiques :

L'Oulipo a publié ses travaux dans le numéro 17 des Dossiers du Collège de pataphysique, intitulé « Exercices de littérature potentielle » et sous-titré « Patalégomènes à toute poésie future qui voudra bien se présenter en tant que telle ». Selon Queneau, il s'agit de « préparations et de recherches quant aux possibilités poétiques autres que celles qui existent actuellement ». Toute poésie obéit à des règles et à des contraintes: l'alexandrin a douze pieds, le sonnet quatorze vers et des rimes précises ; la tragédie classique est soumise à la règle des trois unités ; les grands rhétoriciens multipliaient les contraintes. Or toutes ces contraintes sont arbitraires. De plus, une fois qu'elles sont adoptées, elles n'entravent pas la création artistique, comme le prouvent Corneille ou Racine, ou bien Marot. Il existe même des sonnets surréalistes. Le projet de l'Oulipo est donc de découvrir des structures nouvelles, c'est-à-dire des contraintes nouvelles. D'une part, ces structures nouvelles permettent de dégager une « littérature potentielle » du matériel déjà existant, c'est-à-dire qu'en superposant une nouvelle structure à une œuvre ancienne on obtient un produit

nouveau, qui peut avoir une valeur littéraire en soi ou qui peut servir à analyser cette œuvre. D'autre part, cette structure nouvelle peut servir à créer une œuvre entièrement neuve, d'où une double « potentialité » de littérature dans la règle, la loi, la structure, posée.

Dans cet extrait, en effet, les termes « structure », « règles » et « contraintes » sont considérés comme interchangeable, quasi-synonymes, comme si le recours à l'un ou l'autre des termes ne révélait rien du système littéraire.

Structures

Passons rapidement sur le terme « structure » qui, au travers des théories structuralistes, me semble avoir reçu une acception claire et définitive considérant l'objet littéraire au travers des relations abstraites métatextuelles internes entre éléments linguistiques et sémiotiques qui le constituent. Si la contrainte, ou la règle, influe sur la structure, il me semble cependant que celles-ci ne sont en rien elles-mêmes des structures ou alors ce serait donner à ce terme une acception bien élémentaire : les règles du sonnet ne correspondent que pour une faible part aux structures à l'œuvre dans *les chats* de Baudelaire telles que Lévi-Strauss s'efforce de les dégager. Les structures des textes excèdent, et de loin, les formalismes des règles et des contraintes. Si un texte peut, à l'analyse, révéler des structures plus ou moins prégnantes, il n'est jamais écrit à partir de ces structures. Celle-ci se révèlent à la lecture et même, pour une bonne part — d'où l'intérêt de l'analyse — restent inconscientes à l'auteur même du texte. Les structures appartiennent à un corpus ouvert de possibles et ne peuvent pas être codifiées.

Apparaît ainsi une première frontière entre le volontaire et l'involontaire, le conscient et l'inconscient : un auteur crée des structures mais ne les utilise pas alors qu'il utilise des règles, des contraintes, établit des programmes de textes, ou programme des possibles de textes. Si elle est éventuellement une *forme de lecture*, une structure n'est jamais une forme d'écriture, du moins consciente.

Contraintes

Le terme « contrainte¹ », quant à lui, définit pour une bonne part l'originalité des travaux de l'Oulipo. Dans ses deux ouvrages théoriques principaux — *Ouvroir de littérature potentielle* et *Atlas de littérature potentielle* —, ce terme est en effet employé pratiquement à chaque page

¹ Dans cet article, l'acception du terme « contrainte » est avant tout oulipienne. Pour une mise au point plus large sur le terme de « contrainte », se reporter au résumé des articles de Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, sur <http://www.formules.net/definirlacontrainte.htm>

même si, curieusement, il ne reçoit aucune définition claire — ou si du moins je n'en ai pas trouvé. Ce qui se rapproche en effet le plus d'une définition serait le texte suivant signé François Le Lionnais, publié page 20 du premier ouvrage et repris page 53 du second, complété par Jacques Roubaud :

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman... ou de la tragédie classique... contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du sonnet), etc.

A quoi Jacques Roubaud ajoute :

et pose pour but à l'OULIPO la recherche des contraintes à l'œuvre dans certaines œuvres anciennes ou extérieures quoique contemporaines à l'OULIPO (plagiaires dans l'instant et par anticipation [...]) Le statut de la contrainte est donc fondamental. On remarquera qu'il n'est pas posé a priori différent de celui des contraintes élaborées par la tradition...

Définition somme toute peu éclairante : beaucoup trop généraliste chez Le Lionnais qui pourrait dire tout aussi bien que la langue est contrainte, peu explicite chez Jacques Roubaud où le seul indice éclairant est la différenciation faite entre *contraintes* et *contraintes élaborées par la tradition*. Jacques Roubaud a en effet ici l'intuition de ce qui sépare la contrainte de la règle. Pour le reste, la contrainte ne se définit dans les travaux de l'OULIPO que par ses usages et ses exemples. Pour l'essentiel il s'agit de formes d'origines — ou non — mathématiques mais de toutes façons modélisables qui sont génératrices de textes et sur lesquelles s'appliquent quelques « règles », terme employé alors dans un sens très général qui se rapproche de celui employé dans l'expression « *règle du jeu* », pour lesquelles je renvoie aux ouvrages de ce groupe. L'essentiel étant qu'elles doivent appartenir à des *formalismes faciles à concevoir* et qu'elles sont ainsi des *axiomes de textes*, formule curieuse si l'on songe que les axiomes sont des « vérités d'évidence » et que l'on ne peut donc les comprendre que comme des données indiscutables qui doivent être acceptées comme telles : la contrainte n'a pas besoin de justification, c'est une donnée initiale qui fonde la cohérence du texte et doit donc être acceptée comme telle, comme donnée de départ, prémisse indiscutable. Leur justification repose sur deux idéologies externes au texte :

- la contrainte oblige l'auteur à dépasser ses habitus linguistiques ;
- la contrainte élimine la part de hasard corrélative aux activités humaines ;
- la contrainte justifie le texte qui est d'autant plus cohérent si il parle d'elle (premier principe de Roubaud).

Le rôle de l'auteur dès lors est au moins autant d'imaginer des contraintes nouvelles — travail principal de l'*ouvroir* oulipien en tant que tel — que de produire des textes dont ils sont le résultat. La contrainte est alors un rapport individuel aux formes et traduit une relation individualiste à la littérature : « (...) une œuvre d'art n'est pas quelque chose qui a été travaillé ; c'est avant tout quelque chose qui a été conçu. » (Timothy BINKLEY, « *Pièce Contre l'esthétique* », dans Gérard GENETTE (ed), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992, p. 42). Le statut de la littérature est du côté de l'invention des formes, l'auteur est au moins autant celui qui produit du métatextuel que du texte et la lecture est, bien entendu, elle aussi tirée de ce côté là : d'une certaine façon lire est soit apprécier l'inventivité de la contrainte et la virtuosité de l'auteur (avec notamment le défi que pose cette habileté justifiant la pratique d'imitations et d'ateliers), soit résoudre une énigme en découvrant la contrainte à l'œuvre sous le texte. Quoi qu'il en soit, le texte s'efface sous le métatexte, comme la culture sous la virtuosité. Il n'y a pas de grille de lecture commune et préétablie mais la nécessité, à chaque texte, de construire cette grille dans la lecture. La contrainte s'épuise dans l'écriture d'un texte, son usage ultérieur relève du jeu, de l'imitation, de l'atelier. Au fond, s'il y a *axiome*, cet axiome est que tout axiome formel est susceptible de produire du texte ou plus exactement UN texte.

Je n'insisterai pas, Christelle Reggiani a déjà dit là-dessus bien des choses intéressantes.

Règles

La règle, elle, bien entendu, n'est pas du tout de cette nature. Elle est en effet avant tout culturelle. Si le sonnet est apparu en Sicile au XIII^e siècle personne n'en connaît l'inventeur, pas plus que celui du pantoum d'origine malaise ou de la ballade d'origine provençale, apparue au XIV^e siècle ni celui du ghazel qui nourrit toute la littérature d'Asie Centrale durant des siècles.

Ces formes sont des formes ritualisées dont l'origine importe peu car ce qui importe c'est leur acception culturelle et leur durée. Contrairement à la contrainte dont la responsabilité incombe à celui qui *l'invente*, la responsabilité de la règle échappe à l'auteur qui ne peut que l'accepter

— même s'il peut s'accorder quelques petites licences — comme elle est. Si la règle est bien un axiome, elle est un axiome historique, non individuel et ne permet pas ainsi à tout un chacun de travailler sa conception du littéraire. Au contraire, ce que dit la règle, c'est qu'il y a une convention collective du littéraire et qu'en dehors de cette convention il ne peut y avoir de texte acceptable. Pour cela la règle est inépuisable et peut donner le jour à une infinité de textes car elle ne s'épuise pas en eux. Ainsi une forme réglée donnée dépend souvent du type de texte à produire : le ghazal est un poème d'amour, la ballade se rapproche de la chanson et traite de sujets non nobles, le virelai accompagne une danse, l'ode traite de sujets graves, etc. Les règles fondent ainsi, dans leurs spécialisations, une grille supralinguistique commune à l'écrivain et à son lecteur, interdisant le recours à l'énigme, posant une transparence de la forme. Cet aspect fortement contextuel de la règle explique peut-être d'ailleurs la disparition de la plupart d'entre elles au profit d'un ensemble à la fois plus restreint et plus ouvert car elles sont incapables de résister à l'évolution des contextes culturels : toute forme réglée porte en elle sa propre fin, non dans l'épuisement de ses possibles formels mais, plus sérieusement dans l'inadéquation où elle se trouve fatalement devant l'apparition de nouvelles réalités socioculturelles.

Quoi qu'il en soit, ce que produit la règle, c'est une forte limitation de l'inventivité auctoriale : l'auteur n'est pas celui qui invente mais celui qui est capable de couler sa subjectivité linguistique dans un moule historique et c'est cette capacité que, entre autres choses, le lecteur va apprécier dans sa lecture.

Textes à programmes

Règles et contraintes sont des techniques d'engrammation, c'est-à-dire qu'elles font partie des procédures qui s'imposent à l'écriture et avec lesquelles les auteurs doivent composer pour atteindre leurs buts : l'engrammation d'un texte consiste ainsi dans la négociation entre une volonté d'expression et les possibilités matérielles qui transposent cette volonté vers une lecture. Dans cette engrammation, les règles, faisant partie du patrimoine littéraire commun, cherchent à se faire oublier alors que la contrainte, création originale, s'affiche — d'où le *premier principe* de Roubaud. Textes à programme et textes programmés sont une autre façon encore de jouer des relations internes au système littéraire et, notamment, de ses modalités d'engrammation.

Dans le texte *classique*, la lecture est, pour l'essentiel, laissée à l'appréciation du lecteur, l'engrammation du texte n'en prend pas en charge tous les aspects possibles. Le *Coup de dés* de Mallarmé, historiquement une des premières tentatives faite pour essayer d'aller au-delà, a, dans ce domaine, ouvert tout un champ qui n'est concerné ni par les règles ni par les contraintes. La recherche d'écriture étant dès lors d'essayer de rendre signifiant ce qui, jusque là, était réglé en déployant toutes les possibilités expressives de la mise en page et de la typographie : ce serait plutôt une anti-règle puisque ce qu'elle affirme c'est la possibilité individuelle de tout auteur d'inventer, non plus des procédures d'écriture comme dans la contrainte, mais, élargissant le terrain d'influence du littéraire, des procédures de lecture. D'une certaine façon il s'agit en effet d'une tentative d'engrammation de la lecture qui est, depuis, fortement exploitée par l'écriture, notamment poétique, contemporaine. Dans le texte à programme, la lecture est contrainte, réglée. Là encore les contraintes du programme s'épuisent dans un texte unique et ne peuvent, telles quelles, être reprises pour un autre.

Les textes à programme, exploitant les possibilités techniques de la vidéo ou du numérique, sont une prolongation de cette recherche : ce qu'ils essaient d'engrammer, ce sont les temporalités et/ou les cheminements de la lecture. Un texte à programme — hypertextes, textes dynamiques, vidéo-textes, etc. — est en effet un texte qui fait de la temporalité et du parcours de ses lectures un aspect de son écriture. L'interactivité, même rudimentaire, des hypertextes, impose ainsi au travers de la suspension temporelle entraînée par la nécessité du *choix*, une suspension du temps de la lecture vers un temps autre, celui de la décision ; un texte vidéo — et sur ce plan bien des textes dits numériques relèvent des mêmes procédés — dicte par son déroulement le rythme de sa lecture. Il n'y a plus de règle d'écriture, celles-ci se déplacent du terrain de l'écriture vers celui de la lecture. Ce que cherche l'écrivain c'est à être le maître absolu de son texte hors de toute convention préétablie discernable. Le texte est l'auteur et n'obéit qu'à lui seul. Il s'agit alors de restreindre le plus possible les marges de liberté de son lecteur même si, pour cela, le texte prétend lui laisser des choix ; la *connivence* sur laquelle ouvrait le *jeu* des contraintes disparaît, l'équilibre entre les pouvoirs de l'auteur et ceux du lecteur que, d'une certaine façon, réalisait le respect culturel des règles est détruit au profit d'une prédominance absolue de l'auteur qui se veut désormais seul maître à bord et, pour cela, cherche à maîtriser tous les possibles de l'engrammation.

Textes programmés

Les textes programmés, c'est-à-dire ceux qui ne viennent au jour, comme dans la littérature générative, que suite au déroulement d'un algorithme plus ou moins complexe, sont d'une autre nature encore. Ils peuvent — ou non — obéir à des règles ; ils peuvent — ou non — respecter des contraintes ; ils peuvent — ou non — se donner à lire (ou à voir ou à entendre, ce qui revient au même) suivant un programme d'exécution. Leur particularité n'est en effet pas là. Ce qui les caractérise c'est la mise en arrière plan de leur auteur qui abandonne une part de ses prérogatives à un algorithme d'écriture que, généralement, il a conçu lui-même. L'engrammation devient alors une méta-engrammation : ce que l'auteur s'efforce à programmer, ce sont des possibilités d'engrammation et, bien souvent, des niveaux successifs d'engrammation. Ce qu'il programme, ou s'efforce de programmer, c'est davantage une conception du littéraire que tel ou tel texte, ou que tel ou tel type de texte particulier. Les « règles » et « contraintes » qu'il affronte sont celles de la syntaxe d'une langue informatique et n'ont rien à voir avec celles de la littérature.

Pour les textes programmés, la question de la lecture devient alors secondaire. Au sens strict. C'est une question possible, supplémentaire mais non fondamentale, l'auteur peut se la poser ou non, elle devient la question annexe d'une scénarisation de l'écrit.

Loin de prétendre tout contrôler, l'auteur d'un texte programmé abandonne en effet une grande part de ce qui jusque là apparaissait comme essentiel à sa fonction, la maîtrise du texte-résultat. Ce qu'il programme c'est *quelque chose* qui devrait être du texte mais dont il n'a jamais la certitude de ce qu'il sera. Dans ce cadre, le rapport à la lecture change du tout au tout : il n'y a plus ni codage des règles, ni connivence des contraintes, ni maîtrise du programme pilotant le texte ; la lecture est une part aveugle abandonnée au lecteur qui en fait ce qu'il veut puisque, d'une part, il n'est jamais sûr de relire le même texte, et d'autre part, il n'est jamais sûr que ce soit d'autre ait lu le même texte que lui. A la limite, l'algorithme du texte EST le texte, mais c'est un texte illisible sur le plan littéraire, y compris pour son auteur. La lisibilité de l'algorithme du texte ne se manifeste en effet que dans l'infinité de ses productions de surface. L'algorithme du texte EST la littérature, le texte n'est qu'une manifestation de cette littérarité. Dès lors, le niveau de conception de l'algorithme conditionne les niveaux de cette littérarité : un algorithme peut-être conçu pour un type de texte donné — par exemple produire des proverbes ou des haïkus — ou pour produire toute sorte de types de textes, y compris des types de texte non encore attestés. La question de l'épui-

sement des formes ne s'y pose pas puisque, devenant producteur possible de formes, il se veut un travail au niveau du métalittéraire et n'affiche que l'immatérialité de la littéarité. Les textes qu'il produit n'ont pas alors de valeur en eux-mêmes (ils sont inépuisables et temporaires) mais sont bien davantage des témoignages de l'infini mouvement producteur de la littérature. En ce sens ils transcendent à la fois les possibles des contraintes et des règles. La littérature programmée a toujours affaire avec la métalittérature.

Bibliographie

Goldmann, Lucien. *Épistémologie et philosophie politique : pour une théorie de la liberté*, Médiations, Denoël/Gonthier.

Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché*, Tel/Gallimard.

Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.

Oulipo. *La Littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*. Paris, Gallimard, 1973.

Reggiani, Christelle. *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec — L'Oulipo*. Paris: Éditions InterUniversitaires, 1999.

Wolff Mark, *Oulipo, Machines, and Posthuman Literature*, <http://users.hartwick.edu/wolffm0/20FSCg.html>

Jean Clément

Jeux et enjeux de la littérature numérique

Née il y a près d'un demi-siècle, la littérature numérique se cherche encore aujourd'hui et peine à se définir. En quête d'identité, en mal de définitions — comme en témoignent les nombreux débats à son sujet — elle recouvre une large variété de productions que l'on peut difficilement ranger sans discussion sous le vocable de « littérature ». L'idée développée ici est que cette littérature, plus que toute autre, relève de façon consubstantielle du domaine du jeu, qu'elle a ses origines dans le jeu littéraire et atteint ses limites dans le jeu vidéo et la création multimédia. Ainsi définie sous l'angle du jeu, la cyberlittérature marque sa parenté avec la littérature de la règle et de la formule que défend, justement, la revue éponyme.

Homo ludens

Dans son essai sur la fonction sociale du jeu, Johan Huizinga, adoptant un point de vue anthropologique, définissait notre espèce sous le terme générique d'*Homo ludens*. Il reprenait ainsi un point de vue déjà ancien qui faisait dire à Schiller que « l'homme n'est totalement lui-même que quand il joue ». Loin d'être une activité secondaire, le jeu serait ainsi constitutif de notre humanité. Transcendant nos déterminations, il serait la source de notre liberté en nous offrant de retrouver nos potentialités vitales originelles, en nous permettant de toujours tout recommencer et de

rejeter ainsi les déterminations de notre histoire particulière. Cette liberté du jeu, c'est aussi celle de la fiction et c'est celle de la littérature. Jeu et littérature peuvent alors se dire avec les mêmes mots, comme fait le texte de Huizinga (c'est nous qui soulignons):

« Sous l'angle de la forme, on peut définir le jeu comme une action libre, sentie comme *fictive* et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur; une *action* dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des *règles* données. [...] C'est une *lutte* pour quelque chose ou une *représentation* de quelque chose¹ ».

Action libre et fictive, mais circonscrite dans un espace et ordonnée selon des règles, lutte ou représentation de quelque chose, voilà qui définit non seulement le jeu, mais aussi une certaine aptitude de la littérature — et plus particulièrement de la cyberlittérature — à se rapprocher du jeu, à se définir comme jeu. Pour y voir plus clair et étayer cette affirmation générale, il peut être utile d'approfondir la notion de jeu, d'en dessiner la typologie, d'en reprendre les grandes catégories, avant de vérifier si elles peuvent s'appliquer à la cyberlittérature.

Typologie des jeux

La typologie des jeux la plus pénétrante et, à juste titre la plus célèbre, est sans doute celle publiée en 1958 par Roger Caillois, tour à tour sociologue et écrivain. Celui-ci distingue dans *Les jeux et les hommes*² quatre grands types de jeux.

L'*Agon* est le jeu compétitif. Il englobe les jeux physiques comme ceux de l'ancienne Grèce ou les sports modernes, collectifs ou individuels; il comprend aussi les jeux intellectuels comme les échecs. L'*Alea* fait intervenir le hasard : jeux de dés, roulette et baccara, machines à sous. L'homme s'y abandonne avec une passivité quasi religieuse. La *Mimicry* regroupe le carnaval, le théâtre, le masque et le travesti, divertissements dans lesquels l'homme cesse d'être soi pour devenir un autre ou libérer une part cachée de lui-même. Enfin, quatrième forme de jeu, l'*Illinx* est le vertige, celui du parachutiste, de l'alpiniste ou celui de l'enfant sur son manège.

Ces catégories du jeu ne sont naturellement pas étanches et elles se mêlent le plus souvent. Mais elles définissent une typologie qui, comme on le verra plus loin, permet d'éclairer les enjeux de la cyberlittérature.

¹ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, 1951 (1^{re} éd., 1938).

² Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958.

La littérature comme jeu

Dans son ouvrage *La lecture comme jeu*³, Michel Picard soutient l'idée que la lecture est une activité ludique qui peut s'analyser selon les catégories du jeu. Il ne s'agit pas pour lui d'une simple métaphore, « mais de concevoir effectivement et strictement la lecture comme un jeu, et donc de se référer aux caractéristiques et surtout aux fonctions du jeu pour la décrire. » Dénonçant le modèle classique de la communication qui suggère une attitude passive du récepteur, il affirme que « la littérature est une activité, pas une chose » et entreprend d'assigner un statut épistémologique à l'étude de la lecture en s'appuyant sur la notion de jeu. Reprenant à la linguistique et à la sémiologie le goût des néologismes, il propose de souligner l'activité du lecteur en le qualifiant de *lectant* :

Ainsi tout lecteur serait triple (même si l'une ou l'autre de ses composantes est atrophiée) : le *liseur* maintient sourdement, par ses perceptions, son contact avec la vie physiologique, la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le *lu* s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le *lectant*, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc.

Ce *lectant* qui, ici, ne lit que des livres imprimés, deviendra plus tard, dans la littérature interactive et sous la plume de Jean-Louis Weissberg⁴, le *lect-acteur*, un individu auquel l'ordinateur donne une possibilité physique de manipulation du dispositif textuel à travers une interface. La cyberlittérature, en effet, quand elle sollicite le lecteur dans un jeu interactif, suscite une activité qui n'est plus seulement noématique, mais ergodique⁵, manipulatoire. Précisons toutefois que le *lect-acteur* n'est pas forcément un *lectant* et que la manipulation ludique s'accommode assez bien de l'« abandon aux émotions » évoqué par Michel Picard.

En décrivant l'activité de lecture comme un jeu, Michel Picard ne fait que s'inscrire dans un courant épistémologique contemporain dont Umberto Eco et Roland Barthes sont les figures marquantes. Tous deux ont mis en avant le rôle du lecteur dans la constitution du sens — ce qu'Umberto Eco appelle la sémiose — et montré que ce rôle relevait d'une forme de jeu avec le texte. Car le texte est considéré avant tout comme un dispositif, une machine, selon le titre donné par Italo Calvino à l'un de ses

³ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Éditions de Minuit, 1986.

⁴ Jean-Louis Weissberg, *Présences à distances, déplacement virtuel et réseaux numériques : pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, L'Harmattan, 1999.

⁵ C'est le Norvégien Epsen Aarseth qui a, le premier, utilisé l'adjectif *ergodique* pour qualifier les œuvres dont la lecture exige un « travail » physique, une manipulation.

ouvrages⁶. Le sens n'est pas donné une fois pour toutes, il est pluriel, il est le produit de l'activité d'un lecteur particulier qui actionne un dispositif textuel avec lequel il fait lui-même système. Pour Roland Barthes, le texte ainsi conçu n'est plus seulement lisible, il est aussi scriptible et le lecteur est invité à devenir scripteur.

Jouer avec les personnages, jouer avec l'auteur

D'une manière plus prosaïque, certains genres littéraires comme le roman policier, le roman d'espionnage, ou le western, sont construits comme des jeux fondés sur des règles qui invitent le lecteur à se mettre en position de joueur. Ainsi S. S. Van Dine⁷, précurseur américain du roman policier écrivait-il :

Le lecteur ne doit pas chercher [dans le roman policier] des analyses trop approfondies, mais un certain stimulant de l'esprit ou une sorte d'activité intellectuelle comme il en trouve en assistant à un match de football ou en se penchant sur les mots croisés.

De la même manière, analysant les romans de Ian Flemming, Umberto Eco les compare à « une partie de basket jouée par les Harlem Globe Trotters contre une petite équipe de province. On sait de façon certaine et en vertu de quelles règles les Harlem Globe Trotters l'emporteront⁸ ».

Ce sont justement ces règles qui fondent le plaisir du lecteur. C'est parce qu'elles sont respectées que celui-ci peut être, en face de l'auteur, un partenaire de jeu. Une des caractéristiques de cette littérature est qu'elle tend à effacer la finalité de l'action au profit de l'affrontement, qu'il soit violent comme dans les romans d'espionnage ou intellectuel comme dans les énigmes policières. Les personnages y sont le plus souvent réduits à des types interchangeables, assimilables à des pions sur un plateau de jeu. L'espace y est d'ailleurs réduit, réglé, quadrillé, l'action se déroule dans un manoir, un train, une île, les personnages s'affrontent dans le saloon ou dans la rue. Très souvent cette dimension ludique est renforcée par l'exhibition des règles de fonctionnement de l'intrigue, par la mise en abyme des règles du jeu. Jeux de cartes, jeux d'échec ou parties de golf sont des moments forts qui ponctuent le récit et en soulignent l'enjeu. Dans *Cartes sur table* d'Agatha Christie, c'est le jeu de cartes qui permet de découvrir le coupable.

⁶ Italo Calvino, *La Machine littérature*, Seuil, 1984.

⁷ S. S. Van Dine, « Twenty rules for writing detective stories », *American Magazine*, septembre 1928.

⁸ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1978.

Ces caractéristiques se retrouvent dans de nombreuses fictions numériques, fondées sur la métaphore du jardin, du labyrinthe, du jeu de tarot, du jeu de l'oie, etc. Le lecteur y a toujours affaire à un espace circonscrit dans lequel les personnages s'affrontent selon des règles définies. Mais une autre dimension s'y ajoute, qui tend à faire du lecteur un partenaire de jeu, un collaborateur de l'histoire. Dans le roman policier, c'est le lecteur qui est invité à découvrir le coupable. Sa lecture est une recherche d'indices, assimilable à une enquête policière. Elle le met en concurrence avec le narrateur qui devient un partenaire avec lequel il échange des « coups ». Dès lors le plaisir de la lecture vient moins de la narration que de la lutte pour résoudre l'énigme avant que le narrateur n'en donne la clé. Cette relégation de la matière narrative au profit du jeu peut aller jusqu'à sa disparition totale dans les « romans » de Denis Wheatley comme *Meurtre à Miami* qui sont proposés au lecteur sous la forme d'un coffret contenant les documents, objets, indices à partir desquels il est amené à reconstruire l'histoire⁹. Cette disparition du livre n'annonçait-elle pas déjà la fiction interactive et le jeu vidéo ?

L'effacement de la narration au profit d'une relation directe entre le narrateur et le lecteur n'est certes pas récente. D'une certaine manière, elle est aussi ancienne que la littérature elle-même. Elle se manifeste dès les romans du XVIII^e siècle, chaque fois que l'auteur suspend son récit pour s'adresser au lecteur à la deuxième personne. On connaît les apostrophes au lecteur de Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Certains auteurs vont même jusqu'à en faire la matière de leur œuvre, comme Laurence Sterne dans *La vie de Tristram Shandy*. Dans ce dernier roman, la vie du héros qui est censée fournir la matière du livre et son fil narratif — du moins si l'on en croit le titre —, ne sera jamais connue du lecteur. Car dès les premières pages l'auteur interpelle ce dernier et multiplie les digressions qui se poursuivent sans cesse. Le procédé sera souvent repris dans la littérature du vingtième siècle, chez Italo Calvino ou Michel Butor, par exemple, qui pratiquent le récit à la deuxième personne. Dans les fictions numériques, cette intrusion de l'auteur dans la narration se rencontre plus fréquemment car elle correspond à une nécessité due à la nouveauté du support. Dans la littérature classique, la place et le rôle du lecteur sont assignés d'avance. Le pacte générique est suffisamment établi pour que les modes de lecture des textes soient automatiquement ajustés en fonction du genre auquel ils se rattachent. La littérature numérique ne bénéficie pas (pas encore) d'une culture suffisamment établie pour que les auteurs ne se

⁹ Denis Wheatley, *Meurtre à Miami*, Ramsay, 1983.

sentent pas obligés d'accompagner la parution de chaque nouvel opus par une explicitation des règles qui régissent son mode de fonctionnement. Le phénomène s'observe dans le développement surabondant des notices, modes d'emploi, règles du jeu qui fleurissent sur les emballages ou dans les coffrets. Toutes ces explications qui constituent ce que l'on appelle le paratexte s'avèrent indispensables au lecteur-joueur pour comprendre comment il doit s'y prendre pour manipuler les fictions interactives, quelles touches du clavier vont lui permettre de faire apparaître les textes à lire, quelles sont les actions à entreprendre, quel est l'objet même de sa lecture. Dans le meilleur des cas, ce paratexte est produit à l'intérieur de la fiction, il est fictionnalisé, comme dans *Sale Temps*¹⁰ où Blockberg-Méphisto, l'un des protagonistes du drame, s'adresse directement au lecteur-joueur pour lui dévoiler l'enjeu de sa quête. Il y a là un procédé fréquent dans les jeux vidéos. Dans le jeu « Little Big Adventure¹¹ », ce sont les personnages qui informent le joueur sur la manière d'utiliser les touches du clavier. Dans les cas extrêmes, le paratexte peut se substituer au récit, comme dans les livres-jeu « dont vous êtes le héros ». L'histoire n'y est pas racontée, elle est vécue par le lecteur qui en est le personnage central. La voix narrative qui s'adresse au lecteur lui indique seulement quelles actions il peut entreprendre, vers quels lieux il peut se diriger, quelles options s'offrent à lui. Le texte ne raconte plus une histoire, il ne fait qu'accompagner le lecteur dans son parcours :

Allez-vous contourner les rochers vers la petite crique située sur votre gauche ? Ou préférez-vous escalader les rochers de l'autre côté de l'anse en direction de la petite plage située à votre droite ?

Et le plaisir du lecteur n'est plus dans le texte, mais dans l'issue incertaine de l'aventure dans laquelle il est engagé. Dans de nombreux jeux vidéos, un pas de plus est franchi. Le paratexte est totalement fictionnalisé, il est comme dissous dans la fiction. Jouer consiste alors à explorer l'espace du jeu pour comprendre — et souvent apprendre à ses dépens — les règles qui le régissent.

La règle du jeu

Dans la cyberlittérature, les hyperfictions manifestent leur caractère intrinsèquement ludique à travers le mécanisme des hyperliens. Ce dispositif d'écriture et de lecture introduit entre l'auteur et le lecteur un rapport elliptique fondé sur ce que l'on pourrait appeler le silence des liens, leur absence de contenu narratif. Privé du secours habituel de la rhétorique, le

¹⁰ Franck Dufour, Jacques Chiffot, Gilles Armanetti, *Sale Temps*, Microfolies, 1996.

¹¹ *Little Big Adventure*, Electronic Arts, Adeline Software, 1995.

lecteur s'avance dans la fiction comme à tâtons, cherchant à deviner ce qui se cache derrière tel ou tel lien, troublé à l'idée que ses choix dessineront un parcours singulier qui rejettera dans l'ombre les espaces inexplorés. Ce jeu de cache-cache avec l'auteur est encore plus troublant quand il est renforcé par la programmation de liens conditionnels. Tel lien suivi une première fois peut, si on y revient, conduire à un tout autre texte en fonction des choix antérieurs que l'ordinateur aura enregistrés à votre insu¹². Le lecteur a de quoi être troublé par ce dispositif qui lui donne l'impression d'être manipulé par un auteur omniscient, embarqué dans un jeu dont il ne connaît pas les règles.

La littérature générative, plus encore que l'hyperfiction, est fondée, elle aussi, sur le principe des règles cachées. Dans les dispositifs génératifs, des programmes informatiques utilisant des dictionnaires et des grammaires *ad hoc* produisent à la demande et sans délai une matière textuelle inépuisable et fugace. Il n'y a plus de jeu, il n'y a que des règles formelles de constitution du texte. Il s'agit d'une modélisation informatique de ce que les linguistes appellent une grammaire du texte. Inspirées de la grammaire générative de Chomsky ou de la linguistique structurale, ces règles sont programmées par l'auteur dans son arrière-boutique et ne sont jamais accessibles au lecteur. Relevant d'une véritable écriture où se mêlent poétique textuelle et algorithmes informatiques, elles constituent l'œuvre proprement dite, se substituant aux productions textuelles seules accessibles au lecteur. Dès lors le plaisir vient moins de la lecture des textes que de la découverte d'un processus qui ne livre ses secrets que dans la répétition. Le lecteur ici ne joue plus, il est joué, mystifié, cherchant en vain derrière la machine la subjectivité d'un auteur absent.

Le roman génératif *Trajectoires*¹³ est un bon exemple d'un dispositif complexe qui allie le caractère mystérieux (pour le lecteur) de la génération automatique de textes à celui d'une intrigue policière. Les internautes qui acceptent de « jouer le jeu » se trouvent confrontés à une telle somme de difficultés à surmonter pour connaître le fin mot de l'histoire que seuls y réussissent ceux qui, ayant déjà une solide culture du jeu vidéo, trouvent dans ce challenge de quoi nourrir leur passion. Les autres se découragent assez vite devant une œuvre qui se donne si difficilement à lire.

¹² Ainsi François Coulon indique-t-il dans *20 % d'amour en plus* (Éditions Kaona, 1996) : « Pour des raisons de cohérence, il arrive que certaines actions ne puissent être accomplies qu'une seule fois, même si on revient de nouveau sur la même image ; d'autres restent impossibles ou donnent un résultat différent si une condition particulière n'a pas été remplie auparavant. Afin de ne pas rendre la navigation trop difficile, ces " branchements conditionnels " sont toutefois peu nombreux. »

¹³ <http://trajectoires.univ-paris8.fr>

Cette dimension de jeu entre un auteur et un lecteur à travers la médiation d'une machine semble constitutive de la littérature numérique, fondée en partie sur ce que Philippe Bootz¹⁴ a appelé à juste titre une esthétique de la frustration. Reprenant à la théorie littéraire contemporaine l'idée qu'une œuvre n'est pas le produit d'un unique sens dont l'auteur serait le porteur, mais au contraire l'activation par un lecteur d'une pluralité de sens dont le texte n'est que le support, la littérature numérique, dès lors qu'elle n'est pas séparable du dispositif machinique qui la donne à lire, ne peut apparaître que comme une exacerbation du jeu entre auteur et lecteur, un espace où l'auctorialité se prête aux caprices du lecteur au moment même où elle croit le contraindre par ses règles. Un jeu de rôle, en quelque sorte, dont les protagonistes auraient brouillé leur identité.

Ce jeu de règles, si évident dans la littérature numérique, n'est cependant pas totalement nouveau. Il n'y a en effet pas de littérature, quelle qu'elle soit, qui ne soit le résultat d'un programme d'écriture. Paul Valéry a été un des premiers à mettre en évidence cette dimension constitutive de la production poétique.

C'est une révolution, un changement immense, qui était au fond de mon histoire : c'est de reporter l'art que l'on met dans l'œuvre, à la fabrication de l'œuvre. Considérer la composition même comme le principal, ou la traiter comme œuvre, comme danse, comme escrime, comme construction d'actes et d'attentes. Faire un poème est un poème¹⁵.

Dans certains cas, ce programme peut s'énoncer à travers des règles formelles d'écritures, règles qui peuvent être explicites ou cachées. On connaît le fameux texte de Tristan Tzara « Comment faire un poème¹⁶ » où l'exhibition de la règle est manifestée sur le mode de la dérision. Mais dans la plupart des cas les règles ne sont connues qu'après coup. Ainsi en va-t-il dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, au titre emblématique, fondé sur le parcours des cases d'un échiquier par la pièce du cavalier. « Un livre pour *jouer avec* », disait l'auteur en parlant de son ouvrage. Mais un livre dont les règles complexes d'écriture ne sont jamais révélées au lecteur. Dans *La Disparition*, du même auteur, roman lipogrammatique¹⁷

¹⁴ Philippe Bootz, « Esthétique de la frustration/Frustration de l'esthétique », Laboratoire MIM, avril 2002.

¹⁵ Paul Valéry, *Ego scriptor*, Gallimard, 1973.

¹⁶ Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, VIII, in *Oeuvres complètes*, vol.1, Paris, 1975.

¹⁷ Un lipogramme est un texte littéraire contraint par l'exclusion systématique et délibérée d'une ou de plusieurs lettres de l'alphabet. Du grec *leipein*, enlever, et *gramma*, lettre.

écrit sans jamais utiliser la lettre « e », la règle est implicite¹⁸. Raymond Roussel, quant à lui, a choisi de dévoiler dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* les contraintes formelles qu'il s'était données. Ainsi, selon que les règles sont dévoilées ou cachées, selon qu'elles sont ou non à découvrir dans la lecture, elles peuvent faire partie du jeu ou bien rester une contrainte d'écriture à l'usage du seul auteur.

C'est cette dimension programmatique de l'écriture qui inspire encore aujourd'hui la plupart des œuvres numériques, l'informatique offrant une traduction machinique aux règles formelles de la littérature. Le projet *Raphèl*¹⁹ de Bernardo Schiavetta est un bon exemple de l'informatisation d'une œuvre à contrainte qui trouve un prolongement naturel sur le support informatique.

De la règle de lecture à la règle d'écriture, on voit bien comment un certain formalisme peut conduire à déplacer les pôles respectifs de l'auteur et du lecteur. Ce déplacement est au cœur du programme de l'OULIPO. Ce groupement littéraire se donne moins pour objectif de réunir des écrivains formalistes que de produire des règles formelles d'écriture susceptibles de renouveler le désir et le plaisir d'écrire. Les lecteurs de l'OULIPO, et plus encore les participants aux ateliers qu'il organise régulièrement, sont invités à écrire selon ces règles, à jouer avec elles pour libérer leur créativité des inhibitions de la page blanche. Créé dans le sillage de l'OULIPO, le groupe ALAMO²⁰ s'est proposé de prolonger ce jeu de règles en le transposant dans le domaine de l'informatique. Ses *littéraciels* sont des logiciels d'écriture destinés à fournir au lecteur non-informaticien les moyens de jouer avec des paramètres d'écriture et de produire lui-même des œuvres de littérature numérique. En implémentant ainsi les règles du jeu sur un ordinateur, l'auteur se fait concepteur d'un dispositif. Dans la manipulation qui lui est ainsi proposée, le lecteur ne sait plus trop s'il est utilisateur, joueur ou auteur à son tour.

Ce brouillage des frontières s'observe également dans les hyperfictions. La matière narrative y est distribuée en fragments au sein d'une structure maillée. Le lecteur doit y choisir les embranchements qui vont déterminer l'affichage d'un texte plutôt que d'un autre. Ces choix tracent au sein de la structure un chemin unique dont l'auteur n'a plus l'entière maîtrise. L'ordre narratif appartient désormais pour une part au lecteur qui en devient le co-énonciateur. L'utilisation d'Internet comme support

¹⁸ À la sortie du livre, plusieurs critiques ont commenté l'ouvrage sans s'apercevoir de cette « disparition ».

¹⁹ <http://www.raphel.net>

²⁰ L'ALAMO, Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs, a été créé en 1981 par Paul Braffort et Jacques Roubaud.

d'écriture permet d'aller encore plus loin dans l'échange. Ici le lecteur n'est plus seul face à un programme. Il peut entrer en relation avec l'auteur, coopérer à l'écriture de la fiction, donner à lire à d'autres lecteurs ses contributions. Dans *Rien n'est sans dire*²¹, une fiction publiée en forme de feuilleton dont les lecteurs ont reçu pendant cent jours les épisodes dans leur boîte aux lettres électronique, Jean-Pierre Balpe se proposait d'utiliser librement les contributions de ses lecteurs, invités à réagir aux aventures du personnage. L'œuvre se construisait ainsi dans un dialogue permanent entre l'auteur et une petite communauté de lecteurs qui avaient leur part de création dans la fiction en cours. De son côté, dans *Le livre des morts*²², Xavier Malbreil a ouvert un espace d'écriture sous forme d'un site web dans lequel les contributions des lecteurs à la fiction sont accessibles, s'ils le souhaitent, à la lecture des internautes, dans une sorte de salon virtuel.

Le jeu sous toutes ses formes

La dimension ludique des œuvres numériques étant ainsi établie à travers les interactions avec le programme ou l'auteur sous la conduite d'un mode d'emploi, il est possible de revenir aux catégories proposées par Roger Caillois pour esquisser une typologie de la cyberlittérature.

Illinx

Une grande partie des œuvres de littérature numérique joue de la combinatoire des éléments textuels manipulés par la machine, entraînant un vertige du nombre qui est la forme intellectuelle du vertige du vide. Dans la littérature pré-numérique ce vertige était le fait de quelques œuvres isolées comme les 6 227 020 800 combinaisons du *41^e baiser d'amour celeste* de Quirinus Kuhlman²³, les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau ou les 150! combinaisons de *Composition n°1*²⁴ de Marc Saporta. Dans les œuvres générées par ordinateur, le caractère inépuisable de la production fait partie de l'œuvre elle-même, ou plutôt fait œuvre par lui-même. La dimension procédurale des machines suscite une fascination pour le processus lui-même, appelle une esthétique du flux ininterrompu et de la démesure. D'une autre manière, mais tout aussi fascinante, les hyperfictions savent jouer, elles aussi, du vertige qu'entraînent la circularité des parcours, la multiplicité des fins possibles et, le plus souvent, l'absence de sortie du labyrinthe.

²¹ <http://www.ciren.org/ciren/productions/mail-roman>.

²² <http://www.livredesmorts.com>

²³ *Poètes baroques allemands*, François Maspero, 1977.

²⁴ Marc Saporta, *Composition n°1*, Seuil, 1962.

Alea

Une autre caractéristique des œuvres numériques est le rôle qu'y joue la fonction aléatoire des ordinateurs et le rôle du hasard dans leur constitution. Les textes générés par un programme informatique ont tous recours à l'aléatoire qui permet à l'ordinateur de puiser dans le matériau linguistique ou narratif et d'assurer la variabilité des productions. Le caractère inépuisable du processus d'écriture tient à cette combinatoire qui multiplie presque à l'infini les compositions possibles. Même quand la fonction aléatoire n'est pas utilisée systématiquement, comme dans la plupart des hyperfictions, c'est le choix « à l'aveuglette » du lecteur qui remplit le rôle de tirage aléatoire. Dans l'opération d'activation d'un lien, en effet, le lecteur ne sait pas quel texte il va faire apparaître. La sémantique du lien est toujours pauvre et celui-ci est rarement accompagné d'un commentaire. Bien plus, la décision de suivre un lien rejette dans le virtuel les autres propositions des liens qui n'ont pas été activés. Le lecteur n'a donc pas de vrai choix, juste une décision qui doit presque tout au hasard. Nul ne peut prévoir ce qui va arriver dans la suite du texte. Cette dimension de l'œuvre numérique est souvent exploitée par les auteurs comme l'expression de la destinée. Les auteurs de *Myst* en avertissent le lecteur:

Myst est réel. Et tout comme dans la vie réelle, vous ne mourez pas toutes les cinq minutes. [...] Votre seul but est de vous perdre dans cette exploration fantastique, en agissant et en réagissant comme si vous faisiez vraiment partie de ce monde.

Et dans *Sale Temps* :

Vendredi 13 septembre 1996, 21 heures, Jan a été tué au pied de l'immeuble de Blocksberg... Rendu à la vie par une voix mystérieuse, il dispose de 12 heures pour tenter d'éviter la mort. Comment utiliser ce temps ? Vers qui se tourner ? Comment échapper au destin qui semble inscrit depuis si longtemps ? Que faire des traces d'un passé qui le condamne ? Comment assembler les éléments de sa mémoire sans reconstituer le drame que fut sa vie ?

Dans ses « Structures topologiques dans la littérature moderne²⁵ », Hans Magnus Enzenberger l'a bien montré :

Du moment où une structure topologique se présente comme une structure métaphysique, le jeu perd son équilibre dialectique [...] Le labyrinthe se présente comme un fac-similé du monde et de la société.

²⁵ Hans Magnus Enzenberger, «Structures topologiques dans la littérature moderne», revue *Sur* n°300, 1966.

Agon

On l'aura compris, dans les œuvres numériques, la lecture est un combat qui n'est pas loin de celui proposé par les jeux vidéo. Le lecteur doit lutter d'abord pour comprendre la règle du jeu qui, à la différence des genres littéraires, n'est pas donnée d'avance. Il doit lutter ensuite pour pouvoir lire. Sa lecture ne peut être passive, le texte ne se donne à lire qu'au terme d'une activité « ergodique », autrement dit d'un véritable travail. Dans *Ceremony of Innocence*²⁶, par exemple, il faut, pour pouvoir lire le verso de chacune des cartes postales qui constituent la matière du récit, réussir à sortir du jeu proposé au recto. Dans d'autre cas il s'agit de lutter pour terminer la lecture, découvrir l'issue, la fin de la fiction. Le lecteur se trouve ici dans une situation proche de celle du jeu vidéo, menacé par le *Game over* qui sanctionne l'échec de la lecture ou la lassitude du lecteur. Michael Joyce nous en avertit dans *Afternoon a Story* : « When the story no longer progresses, or when it cycles, or when you tire of the paths, the experience of reading it ends²⁷. » Presque toujours le lecteur a le sentiment que l'auteur le guette derrière la machine et qu'il lui tend constamment des pièges. Absent et présent, interagissant avec le lecteur tout en restant inaccessible, il est souvent perçu comme un véritable *Deus in machina*.

Mimicry

Dans les œuvres de fiction, tout lecteur a tendance à s'identifier aux acteurs du drame, à se projeter dans les personnages. Ce phénomène se trouve accentué dans les œuvres numériques comme dans les jeux vidéo. En passant du statut de lecteur à celui d'interacteur, le *lect-acteur* n'est plus seulement le narrataire de la fiction, il en devient le personnage principal. Cette transformation du lecteur en personnage a pu être poussée très loin en littérature, comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino :

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi, concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer ; de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : « Non, je ne veux pas regarder la télévision ! ». Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : « Je lis ! Je ne veux pas être dérangé ». Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis-le plus fort, crie : « Je commence le nouveau roman d'Italo Calvino ! »
Ou si tu préfères, ne dis rien ; espérons qu'ils te laisseront en paix.

²⁶ Nick Bantok, *Ceremony of Innocence*, Realworld Multimedia & Ubisoft, 1997.

²⁷ « Quand l'histoire ne progresse plus ou quand elle boucle sur elle-même, ou quand vous êtes fatigué des parcours, l'expérience de la lecture se termine. » (Michael Joyce, *Afternoon a Story*, Eastgate, 1985).

Mais il s'agit toujours d'une mystification *à l'intérieur* de la fiction. En laissant le lecteur choisir son parcours et donc la destinée des personnages, les hyperfictions cherchent à lui donner une vraie place dans la fiction. Dans les jeux vidéos l'identification du lecteur au personnage prend souvent la forme d'un avatar qui le représente dans l'espace fictionnel. Qu'en est-il alors de la narration ? Elle tend à s'effacer au profit du jeu dramatique. L'histoire n'est plus racontée, elle est donnée à vivre, parfois même à inventer. La littérature, dans la mesure où elle conditionne, dans la fiction littéraire, l'opération de mise en récit, n'a dès lors plus de raison d'être. Elle disparaît au profit du jeu. La fiction n'est plus *diegesis*, mais *mimesis*, elle n'est plus à raconter, elle est à jouer. On retrouve ainsi l'aporie classique du récit interactif : plus le rôle de l'interacteur grandit, plus le récit s'affaiblit. Selon l'expression de Serge Bouchardon²⁸, l'auteur ne prend plus le lecteur par la main, il lui donne la main.

Conclusion

Ce rapide examen montre que la littérature numérique se trouve en tension entre plusieurs pôles qui la menacent ontologiquement. Les hyperfictions publiées sur le web, parce qu'elles sont fondées sur le jeu, supposent le plus souvent des univers diégétiques réglés, dans lesquels le plaisir n'est plus ni dans l'histoire ni dans la narration, mais dans l'identification à des personnages archétypaux qu'il s'agit de faire évoluer en déjouant les pièges tendus par l'auteur. L'objectif de l'interacteur n'est plus de découvrir la fin, mais de parvenir à ses fins. De ce point de vue la littérature numérique tend vers la paralittérature et le jeu, elle ne rivalisera pas longtemps avec le jeu vidéo. Du côté de la poésie, l'utilisation de l'ordinateur a donné lieu à des productions plus intéressantes du point de vue littéraire. La poésie générée, la poésie cinétique reprennent à la littérature expérimentale quelques-unes de ses explorations les plus originales. Le jeu avec l'aléatoire, la combinatoire, le mouvement du texte, la programmation de ses apparitions et disparitions ont suscité des expérimentations intéressantes, mais qui restent trop confidentielles. Il y a dans ce domaine de nombreuses potentialités à découvrir et à mettre en œuvre. Là encore la littérature touche à ses limites. La programmation des textes y côtoie celles des formes, des sons et des images. L'écrivain se confond de plus en plus avec le plasticien et, quand il est programmeur, la tentation est grande pour lui de se fondre dans le domaine des arts numériques. Mais cette tension vers les limites ne doit-elle pas aussi être considérée comme une

²⁸ Serge Bouchardon & Franck Ghitalla, « Récit interactif, sens et réflexivité », in *Hypertextes hypermédiés : créer du sens à l'ère numérique*, H2PTM'03, p. 35–46, Hermès, septembre 2003

chance de renouveler le paysage littéraire ? La multiplication des productions sur le Web montre une grande diversité d'approches et un grand bouillonnement qui sont les indices d'une vitalité prometteuse. La cyberlittérature n'en est peut-être qu'à ses débuts.

Les récits littéraires interactifs

INTRODUCTION

Avec le support numérique, de nouvelles formes de récits — interactifs — apparaissent, explorant les possibilités narratives de ce support émergent. Or, si l'on se penche sur le *récit littéraire* écrit et publié sur papier, on constate, de Laurence Sterne¹ à Marc Saporta², que celui-ci s'est souvent interrogé sur les contraintes de son *support*. La prise en compte explicite des caractéristiques du support dans certaines œuvres montre ainsi comment, d'une certaine manière, le récit littéraire s'est construit contre les — et grâce aux — contraintes du papier. On peut alors faire l'hypothèse que, parmi les récits interactifs, les *récits littéraires interactifs* sont les mieux à même de nous permettre d'analyser comment un récit négocie avec les contraintes du *support numérique*.

¹ Dans *Vie et opinions de Tristram Shandy* [STERNE 1760], Laurence Sterne révolutionne le récit écrit tant par le traitement du contenu (divagations personnelles de l'auteur auxquelles se greffent celles de ses personnages) et par le dialogue permanent qu'il entretient avec le lecteur, que par la façon dont il bouscule la typographie et la mise en page (pages marbrée, noire, vide, omission de chapitres).

² Marc Saporta propose dans *Composition n° 1* [SAPORTA 1962] un exemple de combinatoire totale, sans doute unique dans l'histoire du roman. Brisant les habitudes de lecture et les contraintes liées aux caractéristiques matérielles du livre relié, l'auteur présente son œuvre sous la forme d'une pochette contenant 150 feuillets détachés. Chaque feuillet constitue un module romanesque. Dans sa préface, l'auteur indique que « le lecteur est prié de battre ces pages comme un jeu de cartes. [...] L'ordre dans lequel les feuillets sortiront du jeu orientera le destin de X. » Le nombre de combinaisons possibles —150! (c'est-à-dire *factorielle 150*, soit 6×10^{262}) — est de nature à décourager toute tentation de lecture exhaustive.

Le récit littéraire interactif est un objet construit, comme tout objet de recherche. Il suppose :

- la présence d'une succession d'événements constituant une *histoire* (par rapport à une attention portée avant tout sur le jeu sur le signifiant comme dans l'écriture poétique) ;
- que le mode de représentation principal de cette histoire soit une *narration* (par rapport au jeu dramatique, dans lequel le joueur vit l'histoire sans la médiation d'un narrateur) ;
- que ce récit soit *interactif*, c'est-à-dire qu'il comporte une forme de programmation informatique des interventions matérielles du lecteur.

Enfin, si l'on considère, avec le *Trésor de la Langue française*, la littérature comme « l'usage esthétique du langage écrit », le récit littéraire interactif doit en outre comporter une composante textuelle, ce qui exclurait les récits interactifs fondés uniquement sur l'image.

L'expression « récit littéraire interactif » renvoie à un vaste *champ d'expérimentation*. Les pratiques sont d'une grande variété, en particulier sur cet espace ouvert et complexe qu'est le web. On peut cependant provisoirement les répartir ainsi, sachant qu'un même récit interactif peut combiner plusieurs composantes :

- Les récits *hypertextuels*, qui proposent une lecture non-linéaire de fragments reliés par des liens. La navigation hypertextuelle permet ainsi à chaque lecteur de suivre un parcours unique au sein d'un même récit. Les liens peuvent être statiques (exemples : *Apparitions inquiétantes*, de Anne-Cécile Brandenbourger³, ou encore *Non-roman*, de Lucie de Boutiny⁴). Ils peuvent également être dynamiques (conditionnels, aléatoires...) : si le lecteur clique à plusieurs reprises sur un même lien hypertexte, soit au cours d'un même parcours de lecture, soit lors d'une lecture ultérieure, il ne verra pas forcément le même fragment s'afficher (exemple : *Penetration*, de Robert Kendall⁵).
- Les récits *cinétiques*, qui exploitent conjointement dimension temporelle et dimension multimédia. La notion de mouvement est au cœur de ces expérimentations. Le travail sur la matérialité

³ Brandenbourger Anne-Cécile, *Apparitions inquiétantes*, 1997-2000, <http://www.anacoluthé.com/bulles/apparitions/jump.html>

⁴ Boutiny Lucie (de), *NON-roman*, 1997-2000, <http://www.synesthesie.com/boutiny/>

⁵ Kendall Robert, *Penetration*, 2000, <http://www.eastgate.com/Penetration/Welcome.html>

du texte, le jeu sur le signifiant (mode d'apparition, animation, déformation) sont notamment particulièrement présents dans ces récits⁶.

– Les récits « *algorithmiques* », œuvres combinatoires et génératives. Ainsi, dans le roman policier génératif *Trajectoires*⁷, deux lecteurs n'auront jamais le même texte sous les yeux ; de même, un lecteur, s'il recommence une autre lecture, sera également confronté à un texte différent, celui-ci étant généré en temps réel.

– Les récits *collectifs*⁸, dispositifs permettant aux internautes de participer à l'écriture du récit. Il peut s'agir d'écriture à plusieurs mains (chaque lecteur écrivant une partie du récit), mais aussi d'un dispositif de lecture-écriture permettant au lecteur d'introduire des données dans le cadre du récit (cf. le « parcours d'écriture » du *Livre des Morts*, de Xavier Malbreil⁹).

L'analyse d'un corpus de cent œuvres a notamment mis en évidence la dimension *heuristique* de ces récits [BOUCHARDON 2005b]. Pour le chercheur, l'intérêt des récits littéraires interactifs ne réside ainsi pas tant dans la valeur des productions que dans leur faculté d'interrogation (du récit, du dispositif interactif, du multimédia et de la littérature elle-même). *Interroger* est un terme délibérément modeste : il est en effet difficile d'établir un verdict définitif dans la mesure où l'objet est travaillé par un jeu de tensions¹⁰ non résolues, non stabilisées. Mais c'est bien ce jeu de tensions qui lui donne une valeur heuristique. Dans la présente contribution, nous allons nous intéresser plus précisément à la façon dont le récit littéraire interactif permet d'interroger à la fois le *récit* et la *littérature*.

⁶ Malbreil Xavier et Dalmon Gérard, *Le Livre des Morts*, 2000-2003, <http://www.livredes-morts.com/>

⁷ Balpe Jean-Pierre, *Trajectoires*, 2001, <http://trajectoires.univ-paris8.fr/>

⁸ Ex. : *Alcofibras*, 2000, <http://membres.lycos.fr/alcofibras/index3.htm>

⁹ Malbreil Xavier et Dalmon Gérard, *Le Livre des Morts*, 2000-2003, <http://www.livredes-morts.com/>

¹⁰ L'une des tensions à laquelle le récit littéraire interactif est confronté est l'articulation de la narrativité et de l'interactivité. La *narrativité* consiste en effet à prendre le lecteur *par la main* pour lui raconter une histoire, du début à la fin. L'*interactivité*, quant à elle, consiste à *donner la main* au lecteur pour intervenir au cours du récit. Il s'agit donc pour les auteurs de récits littéraires interactifs d'arriver à faire *tenir ensemble* narrativité et interactivité.

RÉCIT LITTÉRAIRE INTERACTIF ET RÉCIT

Le récit littéraire interactif permet de *faire retour* sur les modalités ou les cadres qui constituent le récit à titre générique. Il permet notamment de réinterroger certaines notions narratologiques dans leur *captivité* vis-à-vis du support : ces concepts sont-ils des universaux, ou bien sont-ils avant tout *matérialisés*, c'est-à-dire dépendants de la matérialité du support ?

La clôture

Prenons un exemple, celui de la *clôture*. Le récit littéraire interactif interroge le récit en tant que structure devant comporter un début, un milieu et une fin. En effet si, contrairement à un récit imprimé, un récit littéraire interactif ne présente plus de clôture *matérielle*, que peut-on observer ?

Nombreuses sont ainsi les expériences d'hypertextes de fiction non clos¹¹. Dans l'épisode 2 de *NON-roman*¹², lorsque le lecteur arrive au terme de la soirée des personnages, le dernier lien hypertexte le conduit de nouveau au début de l'épisode 2. Il y a donc bien une fin identifiée, mais le lecteur est incité à reprendre aussitôt la lecture pour essayer un nouveau parcours : la fin n'est qu'une péripétie et la lecture, dans cette circularité, reste toujours inachevée. Dans *Pause*¹³, François Coulon propose une cartographie de tous les épisodes sous forme de roue : le lecteur peut dès lors consulter à la suite tous les fragments qui constituent les fins possibles du récit. Dans cette exploration séquentielle des différentes fins possibles, la clôture de chaque histoire correspond à une étape dans le parcours de lecture. Le modèle canonique d'hypertexte de fiction, *Afternoon, a story*¹⁴ de Michael Joyce, ne propose quant à lui pas de fin identifiable : la lecture est terminée quand le lecteur estime avoir fait le tour du récit.

S'il n'y a plus de clôture matérielle, on peut ainsi observer, dans certaines œuvres numériques, un déplacement de la notion de *clôture* en tant que *fin d'un récit* vers la clôture en tant que *fin d'une expérience de lecture*.

¹¹ Jean Clément recense ainsi les récits hypertextuels ne présentant ni *incipit* ni clôture, parlant de la « tentation du livre infini », tentation bien antérieure à la littérature numérique.

¹² Boutiny Lucie (de), *NON-roman*, 1997-2000, <http://www.synesthesie.com/boutiny/>

¹³ Coulon François, *Pause*, CD-Rom, Kaona, 2002.

¹⁴ Joyce Michael, *Afternoon, a Story*, Eastgate Systems, Cambridge MA, 1987.

Fictionalisation

Dans cette exploration d'une architecture matérielle nouvelle, le récit littéraire interactif met à jour comment certains procédés narratifs peuvent prendre des formes inédites selon les supports et les dispositifs. Penchons nous sur le procédé de la fictionalisation. Dans l'épisode 4 du *NON-roman* de Lucie de Boutiny, le lecteur prend connaissance d'une lettre adressée à l'un des personnages. Mais s'il clique sur le lien « @jesus », il voit s'ouvrir une fenêtre de son logiciel

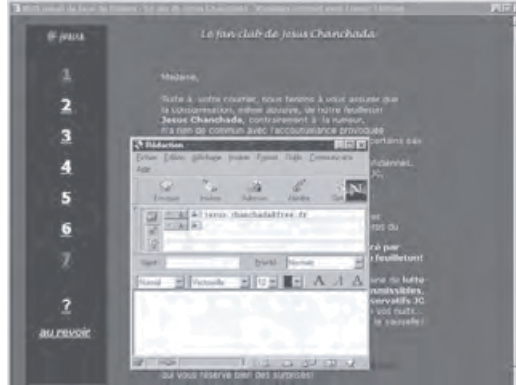


Figure 1. *NON-roman*, épisode 4 : le lecteur peut envoyer un courrier électronique à un personnage de fiction.

de messagerie : il a la possibilité d'envoyer un courrier électronique à un personnage de fiction (fig.1). Ce n'est plus en tant que narrataire que le lecteur est interpellé, comme chez Diderot ou Calvino, mais en tant que lecteur en chair et en os, appelé à produire du texte. Le lecteur, qui peut ici écrire à un personnage de fiction, est en quelque sorte fictionalisé.

Gérard Genette, dans *Figures III* [GENETTE, 1972], constate que « *Nous, lecteurs, ne pouvons pas nous identifier à ces narrataires fictifs. [...] Nous ne pouvons pas écrire à Madame de Tourvel*¹⁵ [...] ». Dans *NON-roman*, le lecteur en chair et en os, fictionalisé, peut écrire à un personnage de fiction. Mais s'il y a une fictionalisation du lecteur, il y a aussi une fictionalisation de l'auteur. En effet, le courrier envoyé par le lecteur à un personnage de fiction est redirigé vers la boîte aux lettres de l'auteur. Derrière « *jesus* », il y a le *Dieu* qu'est l'auteur démiurge. On observe un double processus de fictionalisation : du lecteur (jeu sur la frontière entre lecteur, narrataire et personnage) et de l'auteur (jeu sur la frontière entre auteur et personnage).

Gérard Genette, dans *Métalepse* [GENETTE, 2004], se penche justement sur la « métalepse de l'auteur », « *figure par laquelle on attribue au poète le pouvoir d'entrer en personne dans l'univers d'une fiction* ». Gérard Genette explore les diverses façons dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes ou externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, etc. Les figures métalep-

¹⁵ Personnage du roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos.

tiques ne sont donc pas nouvelles en littérature ; très présentes dans les hyperfictions, elles peuvent néanmoins prendre des formes inédites dans certains dispositifs.

La littérature « classique » joue en effet sur les niveaux diégétiques : on passe, de façon transgressive, d'un niveau diégétique à un autre. Dans *Métalepse*, Gérard Genette cite ainsi l'exemple de *Continuidad de los Parques* de Cortazar [CORTAZAR 1956], nouvelle dans laquelle un lecteur se fait assassiner par le personnage de la fiction qu'il est en train de lire. Mais ce lecteur est lui-même fictif, personnage dans la fiction que le lecteur réel est en train de lire. La métalepse s'appuie ici sur le passage d'un niveau diégétique (le niveau métadiégétique du personnage de roman) à un autre niveau diégétique (le niveau diégétique du lecteur fictif) : le personnage de roman devient assassin après avoir franchi la frontière qui sépare ces deux niveaux.

L'architecture technique d'un document sur support numérique étant nouvelle, ses frontières matérielles elles-mêmes sont nouvelles¹⁶. C'est cette architecture matérielle inédite qui permet un jeu sur les frontières dans les récits littéraires interactifs. On peut ainsi *sortir* du *dispositif* lectoriel (dans l'exemple tiré de *NON-roman*, cette sortie s'effectue par le moyen d'une autre application, telle que le logiciel de messagerie). On passe ainsi d'une *métalepse diégétique* à ce que l'on pourrait appeler une *métalepse dispositive*, forme inédite de métalepse dans la mesure où le franchissement de seuil ne concerne plus un niveau diégétique mais le dispositif lectoriel lui-même.

Réflexivité

Le récit littéraire interactif fait ainsi retour sur lui-même, de façon spéculaire, afin d'explorer tout à la fois une architecture matérielle inédite et une façon de l'organiser comme cadre constitutif du sens. C'est dans ce contexte que se manifestent des figures réflexives : la monstration du dispositif, du travail d'*écriture* de l'auteur ou encore de l'activité du lecteur [BOUCHARDON 2003]. Le dispositif et les processus qu'il met en jeu se *voient* ainsi exhibés, représentés, *fictionnalisés*.

Les figures réflexives, récurrentes dans les récits littéraires interactifs, ne tiennent pas seulement à la nature du *support* numérique et aux propriétés du dispositif technique¹⁷. Nous devons aussi considérer que ces

¹⁶ Ghitalla Franck, « L'espace du document numérique », in *Communication & langages* n°126, Armand Colin, Paris, 2000.

¹⁷ Jean-Louis Weissberg parle ainsi d'une « réflexivité constitutive du programme informatique », dans la mesure où le programme informatique peut se prendre comme objet de questionnement grâce à l'exécution de tests (Weissberg Jean-Louis, *Présences à distance*, L'Harmattan, Paris, 1999).

figures sont également inhérentes à un *genre en constitution* (l'auteur se tendant un miroir à lui-même dans ce travail d'élaboration, que l'on pense par exemple à Sterne [Sterne 1760] ou à Diderot [Diderot 1773] s'interrogeant sur le genre *roman*), ou même inhérentes à la *modernité* littéraire, indépendamment du support (cf. les figures réflexives qui émaillent l'œuvre de Borges¹⁸ ou de Calvino [CALVINO 1979]).

On pourrait aussi considérer que la réflexivité à l'œuvre dans les récits littéraires interactifs est la traduction d'une phase transitoire entre texte imprimé et écriture interactive et multimédia. En effet, chez des auteurs qui viennent souvent de l'écriture *papier* et du texte (tels Lucie de Boutiny ou Xavier Malbreil), les figures relevées seraient les indices d'une réflexion sur le passage, concernant le travail du texte (que celui-ci soit généré, hypertextuel, animé ou encore introduit par le lecteur lui-même), du support papier au support numérique.

En d'autres termes, s'agit-il du symptôme d'une période transitoire ou d'une composante intrinsèque du récit littéraire interactif ? Il est sans doute trop tôt pour pouvoir répondre ; néanmoins, ce que nous pouvons observer actuellement, c'est que le récit littéraire interactif consiste avant tout en une *réflexion* (à la fois interrogation et jeu de miroirs) sur le récit et son dispositif, en une attitude critique et distanciée à l'égard du récit¹⁹.

Adhésion/distanciation

En fin de compte, dans un récit littéraire interactif, les actions du lecteur sur le récit (histoire, structure, narration) *rejouent* le rapport adhésion-distanciation propre à tout récit. Nombre de récits littéraires interactifs se caractérisent ainsi par une adhésion dans la fictionalisation et la réflexivité. Pour les auteurs, il s'agit de :

- jouer avec les *frontières* du dispositif narratif [BOUCHARDON 2002],
- *fictionaliser* auteur, lecteur et réel extradiégétiques [BOUCHARDON 2005a],
- *réfléchir* le récit et son dispositif [BOUCHARDON 2003].

¹⁸ Dans sa nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, Jorge Luis Borges imagine le livre labyrinthique de Ts'ui Pên, qui a également pour nom *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. [BORGES 1956]

¹⁹ Quel serait le degré de récit suffisant, concernant l'histoire comme la narration, pour que l'on puisse encore parler de récit ? Jusqu'où peut-on démonter les ressorts traditionnels du récit tout en permettant au lecteur de mobiliser encore le récit comme cadre interprétatif ? Voilà les questions que semblent se poser les auteurs de récits littéraires interactifs.

Ainsi, c'est à travers des figures fictionalisantes et réflexives que l'*adhésion* du lecteur est recherchée. On peut toutefois se demander si cette adhésion n'est pas alors plus une adhésion au dispositif qu'à l'histoire elle-même.

RÉCIT LITTÉRAIRE INTERACTIF ET LITTÉRATURE

Au-delà du récit, le récit littéraire interactif interroge également la *littérature*. Il interroge celle-ci en tant qu'« usage esthétique du langage écrit²⁰ » en favorisant un déplacement vers une *esthétique de la matérialité*.

Une esthétique de la matérialité

L'esthétique de la matérialité, dans les récits littéraires interactifs, est d'abord une *esthétique de la matérialité du texte*. Dans *Vingt ans après*²¹ de Sophie Calle, le texte a été programmé²² pour *réagir* aux actions du lecteur. Dans la figure ci-contre, le texte est en mouvement²³, répondant aux déplacements de la souris. Le lecteur *manipule* du texte, ces manipulations conférant au texte une forme de matérialité. La figure de l'apparition-disparition mise en scène par Sophie Calle dans son récit est ainsi matérialisée à travers la dynamique spatio-temporelle de l'affichage et les manipulations du lecteur. La matérialité du texte est *révélée* par le geste du lecteur.



Figure 2. *Vingt ans après*.

La matérialité, très prégnante dans les récits littéraires interactifs, peut également être celle de l'*interface*. L'auteur d'un récit interactif doit en effet produire en même temps la dynamique ergonomique, l'interfaçage, alors que dans un récit sur support papier, l'interfaçage n'est généralement pas à construire par l'auteur. Certains auteurs de récits littéraires interactifs s'efforcent ainsi de travailler l'interface comme une œuvre d'art à part entière. Par exemple, pour *Trajectoires*²⁴, Jean-Pierre Balpe fait appel à des étudiants en *design* afin de concevoir une interface visuelle, mais aussi sonore. L'affichage de chaque nouvelle « page » est ainsi ponctuée de sons. La visée littéraire se combine ici avec une visée esthétique, qui est une *esthétique de l'interface*.

²⁰ *Trésor de la langue française*.

²¹ Calle Sophie, *Vingt ans après*, 2001, <http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html>

²² A l'aide du logiciel *Flash* de *Macromedia*, outil d'animation vectorielle.

²³ Nous rencontrons ici une limite de l'imprimé, dans la mesure où une capture d'écran ne permet pas de rendre compte de la dynamique du texte.

²⁴ Balpe Jean-Pierre, *Trajectoires*, 2001, <http://trajectoires.univ-paris8.fr/>



Figure 3. L'interface de *Trajectoires*.

Cette matérialité interfacique entretient souvent un rapport étroit avec la rhétorique du récit. Nous avons ainsi souligné que, dans le récit hypertextuel *NON-roman*²⁵, la rhétorique du lien hypertexte (fonction elliptique, métaphorique, métonymique...) était à mettre en rapport avec des *figures matérielles* liées au fenêtrage [BOUCHARDON 2002]. Dans *NON-roman*, le jeu sur le sémantisme du lien est en effet indissociable de la gestion de l'espace matériel du récit.

Nous avons pu ainsi relever que :

- l'*ellipse narrative* ne prend toute sa force que parce qu'il y a *substitution d'un fragment* par un autre dans un même cadre sans retour en arrière possible (saut dans le temps),
- la *métonymie* s'appuie sur la confrontation de deux *fragments dans deux cadres juxtaposés* (relation nécessaire),
- la *synecdoque* est couplée à la surimposition d'une *nouvelle fenêtre de taille réduite* (rapport d'inclusion).

Dans la figure 4, si le lecteur clique sur le deuxième lien : « *ét.3 / porte fd* » (c'est-à-dire étage 3 / porte du fond à droite), une description de l'appartement (« *Monsieur & Madame habitent un 60 m² [...]* ») s'affiche dans une fenêtre à l'intérieur de la fenêtre du récit. Derrière ce lien se trouve donc toute la description de l'appartement : la partie (le texte du lien) renvoie au tout (la totalité du fragment descriptif). Cliquer sur le lien « *ét. 3 / porte fd* », qui a une valeur de synecdoque, et voir apparaître une fenêtre incluse dans la fenêtre principale du récit, *actualise* l'interprétation de la figure de rhétorique, mais procure également le plaisir à la fois

²⁵ Boutiny Lucie (de), *NON-roman*, 1997-2000, <http://www.synesthesie.com/boutiny/>

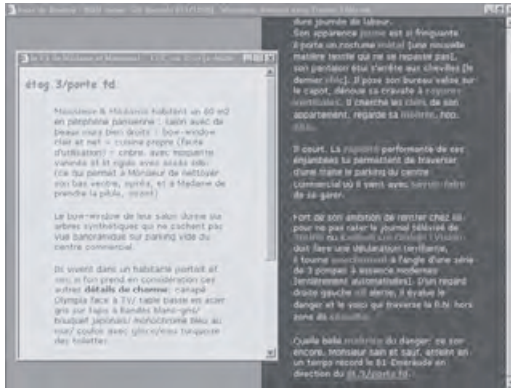


Figure 4. Lorsqu'il clique sur le lien « ét. 3 / porte fd » (derniers mots du cadre de droite), le lecteur voit s'afficher une nouvelle fenêtre surimposée matérialisant le lien synecdochique.

littéraire et esthétique de voir la synecdoque matérialisée. Dans ce récit, le fonctionnement du lien hypertexte n'est efficace que parce que la figure narrative ou la figure de rhétorique est couplée avec une figure matérielle, à savoir la gestion du fenêtrage. C'est à travers ce couplage que l'on peut parler d'une *esthétique de la matérialité de l'interface*.

Enfin, certains auteurs mettent en avant ce que l'on pourrait appeler une *esthétique de la matérialité du support et du dispositif*. Ainsi Annie Abrahams nous demande-t-elle d'éteindre le moniteur (support de réception) pour nous absorber dans notre propre reflet sur l'écran avant de reprendre notre lecture. Plus généralement, les stratégies qui visent à exhiber, à mettre en valeur la matérialité du support et le fonctionnement du dispositif procèdent de la même visée. On peut penser notamment aux récits génératifs qui permettent au lecteur de jouer avec le générateur de texte²⁶, mais aussi aux récits qui donnent accès au langage de programmation. Ainsi, le récit *Abîmes*²⁷ suggère à son lecteur d'aller voir le code source d'une page HTML pour y trouver d'autres informations, d'autres indices (Affichage-Source dans le navigateur). Le lecteur a même la possibilité de supprimer les marques de commentaires dans le code afin, après enregistrement du fichier, d'afficher un autre contenu à l'écran. Il y a dans ce récit

²⁶ *Prolux* de Petchanatz (dans *alire* 6, Mots-voir, 1992) a été ainsi le premier générateur «jouable».

²⁷ *Abîmes* (<http://www.abimes.fr/~manuel/>) est un récit expérimental d'Emmanuel Raulo et Morgan Frasin. Il s'agit d'un récit de science-fiction interactif dans lequel l'histoire est étendue au code HTML proprement dit. Le paratexte précise :

Le scénario est de type « cyber-punk », à la manière des films comme Matrix ou Passé virtuel, dont l'action se situe dans un univers déjà considéré comme virtuel dans le scénario. L'histoire prend la forme d'une quête initiatique dans laquelle le personnage principal [...] doit découvrir qu'il évolue dans un monde imaginaire et comprendre, pour pouvoir retourner au monde réel, les raisons pour lesquelles il a été conduit dans un tel univers. Il lui faut pour cela apprendre à accéder au code HTML des pages pour aller y trouver des révélations du scénario et des liens cachés vers d'autres pages du récit.

tout un *jeu* entre « forme d'enregistrement » (le code) et « forme de restitution²⁸ ». Dans ces différents cas, il s'agit d'une *esthétique du dispositif* qui peut devenir sa propre fin.

Le récit littéraire interactif interroge ainsi la *littérature* en favorisant un déplacement d'une esthétique du langage écrit vers une esthétique de la matérialité du texte, de l'interface, voire du support et du dispositif.

Dimension technique et dispositif

Le récit littéraire interactif favorise d'autres déplacements, dont le trait commun est la mise en avant du *support* et de la *dimension technique* [BOUCHARDON 2005b]. Il interroge ainsi la notion de *critique* en opérant un déplacement d'une critique du texte vers une *critique du dispositif*. L'analyse des messages de la liste de discussion *e-critures*²⁹, consacrée à la littérature numérique, a montré que les membres de la liste considèrent qu'un bon auteur de récit interactif est un auteur qui exploite les spécificités du support numérique et joue avec le dispositif [BOUCHARDON et alii 2006].

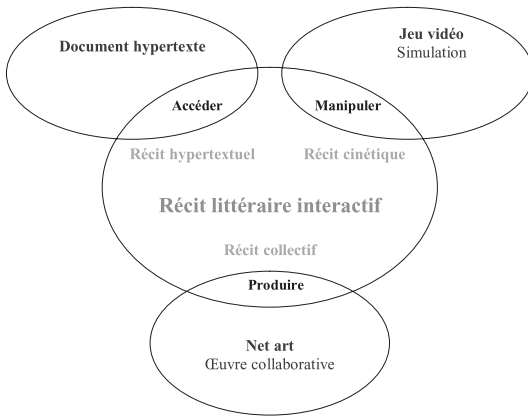


Figure 5. Les frontières du récit littéraire interactif.

Le récit littéraire interactif interroge également la notion de *genre* en favorisant non seulement une redéfinition des critères d'un genre, mais également un déplacement de la notion de genre vers celle de *format*³⁰.

Le récit littéraire interactif interroge en outre le *champ* en construction de la littérature numérique en

jouant avec ses frontières. Il est en effet emblématique des problèmes de positionnement qui se posent dans le cadre de la littérature numérique. Plus encore qu'aucune autre forme, il tend à estomper les frontières du champ en construction, en jouant sur la frontière entre littérature et ingénierie documentaire, littérature et jeu vidéo, littérature et art numérique (fig. 5).

²⁸ Bachimont Bruno, « Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques », *Document numérique*, 2-3, Paris, Hermès, 1998.

²⁹ <http://fr.groups.yahoo.com/group/e-critures/>

³⁰ [BOUCHARDON 2005b].

Un « passage à la limite » de la notion même de littérature

Les récits littéraires interactifs questionnent également la littérature en mettant à jour des *impensés* d'une certaine tradition critique. Parmi ces impensés, nous pouvons signaler notamment le poids du dispositif technique dans toute production et réception littéraires. Nous avons même avancé l'hypothèse que la littérature numérique était avant tout une littérature *théorique*³¹ sur l'activité littéraire, une critique réflexive en actes de la littérature [BOUCHARDON 2005b].

Qu'est-ce qui se joue pour la littérature dans le récit littéraire interactif et dans la littérature numérique de façon plus générale ? La littérature numérique est le lieu d'expérimentations (sur le texte, la lecture, la narrativité, les genres...) Les réalisations en resteront-elles au stade expérimental ? Sont-elles destinées à faire émerger de nouveaux genres littéraires, ou bien tendent-elles à tracer une autre voie qui n'a plus à voir avec la littérature mais avec la création numérique au sens large ?

Les récits littéraires interactifs étant souvent des cas-frontière, ils semblent proposer un déplacement de la question de la littérature et *ouvrir la littérarité*, c'est-à-dire nous amener à considérer comme littéraires des œuvres qui *a priori* ne répondent pas aux critères classiques de littérarité³². En posant non seulement la question d'une nouvelle esthétique, mais également d'un *changement du paradigme littéraire*, les récits littéraires interactifs constituent bien des expériences littéraires aux frontières. On peut ainsi observer un *passage à la limite* de la notion même de littérature. Doit-on envisager que la littérature va se déliter dans ce *passage à la limite*, ou bien considérer que la littérature numérique peut renouveler le paysage littéraire en constituant un nouveau paradigme littéraire ?

³¹ Ainsi, *Le Bonheur* de Patrick Burgaud, en prétendant décliner les différentes « figures du discours interactif », se présente comme une *théorie en actes* :

« [...] la pièce *Le Bonheur* présente, sur le mode léger, les *figures du discours interactif*. Toutes n'y sont pas recensées, et beaucoup peuvent être combinées. Telle quelle, elle se veut une contribution à un *Traité* encore à inventer. »

Le Bonheur, de Patrick Burgaud, <http://www.aquoisarime.net/bonheur/titre.htm>, 2003.

³² Par exemple, si le récit littéraire interactif peut permettre au lecteur d'agir sur l'histoire, sur la narration, sur le dispositif de lecture, ou encore d'hybrider le texte avec d'autres formes sémiotiques, s'agit-il encore de *littérature* ?

CONCLUSION

L'expression *récit littéraire interactif* désigne des œuvres très diverses. L'intérêt de cet objet, dans sa diversité et son aspect multiforme, réside dans sa *faculté d'interrogation*, notamment du récit mais aussi de la littérature. C'est parce que le récit littéraire interactif est *travaillé* par un jeu de tensions³³ qu'il a cette *valeur heuristique*.

Le récit littéraire interactif : un *révélateur*

Les récits littéraires interactifs doivent être pensés dans la continuité d'une histoire littéraire. Avançons l'hypothèse que la littérature, à la fin du xx^e siècle, est arrivée à une *impasse* du papier, ou plus précisément du codex (nous pouvons notamment mentionner les œuvres de Butor, Saporta ou Calvino). Un certain nombre d'auteurs choisissent ainsi de passer à un autre support, en l'occurrence le support numérique. Ce support arrive à point nommé pour de nouvelles expérimentations littéraires³⁴.

Mais s'arrêter à ce constat, à savoir que les auteurs expérimentateurs *franchissent un pas* avec le numérique, ce serait enfermer la littérature numérique dans un champ strictement expérimental n'offrant aucun *retour* sur l'ensemble du champ. Or la littérature ne restera sans doute pas *indemne* de la confrontation avec la littérature numérique. L'accent mis notamment sur la fabrication, sur l'exhibition du processus d'écriture ainsi que du dispositif, va à l'encontre d'une certaine idée de l'inspiration créatrice. Les possibilités de manipulation offertes au lecteur — sans même parler de la génération de texte — se heurtent à certaines formes de sacralisation du texte littéraire. Ces aspects vont sans doute pendant longtemps encore maintenir socialement et culturellement la littérature numérique dans une *seconde zone* : elle a le tort de révéler ce qui était caché. Ce dévoilement des procédures, l'accent mis sur la fabrication, pourraient paraître insupportables à ceux qui font commerce du génie et de l'inspiration.

Le rôle du support

Pour *tenir ensemble* narrativité et interactivité, les auteurs de récits littéraires interactifs proposent des solutions qui sont étroitement liées au support et à l'ensemble du dispositif, confirmant par là même que le support *conditionne* la narrativité, alors que les théories du récit affichent, pour la plupart, une universalité indépendante du support. Le terme « conditionne » signifie ici que le support est la condition de la narrativité

³³ Comme nous l'avons signalé, cette tension est avant tout celle qui existe entre narrativité et interactivité [BOUCHARDON 2005b].

³⁴ Les inventions arrivent en effet souvent au moment où le besoin s'en fait sentir.

mais aussi qu'il la contraint, sans pour autant induire une vision déterministe : le support numérique est travaillé par des tensions et autorise ainsi une multitude de jeux [BOUCHARDON 2005b].

Si le support *conditionne* la narrativité, nous pouvons avancer également que le support numérique *objective* la narrativité. Le support numérique entraîne une forme d'explicitation, et par suite de réflexivité, de ses propres formats et cadres de production³⁵. De même que le support numérique suppose une obligation d'explicitation et de verbalisation, de même le récit littéraire interactif *objective* certaines propriétés du récit. En ce sens, il joue encore une fois un rôle de *révélateur*.

On peut même se demander dans quelle mesure l'écriture numérique ne pourrait pas conduire à instrumenter certains outils conceptuels mis en avant notamment par les narratologues. On pourrait par exemple imaginer *taguer* ces outils conceptuels dans une DTD (*Document Type Definition*). C'est en effet dans une DTD que se joue la poétique (au sens de *poïésis*, fabrication) d'un document XML. On peut ainsi envisager l'élaboration de DTD propres aux récits littéraires interactifs, mettant en évidence leur poétique. On aurait là les principes mêmes d'une objectivation des procédés.

Un « objet qui nous dépasse »

Dans le même temps, le récit littéraire interactif est anthropologiquement une expérience de ce « qui nous dépasse », pour reprendre une expression de Bruno Latour³⁶. Celui-ci précise qu'un objet sociotechnique ne commence à *vivre* que lorsque, précisément, il y a *quelque chose* qui nous dépasse. Le récit littéraire interactif pourrait apparaître comme le *front avancé* d'une telle exploration : il pousse en effet auteur comme lecteur à entreprendre *quelque chose* qui les dépasse. Au-delà de la production et de la réception, un *improbable* est en émergence : un champ d'expérience anthropologique est à l'œuvre dans lequel advient autre chose que ce qui est visé par l'auteur comme le lecteur. Ce trait est commun à tout le domaine du récit littéraire interactif en tant que littérature expérimentale, mais aussi en tant qu'œuvre *calculée*. C'est cette dimension calculatoire propre au support numérique qui autorise cette émergence. Le récit littéraire interactif génère ainsi un champ d'expérience anthropologique qui finit par faire expérience en tant que telle. Sans doute est-ce pour cela qu'il

³⁵ Ainsi l'extension d'un nom de fichier spécifique avec quelle application celui-ci doit être lu. Dans le fichier lui-même, l'auteur doit expliciter le formatage. Ceci est notamment manifeste dans les langages balisés comme le HTML ou le XML.

³⁶ Latour Bruno, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du Travail*, n° 4, pp. 587-607, octobre 1994.

faut être un peu initié, voire adepte, pour adhérer pleinement à ce type de récits ; mais dans le même temps, le récit littéraire interactif possède également un côté *addictif*, procurant une forme d'expérience des *limites*.

Bibliographie

- [BORGES 1956] Borges Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, Paris, 1965 (*Ficciones*, 1956).
- [BOUCHARDON 2002] Bouchardon Serge, « Hypertexte et art de l'ellipse », dans *Les Cahiers du numérique, La navigation*, vol. 3-n°3, p. 65-86, Hermès Science Publications, Paris, 2002.
- [BOUCHARDON 2003] Bouchardon Serge et Ghitalla Franck, « Récit interactif, sens et réflexivité », dans *Hypertextes hypermédias : créer du sens à l'ère numérique, H2PTM'03*, p. 35-46, Hermès, Paris, septembre 2003.
- [BOUCHARDON 2005a] Bouchardon Serge, « Récits interactifs : expériences littéraires aux frontières », dans Leleu-Merviel Sylvie (dir.), *Création numérique*, pp.23-54, Hermès, Paris, 2005.
- [BOUCHARDON 2005b] Bouchardon Serge, « Le récit littéraire interactif. Narrativité et interactivité. », thèse soutenue à l'Université de Technologie de Compiègne, 7 décembre 2005.
- [BOUCHARDON *et alii* 2006] Bouchardon Serge, Broudoux Evelyne, Deseilligny Oriane et Ghitalla Franck, *Un laboratoire de littératures – Pratiques littéraires sur Internet*, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, à paraître en 2006.
- [CALVINO 1979] Calvino Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, Paris, 1981 (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979) .
- [CLÉMENT 1995] Clément Jean, « L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre ? », dans Vuillemin Alain et Lenoble Michel (dir.), *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, Arras, 1995, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm>
- [DIDEROT 1773] Diderot Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, 1773, Garnier-Flammarion, Paris, 1970.
- [GENETTE 1972] Genette Gérard, « Discours du récit », dans *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- [GENETTE 2004] Genette Gérard, *Métalepse*, Seuil, Paris, 2004.
- [SAPORTA1962] Saporta M., *Composition n°1*, Seuil, 1962.
- [STERNE 1760] Sterne L., *Vie et opinions de Tristram Shandy*, 1760, Garnier-Flammarion, 1982.

Françoise Weck

La cyberpoésie aux frontières de la littérature ?

1. — L'usage littéraire de l'ordinateur : vers de nouvelles écritures qui « muent toujours¹ »

Discrètement — peu d'échos médiatiques et un début de théorisation — mais résolument — elles s'affichent sur le web — se développent des pratiques d'écriture inédites. Quelles que soient les dénominations de ces « démarches littéraires machinées² » : textualités numériques ou « Littératures animées de source électronique³ », poésie dynamique, écritures multimédias, voire cyberlittérature, bien loin de n'être que sous-littérature technologisée, elles présentent des caractéristiques originales à même de réinventer l'acte d'écrire, de lire et de diffuser le texte littéraire.

1. 1 — Les étapes franchies : de la littérature générée à la littérature en mouvement

Dans la courte histoire — ses premiers balbutiements remontent à 1940 — de ces formes inédites, des étapes sont cependant repérables. Les premières tentatives concernent la littérature combinatoire — l'ordinateur

¹ BALPE, Jean-Pierre, « Un manifeste », in *Littérature et informatique*, textes réunis par Alain Vuillemin et Michel Lenoble, Artois Presses Université, 1995, p. 19.

² BOOTZ, Philippe, « Gestion du temps et du lecteur dans un poème dynamique », in *Littérature et informatique, op.cit.*, p. 235.

³ Ainsi dénommées dans la revue *alire*

⁴ CLÉMENT, Jean, « Cyberlittérature », in *Encyclopedia Universalis*.

élabore, de façon aléatoire, un texte à partir d'éléments infra-textuels. L'ordinateur ne sert alors qu'à finaliser les expériences d'avant machinisation — celles de Queneau par exemple dans *Cent mille milliards de poèmes* (1961).

Plus subversifs sont les programmes qui, utilisant les progrès de l'informatique et des sciences du langage, modélisent la production d'énoncés : la production littéraire est alors confiée à des programmes informatiques (un algorithme sélectionne et organise des éléments recueillis dans une base de données).

Vient alors la « littérature en mouvement⁴ », à laquelle nous consacrerons prioritairement notre étude, littérature qui privilégie l'« affichage dynamique⁵ » de l'énoncé et donc la mise en scène visible du matériau linguistique.

1.2 — Filiations

Ses objectifs et ses procédures ne naissent cependant pas ex nihilo des élucubrations de nouveaux ingénieurs littéraires : ces explorations radicales de la littérarité reprennent à leur compte les projets d'Apollinaire cherchant un lyrisme inconnu dans des artifices typographiques sophistiqués, prolongent les interrogations des avant-gardes littéraires du xx^e siècle — poésie spatiale, poésie concrète, typo-poésie, poésie dadaïste, *cut-up*, tant il est vrai qu'« existe une étrange solidarité entre la poésie qui, depuis un siècle, tâtonne à redonner corps visible à la lettre en déplaçant les frontières des arts et l'état des possibilités que l'ordinateur déploie (...) ». L'ordinateur accomplit Queneau, Schwitters, Pound et Joyce, Petranio et Raoul Hausman, tandis qu'internet matérialise l'art inobjectif ou le *mail art*⁶ (..) ».

1.3 — Rôle de la technê

La production littéraire est déléguée à un programme informatique, la création change de lieu. Nous reviendrons plus loin sur cette mutation déterminante. Il s'agit d'abord là d'une révolution technique dont la portée symbolique violente les conceptions traditionnelles de la création littéraire : l'idée d'une machination du texte littéraire heurte toutes les représentations anthropocentriques de l'acte créatif. Ce sont les progrès respectifs de l'informatique et des théorisations de la linguistique qui ont permis de dépasser l'étape combinatoire — combinaison d'éléments infra-textuels pour tisser un texte par le jeu de l'aléatoire — pour une

⁵ CLÉMENT, Jean, *Ibid.*.

⁶ CASTELLIN, Philippe, texte de présentation du n° 10 de la revue *alire* et des n° 13-14-15-16 de la revue *Docks*.

autre étape, considérablement plus ambitieuse, celle de la modélisation d'énoncés. Ces bouleversements amènent à repenser complètement les relations entre art et technique.

1. 4 — Un dispositif inédit : la fin du texte unique

La démarche littéraire machinée brouille notablement le concept de « texte » au point de rendre sa saisie improbable si l'on ne révisé pas les critères habituels de sa production et de sa réception. Les travaux de Philippe Bootz⁷ en décrivent ainsi le dispositif :

- Le « texte-écrit » est un modèle abstrait de texte que le générateur appliquera au matériau linguistique.
- Le « texte-à-voir » est « l'objet appréhendé par les sens du lecteur » après génération par la machine.
- Le « texte-lu » appartient au lecteur — mise en jeu de la mémoire et de l'imagerie mentale — mais il est fortement conditionné par le « contexte de lecture », lui-même constitué en grande partie par des éléments machiniques peu contrôlables par le créateur.

On voit ici s'opérer un déplacement de la littérarité du texte « aux règles de calcul elle même : écrire n'est plus produire un texte donné mais établir des modèles abstraits de texte⁸. »

1. 5 — La génération de texte littéraire appartient-elle encore à la littérature ?

C'est la question qui nous intéresse ici. Les transgressions majeures qui s'opèrent, les déplacements considérables de la place du créateur et de celle du lecteur font que certains contestent aux textes machiniques le statut de texte littéraire. Nous tenterons ici de défendre ce statut en examinant, point par point, les caractéristiques de cette production inédite et en les confrontant à une définition du texte littéraire. Il est vrai qu'il s'agira avant tout de réhabiliter les conditions matérielles de la création poétique, longtemps soigneusement occultées tant il est vrai que « La poésie se résigne mal à n'être qu'une forme de langage⁹ (...) » — conditions matérielles fortement affichées et revendiquées dans la littérature machinée qui décuple les possibilités de manipulation textuelles.

⁷ BOOTZ, Philippe, « Gestion du temps et du lecteur dans un poème dynamique », in *Littérature et informatique, op.cit.*

⁸ BALPE, Jean-Pierre, « introduction », in *L'imagination informatique de la littérature*, Presses de l'Université de Vincennes, Saint-Denis, 1991.

⁹ COHEN, Jean : *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 47.

2. — Qu'est-ce que la fonction poétique ?

Donner des frontières à la littérature c'est d'abord préciser ses véritables caractéristiques en les dégagant de la gangue des représentations métaphysiques de la poésie qui, imposant une approche évaluative, toute entière focalisée sur le sens produit — un au-delà du texte — empêchent toute tentative de description objective.

2. 1 — Les définitions traditionnelles du poétique : des représentations qui occultent leur objet

Faute de vouloir prendre en compte la matérialité de la création poétique, on étend sa définition à l'univers matériel et psychique dans son entier : tout est susceptible d'être « poétique », la lune, un sourire d'enfant, un sentiment... L'écriture poétique aurait pour fonction de poétiser le réel, son objet serait donc le réel ou son essence — qu'elle aurait le pouvoir de dégager. On arrive alors au paradoxe d'une définition de la poésie qui la situe hors du langage : le matériau langagier, devenu transparent, ne serait que le véhicule du sens, le moyen de se l'approprier. On célèbre alors l'impertinence sémantique des surréalistes comme l'écart majeur, la recherche langagière la plus radicale.

Ces représentations, qui refusent de voir le livre ou le texte comme une chose, qui nient l'importance du support ou du mode d'apparition du texte, ne peuvent, au mieux, qu'ignorer le surgissement de la cyberlittérature, ou au pire la stigmatiser pour les relations étroites qu'elle entretient avec la techné et les sciences. Toute l'idéologie du littéraire se trouve bousculée : fin de « l'auteur unique et du texte singulier », fin donc du « sérieux révérenciel et mortifère¹⁰ », « La littérature n'existe que dans les variantes d'une abstraction du texte¹¹ » dont l'auteur n'a fait que planifier les conditions et les contraintes.

2. 2 — La littérature comme « pratique transformatrice d'un matériau¹² »

D'autres définitions du littéraire ont été élaborées depuis quelques décennies, définitions qui s'appliquent à repérer les mécanismes linguistiques à l'œuvre dans l'usage poétique du langage. Précisons ici que nous partons du principe que la fonction poétique ne se limite pas au genre « poésie » mais désigne tous les usages littéraires du texte, il conviendrait

¹⁰ BALPE, Jean-Pierre, « Un manifeste », in *Littérature et informatique, op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*

¹² ORIOL-BOYER, Claudette, « L'art du rat, problèmes de la réécriture », in *Ateliers d'écriture, L'atelier du texte*, Grenoble 1993.

donc plutôt de parler de « pratique artistique » du langage. À la suite des travaux de Jakobson, des chercheurs ont dégagé quelques mécanismes littéraires fondamentaux :

– Métatextuel et fonction poétique

Jakobson définit ainsi la fonction poétique et il est aisé d'en déduire le lien fort entre fonction poétique et fonction métalinguistique : « La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage (...). Cette fonction qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets¹³ ». Il en précise ainsi le mécanisme : « Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé (...). En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur¹⁴ ».

La capacité auto-réflexive du texte littéraire est ainsi dégagée. C'est à Josette Rey-Debove que revient la description de la connotation autonymique comme statut de l'œuvre littéraire : « La littérature parle du monde, mais signifie des signes particuliers de façon continue, sur le mode du "comme je dis". La forme apparaît non seulement comme signifiant mais comme signifié connotatif¹⁵ ». Le métatextuel connotatif autonymique est donc une caractéristique du texte littéraire qui consiste à signifier continûment : « je suis un texte artistique ».

– Le parallélisme ou retour du semblable

On a depuis longtemps l'intuition que répétition et poésie ont partie liée. Dès 1963, Jakobson affirmait que : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe des combinaisons¹⁶ ». Cela signifie que le poétique voit l'inscription du paradigme sur l'axe syntagmatique — la rime, au sens étroit n'en constituant qu'un exemple. Claudette Oriol-Boyer, en impliquant l'énonciation et réintroduisant la dimension lectorale, redéfinit ainsi le poétique : « C'est une distribution non aléatoire des ressemblances (régie par les codes du parallélisme) qui est l'indice du poétique¹⁷ ».

¹³ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, T.1, Minuit, Paris, 1963, p. 218.

¹⁴ JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Seuil, Paris, 1977, p. 26.

¹⁵ REY-DEBOVE, Josette, *Le Métalangage*, Le Robert, Paris, 1978, p. 288.

¹⁶ JAKOBSON, Roman, *Essais I*, Minuit, 1973, p. 220.

¹⁷ ORIOL-BOYER, Claudette, « Manifestations métatextuelles de la fonction poétique. », in TEM, n° 8/9, Grenoble 1990, p. 19.

– l’ambiguïté

« Les machinations de l’ambiguïté sont aux racines même de la poésie¹⁸ ». Josette Rey-Debove a montré comment la connotation autonymique, brouillant la distinction entre le signe et la chose qu’il désigne, étend la connotation à tout le lexique puisqu’il n’existe pas de signe qui n’ait sa doublure autonymique. Claudette Oriol-Boyer décrit ce phénomène comme « un deuxième mode d’inscription du paradigme dans le syntagme¹⁹ » : un paradigme de signifiés est affecté à un même syntagme signifiant. Il est cependant indispensable que le récepteur « interprète l’ambiguïté comme le résultat d’une intention » afin qu’il consente à considérer la double signification non « comme une incompetence mais comme un paradigme à visée métatextuelle. ». La fonction essentielle de l’ambiguïté est donc de dévoiler des codes puisqu’elle suppose « une structuration de l’écrit, des relectures, des retours en arrière, une prise de conscience des codes ».

3. — La cyberlittérature : une révolution épistémologique

L’émergence de ces nouvelles « formes » d’écriture remettent en question la littérature dont elles interrogent les pratiques et les modalités en reconfigurant la création littéraire et les conditions de sa consommation. La rupture est consommée avec une certaine idéologie du littéraire : le mythe de l’unicité de l’œuvre est mis à mal, celui d’intention d’auteur sérieusement écorné, la persistante tradition d’une herméneutique littéraire violemment bousculée. La cyberlittérature interroge tous les concepts qui définissent le littéraire : celui d’auteur - créateur souverain d’un texte intangible, — la notion de texte — objet clos et immuable —, la représentation de l’acte de lecture — soumission admirative à l’ordre figé du texte. D’autres éléments fondateurs sont aussi balayés comme ceux de brouillon, de ratures, de remords d’écriture ou encore de manuscrit. « Plus de livre fini, figé, d’œuvre complète et achevée, d’auteur génial et statufié, de droit d’auteur semi-divin, (...) d’édition princeps, de propriété littéraire... L’invention a changé de terrain²⁰ ».

Qu’en est-il de la littérarité dans cette tourmente ? L’usage littéraire de la langue en est-il aboli ou redéfini, interrogé ? Nous tenterons ici d’apporter des éléments de réponse.

¹⁸ EMPSON, William, *Seven types of ambiguity*, Chatto and Windus, Londres, 1963.

¹⁹ ORIOL-BOYER, Claudette, *op.cit.*

²⁰ GRESSET, Pascal, « Pour une littérature immatérielle », revue *Kaos* n° 129-130, 1992, 1993, p. 11.

3. 1 — Un nouvel espace d'inscription : des écrits d'écran

Sortis de la planéité de la page, les signes flottent sur la surface de l'écran. Quel est donc le véritable « lieu » de l'œuvre ?

Une littérature en mouvement, une mise en scène de signes.

La création, la diffusion et la réception de ces écrits s'opèrent sur la toile Internet. Les textes sont conçus pour être vus. Leur espace est infini : « Le texte informatique crée une forme nouvelle, sans incipit ni clôture, (...) un texte qui bouge, se déplace sous nos yeux, se fait et se défait : un texte panoramique²¹ », le texte « mue constamment » et se situe du côté — fort peu recommandable — de « la superficialité effusive du spectacle²² » de la performance. Cette « littérature-spectacle » opère des mises en scène de signes linguistiques, réalise de véritables « opéras numériques », se situe délibérément du côté du ludique.

Ces nouvelles formes privilégient « l'affichage dynamique²³ » des énoncés dont la visibilité l'emporte sur la lisibilité : « (Ses auteurs) se préoccupent moins de la dimension linguistique des textes que de leur dimension sémiotique²⁴ ». La poésie numérique ne se limite pas à la trace écrite mais étend son domaine aux formes, empiète sur les arts plastiques. Il y a là aussi transgression — « Elle ne pourrait ni être dite ni être lue sans perdre l'essentiel de sa substance²⁵ ». — Elle « teste le tracé de ses limites, non pas de l'intérieur, mais plutôt, par contraste²⁶ (...) » ; il n'est pas de démarche qui favorise davantage l'attitude réflexive, or, nous l'avons vu plus haut, cette réflexivité caractérise l'écriture et la lecture du texte littéraire.

Des sortes de « poèmes-lieux »

Ils offrent un parcours exploratoire au lecteur qui est inclus dans le projet même, selon un modèle que Pierre Garnier anticipait déjà en parlant de la poésie visuelle : « La poésie nouvelle exige votre collaboration : elle vous prend comme contenu²⁷ ». Le curseur graphique représente symboliquement mais aussi physiquement le lecteur à l'intérieur même du poème dont il arpente le territoire.

²¹ BALPE, Jean-Pierre, « Pour une littérature informatique : un manifeste », in *Littérature et informatique, op. cit.*, p. 29.

²² *Ibid.*, p. 28.

²³ CLÉMENT, Jean, « Cyberlittérature », *Encyclopaedia Universalis*, 2003.

²⁴ *Ibid.*.

²⁵ *Ibid.*.

²⁶ LENOBLE, Michel, « Entre évanescence et fixité : le statut de la littérature générée par ordinateur », dans BOOTZ Philippe et ALII : *A:Littérature!*, Lille-Roubaix-Villeneuve d'Ascq, CIRCAV-GERICO-MOTS-VOIR, 1994, p.32.

²⁷ GARNIER, Pierre : « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » in *Les Lettres*, n°29, 1962.

Une littérature sans frontière

Autre usage différentiel de la notion d'espace, cette littérature de consommation instantanée circule au sein de vastes réseaux internationaux qui mêlent les langues dans une conscience partagée de « la propriété collective des langues²⁸ ».

Pour conclure sur cette nouvelle géographie du texte, on pourrait parler d'« espace sémantique²⁹ » plutôt que d'espace physique, la phrase est rendue à sa mobilité permanente et donc à son ambiguïté première de processus inachevé, producteur de sens multiples. Or l'ambiguïté est bien une des caractéristiques majeures du littéraire comme nous l'avons montré plus haut.

3. 2 — Un nouveau rapport au temps

Autre subversion : il n'est plus d'éternité du chef-d'œuvre mais un art du présent, consommé dans l'instant, une littérature « jetée aussitôt que lue(...)transformée aussitôt que produite³⁰ ». Le poème n'existe que dans le temps d'interaction avec son lecteur puisqu'une autre lecture fera surgir une variante qui ne sera plus le même « texte ».

La poésie animée vit d'une complémentarité spatio-temporelle : l'image spatiale du texte — l'équivalent de la page — n'est que la trace mémorielle d'un processus temporel qui voit défiler les signes : « le lecteur rétabl(it) un espace (dont l'écran ne nous donne qu'une fenêtre mobile³¹) ». Pour cela, encore faut-il que dans le mouvement perpétuel du processus soient ménagées des pauses qui vont permettre à l'image spatiale de se construire. On le voit bien, tout un jeu complexe de « frustration³² » et de « leurre » préside à la lecture de ces textes. C'est là une autre occurrence de ces « machinations » de l'ambiguïté dont nous parlions plus haut : il est exigé du lecteur une « gymnastique » intellectuelle propice au retour réflexif sur l'élaboration de l'objet lu, sur les difficultés de son décryptage, sur les effets de sens produits, toutes opérations qui relèvent d'une visée métatextuelle : la lecture, exigeante et frustrante, appelle une relecture qui conduit au dévoilement des codes. Si tout texte littéraire, digne de ce nom, anticipe l'expertise de son lecteur, reste que ces nouvelles écritures affichent à l'excès leurs exigences et, au-delà, bouleversent considérablement le processus de communication qui préside à l'élaboration et à la réception du littéraire.

²⁸ GRESSET, Pascal, article cité.

²⁹ BOOTZ, Philippe, Notes, in *alire* n°2, L.A.I.R.E., Villeneuve d'Ascq, 1989.

³⁰ GRESSET, Pascal, article cité.

³¹ BOOTZ, Philippe, « Gestion du temps et du lecteur dans un poème dynamique », in *Littérature et informatique, op. cit.*, p. 241.

³² *Ibid.* p. 241.

4. — « Une autre inscription communicationnelle du littéraire³³ »

La délégation de la production littéraire à des programmes informatiques entérine la possibilité de modéliser la production d'énoncés et perturbe et interroge tout le dispositif de la communication littéraire — de la génération du texte à sa réception. Il se peut même que le schéma triadique traditionnel « émetteur – message – récepteur » soit privé de son premier pôle ou du moins qu'il se vide du sens « externe » que lui attribuait l'idéologie littéraire : la caution de l'existence d'un auteur « mondain » n'a plus d'utilité dans le processus. Il se peut aussi que les différents pôles du triangle soient déplacés et fusionnent avec les autres.

4. 1 — Un « texte » qui n'est pas déjà là

Pas d'existence concrète du texte en dehors de la quête du lecteur : un dispositif permet de le faire apparaître et sa consommation s'opère sur un mode dynamique. Les propriétés physiques même du matériau travaillé changent : les signes linguistiques se muent en signes fluides, en éléments plastiques à mettre en scène et acquièrent une visibilité jusqu'alors occultée. Le mot devient « un signe qui peut changer ou se dissoudre dans l'air, en brisant sa raideur formelle³⁴ ». Le texte offre une « syntaxe perceptuelle changeante », et prend la configuration d'« un système de signification mobile qui comprend le temps ». En bref, le poème se constitue en un « événement spatio-temporel » dont le processus est lui-même signifiant et qui exhibe son « mode d'emploi » : on assiste donc à l'émergence d'une « textualité signifiante en mouvement » qui se caractérise par une instabilité textuelle propice aux calculs lectoraux et à « un engagement perceptuel et cognitif actif », et par une focalisation sur le processus au détriment du produit fini, toutes caractéristiques qui définissent aujourd'hui l'écrit littéraire en général mais qui sont portées ici à leur paroxysme.

4. 2 — Le créateur : un « méta-auteur (qui) écrit les dispositifs³⁵ »

Réfutant « l'implication subjective dans le texte » le méta-auteur « cherche une écriture, c'est-à-dire un dispositif textuel qui(le) mette en position de lecteur, c'est-à-dire en position de producteur de sens³⁶ (...) ». Il conçoit « des mises en scène plausibles de textes virtuels³⁷ »,

³³ BALPE, Jean-Pierre, « Pour une littérature informatique : un manifeste », in *Littérature et informatique*, Artois Presses Université, Arras, 1995, p. 22.

³⁴ KAC, Eduardo, « Holopoetry and beyond », *DOC(K)S*, 1997, p. 229 – 237, les citations de ce paragraphe, traduites librement de l'anglais par nos soins, sont toutes extraites de cet article.

³⁵ BALPE, Jean-Pierre, « Méta-auteur », in *DOC(K)S*, 1997, p.99.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁷ BALPE, Jean-Pierre, « Pour une littérature informatique : un manifeste », in *Littérature et informatique*, p.25.

« ingénieur du texte³⁸ », il n'en maîtrise que les principes et n'opère qu'en deçà du texte sur des abstractions, la concrétisation du projet est laissée à la machine. Tout se passe comme si le rôle du créateur s'était déplacé en amont, radicalisant et exhibant ainsi la nécessité du calcul littéraire, de la machination élaborée. C'est en réalité l'ensemble du dispositif de lecture-écriture qui est bouleversé, des glissements s'opèrent entre les différentes instances du processus de communication poétique.

4. 3 — « Les mutations du lire-écrire³⁹ »

Un nouveau contrat entre le scripteur et le lecteur s'élabore : l'objet de la négociation est la délimitation des nouveaux territoires respectifs du lire et de l'écrire.

La frontière qui séparait l'instance d'écriture et celle de la lecture perd de son étanchéité : la « machine-auteur » s'est substituée à l'auteur mondain et le lecteur est invité à se muer en « monteur de la création littéraire⁴⁰ », en « agent décodeur⁴¹ ». Ces pratiques poétiques se positionnent clairement en terme de communication et mettent en place un fonctionnement de « responsabilité partagée⁴² » puisque le texte ne préexiste pas à son dévoilement progressif par le lecteur. Quel que soit le degré d'implication du lecteur dans le processus, s'il n'est pas réellement un co-auteur, il est du moins toujours présent dans le dispositif et ce dès sa conception, une présence physique — notons ici que la lecture trouve ici une dimension quasi physiologique : la sélection s'opère par des choix gestuels — qui se traduit, en amont, par « une structure de gestion événementielle du matériau linguistique⁴³ » et donc par l'existence d'une « fonction lecteur⁴⁴ ». La gestion de la lecture s'anticipe en amont de façon bien plus explicite et lucide que dans un écrit traditionnel. Or c'est là aussi une des conditions de la littérarité que cette conscience, décuplée ici, d'un effet à produire, d'un guidage nécessaire du lecteur. Le texte n'est plus un parcours balisé par les aides traditionnelles à la lecture que sont les contextes ordinaires du texte, « le texte informatique met radicalement à bas l'ensemble des repères matériels qui fondent la « préparation » du lecteur : aspects matériels du livre (volumes, épaisseur, repères topologiques dans l'évolution de l'action) qu'elle dématérialise⁴⁵ ». Le parcours

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Titre de l'ouvrage de ANIS, Jacques et LEBRAVE, Jean-Louis, édition de l'Espace Européen, 1991.

⁴⁰ *Ibid.*, p.25.

⁴¹ VOS, Éric, « New Media Poetry : Theory and Strategies », in *Visible langage*, n°30.2, p.218. Nous traduisons librement l'expression « decoding agent ».

⁴² *Ibid.*, p.227, « shared responsibility ».

⁴³ BOOTZ, Philippe, « Gestion du temps et du lecteur dans un poème dynamique », *op. cit.* p. 244.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁵ BALPE, Jean-Pierre, *op. cit.*, in *Littérature et informatique*, p. 26.

lectoral se révèle donc plein d'embûches, un décryptage qui s'apparente à une course au trésor. Tout texte littéraire digne de ce nom réclame certes une lecture exigeante mais elle est ici définitoire de l'exercice.

Plus encore, le lecteur est confronté à la singularité d'un texte toujours différent, toujours mutant et qui n'apparaît que sous la forme de variantes infinies, ce qui revient à afficher le retour du semblable comme constitutif du travail littéraire, or il s'agit bien là d'une des caractéristiques majeures du travail artistique du langage comme nous l'avancions plus haut. La conséquence sur la lecture de cette instabilité fondamentale est un accès facilité à l'idée abstraite d'un texte-source, toujours absent, ou plutôt d'un schéma conceptuel engendrant des textes-à-voir. La posture lectorale radicalise alors ce qui fonde l'approche du littéraire : le lecteur se penche sur sa lecture, il est conduit à démystifier le mensonge du texte unique, il découvre les innombrables possibles du texte et, ce faisant, substitue à « une recherche de la subjectivité dans la lecture » la « lecture de sa subjectivité⁴⁶ ».

Une telle lecture invite au faire puisqu'elle désacralise l'acte d'écrire dont elle affiche la technicité, puisqu'elle incite le lecteur à « prendre en main (son) monde de langue⁴⁷ » et qu'elle pousse à la relecture et donc au repérage des mécanismes de l'écriture qui pourront être expérimentés, à son tour, par le lecteur devenu scripteur.

C'est de l'observation de ces caractéristiques que sont nés les nombreux néologismes qui tentent de définir le déplacement des instances lectorales et scripturales dans ce nouveau processus communicationnel : Bernard Magné propose le terme de « lauteur » tandis que Christopher Keep lui préfère celui de « wreader », déplaçant ainsi l'accent du lecteur au scripteur, Pedro Barbosa parle lui d'« écrilecture »(ecrileitura).

Conclusion : « une littérisation de la technique⁴⁸ »

Dépouillée de tous les éléments extérieurs au langage qui ne constituaient qu'une approche de surface du fait littéraire — auteur mondain, inspiration, fonction référentielle ou expressive, devoir de mimesis, mission de rendre compte du réel ou de dégager son essence — la littérature informatique est cependant au cœur de la littérisation dont elle exacerbe toutes les caractéristiques.

Décontextualisée, la production littéraire se concentre sur ses procédures qu'elle affiche, se focalise sur l'acte de lecture qu'elle revalorise : le texte est une potentialité en attente de concrétisation et porte en lui

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

toutes ses virtualités, tous les textes possibles. Le littéraire se recentre donc sur l'essentiel : c'est une pratique transformatrice du matériau langage dont il expérimente les possibles en d'infinies variantes afin d'explorer encore et encore le monde de la langue. *L'auto-réflexivité du fait littéraire* est ici portée à son incandescence dans une sorte d'excès affiché qui ne s'intéresse fondamentalement qu'à « la formalisation de la production subjective du sens⁴⁹ ». On atteint là, comme par excès, l'objectif de distanciation qu'exige l'usage artistique du langage qui revendique et assume la préméditation et donc une intense activité métatextuelle et métapragmatique. Le calcul langagier est au cœur de la cyberpoésie comme il est le noyau de la littérarité. En ce sens, les démarches littéraires machinées ne se positionnent aux frontières de la littérature que pour en réaffirmer l'essentiel, que pour démontrer l'extra-territorialité des scories qui ont longtemps embourbé l'approche définitoire du fait littéraire. C'est donc encore à la définition d'un territoire que s'attachent ces pratiques mais c'est en se plaçant ailleurs, aux *frontières de la littérature*, qu'elles ont pu construire leur capacité réflexive.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

Quelques sites de création poétique

www.cipmarseille.com
www.sitec.fr/users/akenatondocks/ (Akenaton, Ajaccio)
www.alphaberville.org/ (Colette Tron, Marseille, La Belle de mai)
www.ecarts.org/ (Éric Sadin)
www.infolipo.org/ambroise/ (Ambroise Barras)
www.printempsdespoetes.com
www.costic.org/x/donguy/ (Jacques Donguy)
www.pol-editeur.fr/
www.repertoiredepoesie.free.fr/
www.sitaudis.com/ (Pierre le Pillouër)
www.tapin.free.fr/ (Julien d'Abrigeon)
www.multimania.com/phreatiq/ (revue Phréatique)
www.cylibris.com

Bibliographie

Ouvrages

Vuillemin A, Lenoble J. (textes réunis par) in *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, 1995.
 Dans cet ouvrage, lire en particulier les articles suivants :
 Anis J., « La génération des textes littéraires : cas particulier de la génération de textes ou discipline à part ? ».
 Balpe J. P., « Un manifeste »
 Bootz Ph., « Gestion du temps et du lecteur dans un poème dynamique ».
 Burgaud P. H., « La poésie animée: premier pas vers une poésie inconnue ».
 Donguy J., « Poésie et ordinateur ».

Reuves

La revue *alire*, entièrement consacrée à la poésie et à l'art programmé (dernière publication : le numéro 12, éditée par *Mots-Voir* en 2004).
 La revue *DOC(K)S*, fondée par Julien Blaine, animée aujourd'hui par Akenaton — Philippe Castellin et Jean Torregrosa, revue mi-papier, mi-cédérom.
 (Notons le numéro conjoint *alire* n° 10, *DOC(K)S* n° 13, 14, 15, 16 : *Chantier « soft » poésie & informatique, poésie animée par ordinateur*, 1997).

Articles en ligne

(Dall'Armellina 00) Dall'Armellina L., « Support fluide, espace virtuel : l'écran agi autour de dispositifs texte-image en mouvement ». Août 2000 (en ligne) <http://lucdall.free.fr/recherch/ecagi.html>
 (Clément J. 98) « De la littérature informatique » (en ligne)
<http://www.labart.univ-paris8.fr/crcen/conferences/131198/clement1.htm>
 (Clément J. 2003)
 Clément J. « Cyberlittérature (en ligne) Encyclopaedia Universalis
<http://universalis-edu.com/private/Article>

Eduardo Kac

Holopoésie

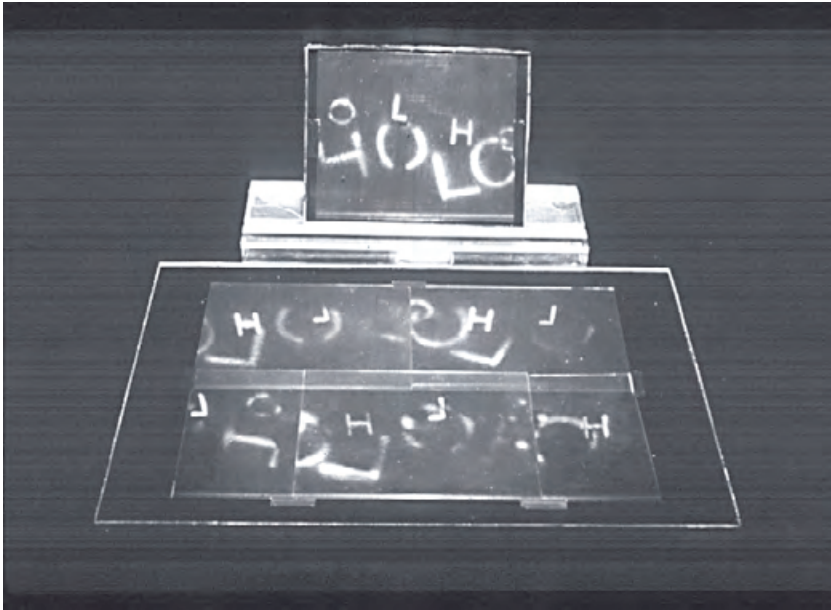


« Havoc » (Dévastation), 1992, 30 × 120 cm (détail du triptyque). Collection de l'auteur

La poésie est un art qui utilise comme matière première les mots. La poésie visuelle a enrichi le mot, lui donnant une présence physique à la surface du papier et étendant cette matérialité à d'autres supports, comme dans le cas de poèmes faits sur bois, sur plexiglas, sur verre ou sur métal.

L'holopoésie appartient à la tradition de la poésie expérimentale, mais elle traite le mot comme une forme immatérielle, c'est à dire comme un signe qui peut changer ou se dissoudre dans l'air, brisant sa rigidité formelle. Libéré de la page et libéré de tout autre matériau tangible, le mot

envahit l'espace du lecteur (ou de la lectrice) qui se trouve ainsi contraint à le lire de façon dynamique, qui doit se déplacer autour du texte et trouver les significations et les connexions que les mots établissent les uns avec les autres dans l'espace vide. Ainsi, un holopoème doit être lu avec des ruptures, dans un mouvement irrégulier et discontinu, et il changera selon les différentes perspectives d'où il est vu.



« Holo/Olho », 1983, 25 × 30 cm Collection UECLAA, University of Essex, Royaume Uni.

Quand on lit un texte conventionnel ou qu'on regarde le monde autour, chaque œil perçoit des images légèrement différentes. Mais lors de la lecture d'un livre, d'un journal ou d'un poème imprimé, ce processus de perception n'est pas évident, il n'affecte pas en tout cas de façon fondamentale ce qui est en train d'être lu : ce que voit l'œil gauche est virtuellement la même chose que ce que voit l'œil droit. Dans le cas d'un holopoème, la lecture est une synthèse de deux inputs différents reçus par les yeux et en devient quelque chose de plus complexe et intense. C'est là où le concept de « lecture binoculaire » entre en jeu : nous sommes constamment en train de changer la façon dont nous « éditons » mentalement le texte, à partir des inputs différents reçus à chaque nouvelle mise au point de chaque œil sur les lettres dans l'espace. La relation linguistique qui produit le sens — la syntaxe — est constamment en train de changer selon l'activité perceptuelle du lecteur. La « syntaxe perceptuelle »

de l'holopoème est conçue pour créer un système mobile de signification dont le pouvoir expressif étendu est capable d'embrasser le temps, puisque les mots ne sont plus fixés sur une surface mais flottent dans l'espace.

Les holotextes ne peuvent avoir du sens que par un engagement actif de perception et de cognition de la part du lecteur ou du regardeur. Cela veut dire finalement que chaque lecteur ou lectrice « écrit » ses propres textes selon la manière dont elle ou lui regarde l'œuvre. Les holopoèmes ne restent pas tranquillement en surface. Quand le regardeur commencera à chercher les mots et leurs liens, les textes se transformeront eux-mêmes, bougeront dans un espace à trois dimensions, changeront de couleur et de signification, fusionneront et disparaîtront. Cette chorégraphie déclenchée par le regard fait autant partie du processus de signification que la transformation elle-même des éléments verbaux et visuels.



« Maybe then, if only as » (Peut-être alors, si seulement comme), 1993, 30 × 40 cm, édition 2. Collection privée à Kassel, Allemagne, et collection de l'auteur.

Le langage joue un rôle fondamental dans la constitution du champ de nos expériences. Questionner la structure du langage c'est s'interroger sur la construction du monde réel. Les holopoèmes définissent une expérience linguistique qui prend place en dehors de la syntaxe et qui conceptualise l'instabilité comme un agent clé signifiant. Ils effacent la frontière entre mots et images et créent une syntaxe animée qui relie les mots par-delà leur signification dans un discours ordinaire. Les holopoèmes minent les états fixes (mots chargés visuellement ou images enrichies verbalement) et créent une oscillation constante entre eux. L'organisation temporelle et

rythmique des holotextes joue un rôle important dans la création de cette tension entre langage visuel et images verbales. La plupart des holopoèmes que j'ai créés entre 1983 et 1993 ont à voir avec le temps comme non-linéaire (c'est-à-dire discontinu) et réversible (c'est-à-dire s'écoulant dans les deux directions), de telle manière que le regardeur/lecteur peut se déplacer de haut en bas, d'arrière en avant, de gauche à droite, à une certaine vitesse, et être encore capable d'établir des associations entre les mots présents dans ce champ perceptuel éphémère.

L'holopoésie promet de nouvelles relations entre l'apparition-disparition des signifiants, qui constitue l'expérience de lecture d'un texte holographique, et notre perception des facteurs organisant le texte. En ce sens, la perception visuelle du fonctionnement paramétrique des éléments verbaux augmente la conscience des significations. Comme les lecteurs bougent, ils déplacent continuellement la mise au point ou le point central ou le principe d'organisation de leur expérience en regardant à travers des zones de vision dispersées. Le texte qu'ils expérimentent va à l'encontre de la fixité de l'imprimé et vers la dispersion de l'espace holographique.

À cause de leur irréductibilité comme textes holographiques, les holopoèmes résistent à l'oralisation et à la reproduction sur papier imprimé. Parce que la perception des textes change avec le point de vue, ils ne possèdent pas une « structure » simple qui puisse être transposée ou transportée à partir de ou vers un autre médium. L'utilisation combinée des ordinateurs et de l'holographie reflète mon désir de créer des textes expérimentaux qui font bouger le langage, et plus spécifiquement le langage écrit, au-delà de la linéarité et de la rigidité qui caractérisent sa forme imprimée. Je n'adapte jamais des textes existants à l'holographie. Je crée des œuvres qui développent une authentique syntaxe holographique.

En réaction contre les structures figées, la poésie holographique crée un espace où le facteur linguistique de mise en ordre des surfaces est négligé en faveur d'une fluctuation irrégulière des signes qui ne peuvent jamais être saisis immédiatement par le lecteur. Cet espace turbulent, avec des bifurcations qui peuvent prendre un nombre indéfini de rythmes, aboutit à la création de ce que j'appelle l'instabilité textuelle. Par instabilité textuelle, je veux dire précisément la condition selon laquelle un texte ne se contente pas d'une simple structure visuelle dans le moment où il est lu par le regardeur, produisant plutôt des configurations verbales différentes et transitoires en réponse à l'exploration perceptuelle du regardeur. Les différences entre l'holopoème et d'autres sortes de poésie expérimentale sont marquées par un certain nombre de caractéristiques qui concourent

ensemble à déstabiliser le texte, à l'immerger dans sa spécificité d'écrit par opposition à sa représentation graphique de la parole, à créer une syntaxe basée sur des transformations fugitives et des « sautes » discrètes.

Comme Derrida l'a suggéré, aucun texte ne peut pleinement être contrôlé par l'auteur, à qui les contradictions inhérentes et les significations collatérales du texte échappent inévitablement. Le positionnement précis de mots (apparemment stables) sur la surface (inanimée) de la page donne à l'auteur et au lecteur l'illusion du contrôle, de la maîtrise et de

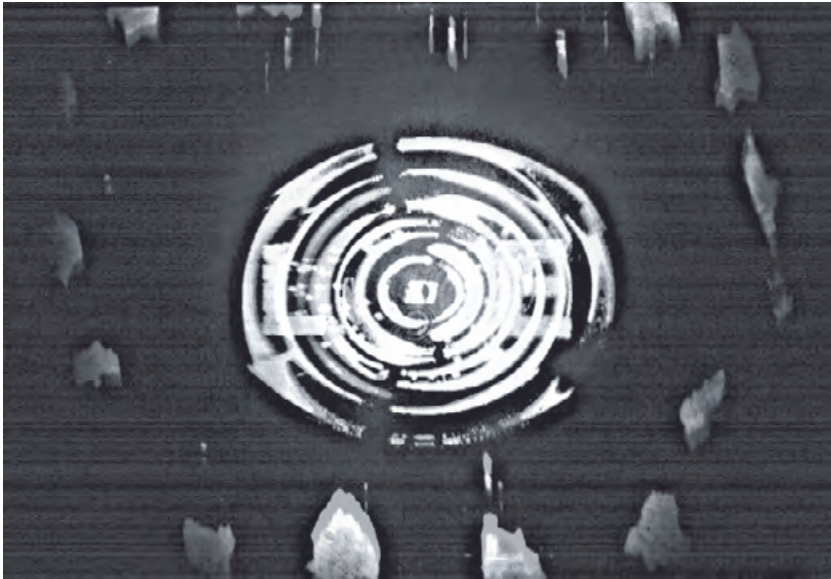


« Souvenir d'Andromeda » (Souvenir d'Andromède), 1990, 30 × 40 cm, édition 3.
Collections privées à New York et Tilff, Belgique, et collection de l'auteur.

la prise en charge du texte (et souvent de la réalité extérieure à laquelle il se réfère). La poésie holographique essaie de rendre explicite l'impossibilité d'une structure textuelle absolue ; elle essaie de créer des modèles verbaux avec des perturbations qui amplifient de petits changements de sens selon la recherche perceptuelle du lecteur. Par exemple : une structure syntaxique peut être créée dans laquelle on pourrait voir une vingtaine de mots ou plus occupant le même espace sans se chevaucher ; un mot pourrait aussi se transformer lui-même en un autre mot / forme ou disparaître momentanément. Des lettres peuvent se télescoper et se reconstruire ou changer pour former d'autres mots en une transition qui dure un revers de temps. Ces possibilités et toutes les autres possibilités expressives latentes de l'holographie sont uniques dans leur grammaticalité et sont possibles, seulement en partie, parce que cet espace, tel que je le crée, est un champ d'oscillation de lumière qui se diffracte, que l'on peut opposer aux surfaces tangibles des pages et des objets. Le blanc sur la page qui autrefois représentait le silence a disparu et ce qui reste est l'espace vide, une absence de support d'impression qui n'a plus de valeur symbolique primaire. Les trous vides entre les mots et les lettres ne représentent pas positivement une absence de son, parce que les inscriptions photoniques ne sont pas là essentiellement pour leur présence. Nous sommes dans le domaine de l'écriture spatio-temporelle, à quatre dimensions, où les

trous de l'espace ne se réfèrent à rien, excepté à la présence potentielle de graphèmes. Les vides ne sont pas là pour être « vus », contrairement au blanc sur la page.

Ils sont, en reprenant littéralement les mots de Derrida, une « interaction d'absence et de présence ». Inutile de le dire, pour que le mot écrit AVION par exemple, désigne (signifie) le véhicule qui transporte les gens et les objets par air, il faut qu'il appartienne à des contextes textuels et culturels particuliers et ses lettres successives doivent être perçues par nos sens dans leur séquence propre. Le mot qui résulte de la séquence de lettres doit rester visuellement constant. Dans la poésie visuelle, le signe verbal a été soumis à un certain nombre de traitements graphiques qui ont



« Zephyr » (Zéphyr), 1993, 30 × 40 cm, édition 2.
Collection Karas, Madrid, et collection de l'auteur.

contribué à étendre la signification des mots par-delà leurs associations conventionnelles. Mais une fois qu'un mot imprimé est coupé, fragmenté et/ou incorporé dans un collage, il ne peut pas échapper à l'immutabilité de la composition finale.

La dissolution de la solidité de l'espace poétique, qui rend possible la syntaxe discontinue de l'holopoème, affecte aussi les unités signifiantes du poème, le mot et la lettre. Un des éléments de l'holopoésie, qui néanmoins n'apparaît pas nécessairement dans tous les textes hologra-

phiques, est ce que j'appelle le signe fluide. C'est essentiellement un signe verbal qui change sa configuration visuelle totale de temps en temps, en échappant toutefois à la permanence de sens que prendrait un signe imprimé — comme il est précédemment décrit. Les signes fluides sont réversibles avec le temps, ce qui signifie que les transformations peuvent fluctuer d'un pôle à l'autre selon le désir du regardeur, et ils peuvent aussi se transformer à partir d'unités compositionnelles plus petites en des textes plus grands, où chaque signe fluide sera connecté à d'autres signes fluides à travers des syntaxes discontinues.

Les signes fluides créent une nouvelle sorte d'unité verbale, dans laquelle un signe n'est ni une chose ni une autre chose. Un signe fluide est perceptuellement relatif. Pour deux spectateurs ou plus, en train de lire ensemble selon des points de vue distincts, il peut y avoir différentes choses à la fois ; pour un lecteur non immobile, ce signe peut s'inverser lui-même et changer de façon ininterrompue entre autant de pôles que présentés par le texte. Les signes fluides peuvent aussi opérer des métamorphoses entre un mot et une forme abstraite, ou entre un mot et une scène ou un objet. Quand cela arrive, les deux pôles à la fois altèrent réciproquement les significations de l'un et de l'autre. Une transformation se met en place et produit des significations intermédiaires qui sont dynamiques et aussi importantes en holopoésie que les significations produites momentanément aux différents pôles. Les significations des configurations intermédiaires ne peuvent pas être remplacées par une désignation verbale, comme le mot AVION qui peut être remplacé dans son propre contexte par sa définition (« le véhicule qui transporte des gens et des objets par air »). Ils ne peuvent pas non plus être remplacés par un synonyme ou un mot spécifique, comme le gris peut suggérer une position ou une signification intermédiaire entre le noir et le blanc.

Dans l'holopoésie, des agglomérats transitoires de lettres ou de formes éphémères qui se trouvent entre un mot et une image visent à étendre de façon dynamique l'imagination poétique et suggèrent des significations, des idées et des sentiments qu'il n'est pas possible de transmettre par des moyens traditionnels. L'holopoésie n'est pas possible sans la lumière se propageant comme un médium pour une lecture/écriture interactives. Dans l'holopoésie, les textes sont des réseaux signifians animés par le mouvement de l'écriture et les apparitions discontinues de mots.

Alexandra Saemmer

Le Prévisible et l'Imprévisible dans la Littérature programmée

*Étude basée sur La Série des U de Philippe Bootz
et La Révolution à New York a eu lieu
de Gregory Chatonsky*

Le cédérom *alire12*, une co-production de plusieurs créateurs de littérature programmée dirigée par Philippe Bootz¹, glisse à l'intérieur d'un « vieil » ordinateur PC. S'affiche un avertissement au lecteur : « Ami lecteur, ne t'étonne pas si cette interface te résiste, se dérobe à ton action, ne se livre pas. Parfois même, elle fera preuve de mauvais caractère. Cliquer à tout rompre l'énervera sûrement, mais un peu de patience, de perspicacité et d'attention te suffiront à la dominer. » Décidée d'acquiescer la domination promise sur l'interface, je finis par cliquer au bon endroit de la fenêtre du prologue. J'accède à des noms qui composent et recomposent des figures graphiques et permettent de lancer les œuvres. Lorsque je relance le cédérom sur un PC neuf pour le montrer à un ami, nous restons cependant perplexes : les noms d'auteurs traversant l'écran se décomposent et se recomposent à une vitesse si vertigineuse qu'il est impossible d'accéder à certaines œuvres. Nous ne sommes pas assez réactifs pour répondre aux sollicitations de l'interface.

¹ *alire12*, Poésie et art programmés, avec : Jim Andrews, Wilton Azevedo, Jean-Pierre Balpe, Philippe Bootz, B-L-U-E-S-C-R-E-E-N, Patrick Henry Burgaud, John Cayley, Philippe Castelin, Alexandre Gherban, Xavier Leton, Tibor Papp, Nazura Rahime, Antoine Schmitt, Eric Sérandour, Reiner Strasser, éd. Philippe Bootz, Cédérom, Villeneuve d'Ascq, Mots-voir et les auteurs, 2004.

Selon Philippe Bootz qui défend une conception assez radicale de l'œuvre programmée, ce genre de « dérapages » techniques ou humains, constituent le fondement d'une nouvelle esthétique dénommée « esthétique de la frustration² ». L'impossibilité d'accéder aux œuvres d'*alire12* dans l'environnement cité démontre effectivement que « la machine est souvent incapable de reproduire un projet esthétique temporellement précis », que « la prédictibilité algorithmique *ne peut que faillir* dans le comportement diachronique des œuvres³ ». C'est justement ce Non-prévisible qui ferait passer l'œuvre programmée du Potentiel vers le Virtuel, qui le projetterait en-dehors des champs de création combinatoires et permutatifs expérimentés par l'OuLiPo.

Dans la discussion sur l'« Art programmé » (les formes d'art électronique utilisant la programmation non seulement comme outil, mais comme matière à modeler), la problématique du Prévisible et de l'Imprévisible, du « Potentiel » et du « Virtuel » occupe une place centrale. Comme le précise Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* en 1962, toute œuvre d'art contient, d'un point de vue purement théorique, une série « virtuellement infinie » de lectures possibles : « chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle⁴ ». Ce constat, plaçant le critique sur le plan *théorique* de l'esthétique, ne l'aide guère à cerner l'ouverture formelle spécifique à certaines œuvres d'Art — leur nouvelle virtualité « programmée ». Conscient du dilemme, Eco propose une approche des *poétiques* et de la *pratique* de l'œuvre en mouvement : « Ce qui est, pour l'esthétique, la condition générale de toute interprétation, devient ici un véritable programme d'action⁵ ». Au niveau de la *poétique* et de la *pratique*, une œuvre est seulement appelée ouverte si l'auteur a *consciemment* programmé cette ouverture dans le système. C'est le programme d'action d'une telle virtualité *inscrite* dans l'œuvre programmée que nous essayons de cerner et d'évaluer dans cet article.

Dans l'« œuvre ouverte » littéraire d'Eco, la collaboration du lecteur reste principalement théorique, mentale. L'OuLiPo, Ouvroir de Littérature potentielle fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, inscrit la collaboration du lecteur comme *consciemment* matérielle au sein

² Philippe BOOTZ, « Comment c'est comme ça », *Le goût de la forme en littérature : écritures et lectures à contraintes*, Colloque de Cerisy, Noesis, coll. Formules, 2002, p. 72.

³ Philippe BOOTZ, Commentaire de son œuvre « La Série des U » dans *alire12*, *op. cit.*, et Philippe BOOTZ, « Comment c'est comme ça », *op. cit.*, p. 61.

⁴ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 35.

⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 37.

de l'œuvre : les pages du livre se détachent, se recombinent selon des règles permutatives. Début et fin se recomposent. L'œuvre devient-elle pour autant imprévisible ? Qu'en est-il de la virtualité des œuvres oulipiennes ?

Dans l'*Atlas de littérature potentielle*, l'approche philosophique insistant sur la potentialité de l'œuvre oulipienne au niveau de la *lecture*, et la revendication d'une poétique de la potentialité spécifique aux œuvres oulipiennes se confondent souvent au sein d'un même propos. « Potentialité » et « virtualité » sont utilisées dans des acceptions quasi synonymes. Afin de cerner l'éventuelle virtualité de l'œuvre oulipienne, il faut circonscrire ce qui, au niveau de sa structure matérielle, constitue son ouverture. Citons en guise d'exemple une œuvre oulipienne « avant la lettre », les *Baisers* de Kuhlman conçus au xvii^e siècle, reproduits et commentés dans l'*Atlas de littérature potentielle*, et les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, œuvre-phare de l'OuLiPo. Chez Kuhlmann, des substantifs proposés dans une petite base de données viennent s'insérer dans un moule textuel invariable. Chez Queneau, les vers de dix sonnets, découpés en lamelles, se combinent pour constituer cent mille milliards de poèmes différents. Ni Queneau ni Kuhlman ne pouvaient prévoir les résonances qu'un de leurs textes, réalisé par combinatoire, allait provoquer chez un individu précis. Jamais aucun des résultats obtenus d'un point de vue matériel ne relèvera pourtant du *hasard*. Le feuilletage des lamelles découpées par Queneau, comme la permutation des éléments du poème de Kuhlman, produit des états de texte stationnaires ; le système textuel entier est instable, et non pas imprévisible... La permutation des languettes préparées par Queneau donne lieu à *exactement* cent mille milliards de poèmes.

Tous les membres de l'OuLiPo ont insisté sur leurs réticences vis-à-vis de l'Aléatoire — « L'OuLiPo, c'est l'anti-hasard⁶ ». L'inspiration selon l'OuLiPo n'est pas un jeu. On ne joue pas avec le hasard : les oulipiens s'intéressent à des procédures de formalisation de la littérature, de la langue, de la traduction, de l'intelligence humaine, de la créativité. Il n'y a pas d'Aléatoire, pas d'Improgrammable. En opposition à l'inspiration s'introduit, dès le premier manifeste oulipien, le concept de « contrainte », à la fois comme mécanisme de l'écriture du texte, de son développement et de son sens. L'OuLiPo manifeste sa proximité avec les recherches en sciences cognitives, les grammaires transformationnelles. L'algorithme, cher aux Oulipiens des années 60 comme aux artistes de la future Littérature programmée, sera défini comme « une fonction

⁶ Claude BERGE, cité par Jacques BENS, « Queneau oulipien », *Atlas de littérature potentielle*, ed. Oulipo, Paris, Gallimard, 1981, p. 25.

qui, appliquée à un texte, considéré comme son argument fournit un résultat⁷ ». Aucun jeu n'est un hasard — voilà tout un programme, « la potentialité [...] ouvre sur un réalisme moderne parfaitement authentique. Car la réalité ne révèle jamais qu'une partie de son visage⁸ ». La réalité est potentielle : radicalement repensé par l'OuLiPo, le processus de création littéraire, jadis considéré comme relevant de l'inspiration divine, se trouve parfaitement reproduit dans les mécanismes combinatoires de l'œuvre. Ceux-ci peuvent être réalisés par un ordinateur, qui libère l'artiste d'une recherche combinatoire fastidieuse : « l'auteur choisit de travailler sur une matière qui quantitativement le dépasse, et que la machine lui permet de dominer⁹ ». À travers les formalisations, les algorithmes, c'est donc bien une *domination* que l'OuLiPo papier comme L'OuLiPo informatique cherche à exercer sur le matériel littéraire. Pas d'Aléatoire, pas de hasard. Pas de virtualité inhérente à l'œuvre.

Philippe Bootz, s'appuyant sur les récentes recherches en sciences cognitives, développe une approche de l'œuvre électronique basée sur le modèle procédural¹⁰. Dans ses créations, il essaie de simuler les processus qui se déroulent lors du traitement de l'information par le cerveau humain. Le cerveau humain est un système ouvert. L'œuvre informatique peut-elle l'être ? Aura-t-elle désormais comme but de refléter sa propre création, dans des formalismes de plus en plus complexes, s'inscrivant dans un « réalisme moderne » déjà partiellement théorisé et expérimenté par l'OuLiPo ?

Avec Philippe Bootz, on pourrait définir comme « potentiel ce qui est totalement déterminé et défini et dont il ne manque que l'existence », alors que le virtuel « n'est pas prédictible, il est de l'ordre du problème à résoudre et nécessite un acte créateur pour advenir¹¹ ». L'œuvre oulipienne se caractérise par sa « potentialité » : elle est prédictible, prévisible, « tout texte potentiel est entièrement contenu dans un ensemble de conditions initiales et la donnée d'une règle de transformation qui n'est rien d'autre qu'une loi de prédiction¹² ». La contrainte, combinatoire ou permutative, fonctionne dans l'OuLiPo d'abord comme une règle d'écriture ; mais surtout, elle permet la domination sur le matériel textuel.

⁷ Paul BRAFFORT, « Formalismes pour l'analyse et la synthèse de textes littéraires », *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 133.

⁸ Jacques BENS, « Queneau oulipien », *op. cit.*

⁹ Paul FOURNEL dans : « Ordinateur et écrivain : l'expérience du Centre Pompidou », *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 300.

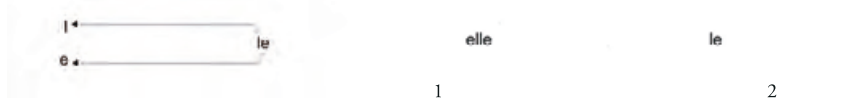
¹⁰ Voir par exemple Philippe BOOTZ, « Comment c'est comme ça », *op. cit.*

¹¹ Philippe BOOTZ, « Comment c'est comme ça », p. 60.

¹² Dans « Comment c'est comme ça », p. 62, Philippe Bootz élabore ces définitions à partir des approches de Gilles Deleuze et de Pierre Lévy.

La nouvelle Littérature programmée peut-elle s'extirper de cette potentialité ? Peut-elle quitter les chemins battus de l'OuLiPo, vers une virtualité inscrite dans l'œuvre comme *programme d'action* ? Les programmes peuvent-ils engendrer de l'Improbable, peuvent-ils tolérer, voire engendrer l'irruption au cœur de la répétition ? Dans son œuvre « La Série des U » publié sur le cédérom *alire12*, Philippe Bootz se confronte de manière programmatique aux préceptes de l'OuLiPo. Son œuvre est « transitoire observable » lors de chaque actualisation sur écran : ce que le lecteur observe n'est pas le programme, mais l'un de ses produits. « La Série des U » est également « transitoire observable » parce qu'elle marque la transition entre l'OuLiPo, dont elle a hérité certains procédés stylistiques et recherches formalistes, et les nouvelles formes d'Art programmé. Après la dominance, l'artiste-programmeur cherche l'interruption, l'irruption — l'événement.

Voilà ce qui a été perçu lors d'une actualisation de « La Série des U¹³ » : la fenêtre affiche un fond bleu-noir. Ce fond, d'abord statique, s'anime au bout d'un certain temps d'attente, comme si le lecteur l'agrandissait à l'aide d'une loupe ; le mouvement semble s'accorder à des notes de piano et de xylophone. S'ouvre progressivement un carré blanc situé sur la ligne médiane de la fenêtre, décalé légèrement à droite. Ce carré blanc se transforme en carré noir : le mot « le » s'imprime dessus en lettres jaunes. Ce mot disparaît et réapparaît ensuite de manière dissociée : s'annonce d'abord le « l », puis le « e ». Décomposé ainsi, le « l » se prononce « elle » et, phonétiquement, contient déjà l'élément féminin. Entre-temps, « le » s'est libéré de son carré de fond. Désormais peut-il se transformer — « passages » : à partir du mot « le » qui reste fixe, se décrochent la lettre « l » et la lettre « e ».



Déjà, nous lisons « elle » : « l » et « e » traversent l'écran dans une légère courbe et se fixent à gauche. Du côté droit, à partir de « le », se construit « elle » du côté gauche. « Elle » peut maintenant exister seule, en tant que mot. « Le », pronom qui, lui, ne peut exister sans substantif, reste isolé à droite. Même s'il a engendré « elle », il disparaîtra : mais « elle » aussi n'était qu'une chimère. Comme dans les palindromes oulipiens, « elle » est un mot qui se lit de la même manière de gauche à droite, et

¹³ Philippe Bootz, « La Série des U », *alire12*, *op. cit.* ; composition musicale Marcel Frémot.

de droite à gauche. Les palindromes oulipiens se construisent « mentalement », lors de la lecture ; informatisés et animés par Philippe Bootz, ils démontrent « matériellement » leur nature. Par ailleurs, le palindrome « elle » est parfaitement symétrique : comme si « le » se regardait dans un miroir, « el/le ». L'image dans le miroir s'efface, par animation : « le » se fixe à nouveau, seul à gauche de la fenêtre. Après, le thème « masculin/féminin », suggéré par les palindromes animés, semble céder le pas au thème du « passage » : le mot « pas » s'affiche à côté du mot « le ». « Pas » est contenu dans le mot « passage ». Mais au bout de plusieurs pas, le « passage » est passé : « le pas » se transforme en « le passe », évoquant autant « la passe » que le côté éphémère d'un passage « passé ». Par le biais d'une nouvelle apparition et disparition des lettres, « le » se transforme : à gauche de la fenêtre, « elle passe » se stabilise. Le « passage » paraît donc bien être celui d'une femme, comme dans le célèbre poème de Charles Baudelaire adressé « À une passante » :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile, noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Le mouvement du passage qui, dans le poème de Baudelaire, avance à cadence rythmée à travers le langage, se traduit chez Bootz par l'animation matérielle des mots. Le feston et l'ourlet balancent chez Baudelaire ; les mots qui signifient ces mouvements restent fixés sur le papier ; sont focalisés d'abord les vêtements, ensuite la jambe, l'œil de la passante, le texte lui-même reste inchangé. Ce ne sont ni les lettres ni les mots, c'est la lecture qui passe dans son déroulement temporel. Dans « La Série des U », extrait d'un projet poétique plus vaste intitulé « Passage », le mouvement s'inscrit dans la matière textuelle des lettres : chaque nouvelle focalisation est traduite par un changement de position des mots. Chez Baudelaire, ce sont la comparaison et la métaphore qui mettent le texte en mouvement,

qui transportent les mots conjoints sur une « autre scène » ouverte aux sens multiples. Chez Bootz, c'est l'algorithme qui est métaphorique : l'« ouragan » germe dans la programmation.

La « Série des U » se construit à partir d'un double générateur. Le premier, combinatoire, construit une séquence musicale selon une logique spécifique, le deuxième, adaptatif, génère l'aspect visuel du poème. D'un strict point de vue logique, précise Philippe Bootz dans le commentaire de son œuvre publié sur *alire12*, une synchronisation entre le visuel et le sonore est impossible : sur une machine donnée, le visuel se déroule toujours de la même manière, alors que le sonore varie. En revanche, d'une machine à l'autre, les lois de variation du sonore sont identiques, alors que la temporalité des comportements visuels est adaptée à la machine. Un générateur adaptatif peut remédier partiellement à ce problème : il modifie « le paramétrage de chaque processus élémentaire constituant le produit multimédia lu, en fonction de mesures effectuées en temps réel sur la machine lors de l'exécution de l'œuvre¹⁴. » La fluidité et la cohérence temporelle et rythmique sont assurées sans que l'œuvre soit non-générative : le résultat perçu sur différents ordinateurs n'est pas le même.

Dans la « Série des U », le lancement des séquences musicales dépend donc d'autorisations données par les comportements visuels. Inversement, certains événements visuels sont déclenchés par la séquence sonore. Cette logique de circulation entre les portions de programmes donne l'impression que la musique a été composée pour le texte afin de suivre et de souligner son animation. Les résultats de « surface » de l'œuvre sont conservés dans la plupart des environnements techniques. Dans cette conception de l'œuvre littéraire programmée, l'auteur est « gestionnaire de brisures », il crée dans « la certitude de l'échec », affirme Philippe Bootz¹⁵ — un échec qu'il essaie de contourner en même temps par des procédés de programmation subtils : « Pour assurer la cohérence entre le niveau sonore et le niveau visuel, il a fallu transcrire dans le programme des contraintes psychologiques déduites de l'observation qui assuraient cette cohérence¹⁶. » Tout passage de la « Série des U » s'adapte à la configuration de notre ordinateur personnel, suivant des « contraintes psychologiques » — imitant la manière dont chaque lecteur humain « lit » une œuvre différente selon son intelligence spécifique.

¹⁴ Philippe BOOTZ, Commentaire de « La Série des U » dans *alire12*, *op. cit.*

¹⁵ Philippe BOOTZ, « Comment c'est comme ça », p. 72, Philippe Bootz, Commentaire de son œuvre « La Série des U » dans *alire12*, *op. cit.*

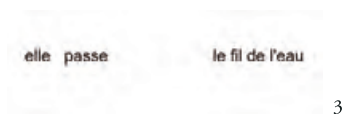
¹⁶ Philippe BOOTZ, Commentaire de son œuvre « La Série des U » dans *alire12*, *op. cit.*

La complexité algorithmique de la « Série des U » ne peut être percée lors de son passage — un peu comme l'ouragan baudelairien, qui est seulement perceptible à travers la surface de réflexion de l'observateur, l'œil féminin, sans faire trembler le corps de la passante. « Elle » passe donc, impassible et toujours la même — sauf si l'observateur-lecteur lance l'œuvre dans un autre environnement. Ce n'est qu'à travers ce changement qu'il accède à toute la profondeur métaphorique de *Passage* — une profondeur métaphorique qui, à travers la générativité adaptative, parle des différentes lectures que chaque être humain fait d'un « passage » ; un passage simulant des processus cognitifs, qui ouvre incontestablement encore sur la recherche d'un « réalisme parfaitement authentique ».

Nous nous souvenons : sur la surface de la « Série des U », la phrase « elle passe » s'était stabilisée pendant quelques instants. Mais déjà, à droite, un nouveau « le » apparaît. Le fond de la fenêtre s'obscurcit, puis s'éclaircit : « elle passe » reste stable à gauche, mais la fenêtre se scinde en deux : la partie droite, dynamique, fait bouger des carrés plus foncés à contre-courant du texte qui apparaît progressivement, arrivant du hors-champ :

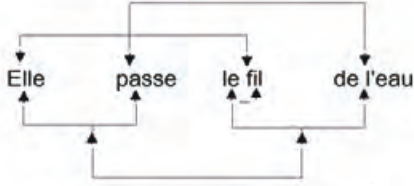


S'imprime d'abord « Elle passe le », ensuite « Elle passe le fil ». Fil de couture, traditionnellement passé de femme en femme lors de travaux manuels ? Fil d'Ariane, symbole mythique de la prudence féminine aidant Thésée à venir au bout du labyrinthe ? Fil qui attache, qui s'enroule autour d'une victime, jusqu'à ce que tout mouvement s'arrête ? Apparaît lentement la suite de la phrase :



Elle passe le fil de l'eau, donc. Image paradoxale : le fil, symbole de linéarité, fil rouge qui se déroule — en effet, « passage » nous paraît, dans un premier temps, linéaire du début jusqu'à la fin ; mais l'eau passe dessus, élément instable : la linéarité n'est plus ce qu'elle paraît ; elle enlèvera les lettres sur son passage, les transformera. Cette phrase, « elle passe le fil de l'eau », peut se lire comme un parcours oulipien. Recours à Proteus, dieu siégeant au fond des eaux, caché sous la surface des océans, qui domine la

transformation : Combinons donc, par exemple, à partir de la « Série des U ». « De l'eau passe, elle file » ; « de l'eau file, elle passe » ; « fille de l'eau, elle passe » ; « elle passe, de l'eau file » :



À la surface de l'œuvre, toujours présente sur notre écran, « le fil de l'eau » s'approche de plus en plus de la phrase « elle passe », se superpose à elle et disparaît vers la gauche de la fenêtre : s'abîme dans l'espace inconnu. Ouragan de confusions, les lettres se confondent — après, « elle » a disparu. Seul le mot « passe » reste affiché à l'écran, presque déjà de l'ordre du passé. Le passage a eu lieu — « un éclair... puis la nuit ! » Deux taches rouges se forment en bas et à côté du mot « passe ». Autour du mot, un nouveau carré se forme : encerclé comme avant, « passe » n'est plus qu'un souvenir qui se fond dans la fenêtre, passée au noir.

Au niveau syntaxique et sémantique, l'instabilité du poème de Philippe Bootz rappelle celle des poèmes oulipiens — elle se traduit par des métamorphoses potentielles, inscrites dans la structure de l'œuvre. La concertation entre son et texte animé s'adapte à la machine. Le passage de l'œuvre ne sera donc pas le même d'une machine à l'autre. Bien que la programmation de l'œuvre soit inspirée du modèle procédural, « La Série des U » ne change pourtant pas lorsqu'elle se lance sur la même machine — comme si le temps n'avait pas passé. Alors que l'eau, protéiforme, n'est jamais la même dans son passage temporel, « La Série des U » reste, comme l'auteur l'indique, « parfaitement reproductible dans un même contexte de visualisation ». S'inscrivant dans la marge de l'OuLiPo, l'œuvre poétique de Philippe Bootz marque surtout une phase de transition : en tension permanente vers le Virtuel, elle explore les extrêmes limites de la littérature potentielle.

« Comment les programmes peuvent-ils engendrer de l'indétermination, de l'improbable et de l'improgrammable¹⁷ ? », se demande Bernard Stiegler dans *La Technique et le Temps*. La Littérature programmée est potentielle lorsqu'elle se base sur des algorithmes qui, au niveau de la réalisation de l'œuvre, ne laissent rien au hasard. La littérature programmée

¹⁷ Bernard STIEGLER, *La Technique et le Temps 1*, Paris, Galilée, 1994, p. 58.

est virtuelle lorsqu'elle n'admet pas seulement une multitude d'interprétations (comme toute œuvre d'art), mais lorsqu'elle est *matériellement* accueillante à l'Improgrammable. Dans ce cas, l'auteur ne cherche plus la domination complète sur le matériel. Il assure la programmation d'une œuvre dont l'actualisation n'est plus entièrement prévisible. Il crée une œuvre virtuelle — le « poème à lecture unique » rêvé par Philippe Bootz. Une œuvre qui se caractérise par un « sublime technologique », désignant ainsi ce qui échappe au domaine de la possibilité et définit le technologique par la qualité idéale qu'apporte le virtuel¹⁸ ».

Entrant en résonance avec les événements du 11 septembre, *La Révolution à New York a eu lieu*, œuvre littéraire programmée par Gregory Chatonsky et consultable sur Internet¹⁹, est basée sur le roman *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet. Après un écran de lancement donnant le choix entre deux versions de l'œuvre, s'inscrit en blanc sur fond noir le premier paragraphe de *Projet pour une révolution à New York*. Le roman constitue la base de données d'un générateur automatique de textes. Découpé en mots, le texte du roman défile sur l'écran : chaque mot semble surgir d'une nouvelle image de fond et s'avance séparément vers le lecteur en grandissant — jusqu'à ne plus être que matériel plastique. La génération du texte débute à n'importe quel moment du roman.

Les structures narratives du *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet sont labyrinthiques. Les personnages, Joan, Ben Saïd, Laura, le narrateur, n'évoluent pas avec le temps, mais se déplacent et se replacent comme des figurines sur un échiquier ; dans différentes situations parfois contradictoires, ils se croisent et se recroisent, se superposent et se confondent. Les couloirs du métro new-yorkais forment un réseau que les personnages parcourent dans différentes directions. La lecture du roman peut se faire comme à travers les parcours multidirectionnels d'un tel réseau. Au fil de la *lecture*, des carrefours, des nœuds de signification se forment néanmoins entre les différents épisodes. Bien que la voix narrative ne se veuille plus représentative d'un monde préexistant, la matière romanesque proposée par Robbe-Grillet s'étoffe donc avec chaque épisode. « Nouveau roman », *Projet pour une révolution à New York* est une œuvre « ouverte » : la multiplicité des parcours de *lecture* a été inscrite dans son « programme ». L'œuvre reste pourtant matériellement close. Même si les multiples enchevêtrements et mises en abîmes de l'œuvre consti-

¹⁸ Mario COSTA cité par Anne Cauquelin, interview avec Louise Poissant, *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité*, ed. Louise Poissant, Publications de l'Université de Saint-Etienne et Presses de l'Université du Québec, Québec, 2003, p. 231.

¹⁹ <http://www.incident.net>

tuent, si on essayait de les schématiser, un plan de parcours extrêmement complexe, un tel schéma reste réalisable : l'œuvre-papier de Robbe-Grillet est relié, garde un début et une fin *matériels*. Chez Chatonsky, les nœuds de signification du roman de Robbe-Grillet se défont : l'affichage lent et saccadé, empêchant l'enchaînement des mots sous forme de phrases dans la mémoire du lecteur, détruit toute anecdote. Lors de l'affichage, derrière chaque mot, des lettres et des chiffres défilent de gauche à droite (dans le sens de la lecture) sans former de codes déchiffrables. Basée sur les lettres et chiffres imprimés dans le livre de Robbe-Grillet qu'elle affiche selon des procédures combinatoires, la partie textuelle de *La Révolution à New York a eu lieu* ne dépasse donc pas les limites de la potentialité : le nombre de combinaisons possibles du matériel textuel prédéfini est astronomiquement grand, et non pas infini.

L'œuvre de Chatonsky n'est cependant pas que textuelle : dans *La Révolution à New York a eu lieu*, la virtualité inscrite dans le roman de Robbe-Grillet au niveau de la *lecture* a été remplacée par une virtualité *inhérente à l'œuvre*, qui se déploie dans les relations intersémiotiques avec l'image dont les événements du 11 septembre constituent la « toile de fond » : certains mots-clés du roman de Robbe-Grillet s'associent à des photos prises à Manhattan après l'effondrement des Twin Towers. *La Révolution à New York a eu lieu* : la mémoire du livre, vieille de trente ans, s'actualise dans l'entrechoc avec celle, plus récente, de la destruction d'une partie symbolique de New York. Les photos de Manhattan, défilant en fond de fenêtre selon des processus combinatoires, ne marquent qu'un temps d'attente : d'autres images sont puisées dans une base de données perpétuellement en puissance, et non en acte — la mémoire du web. Cette mémoire est consultée derrière la surface lisse de l'œuvre : le texte du roman de Robbe-Grillet sert de lexique à un moteur de recherche, Google, puisant des mots-clés dans le texte pour exhiber les images qui pourraient correspondre aux mots-clés. Ces images font irruption dans la répétition permanente des processus combinatoires. Après une série d'images déjà connues par le lecteur-spectateur de l'œuvre, s'affiche donc soudainement une image inconnue.

Dans *La Révolution à New York a eu lieu*, mots et phrases n'entrent plus en résonance entre eux, mais pointent vers des éléments extérieurs : des images captées sur le web. On dirait que de nouveaux schémas de « similitude » entre mots et images se mettent en place dans *La Révolution à New York a eu lieu*. Les alliages qui se créent, par le biais du moteur de recherche, entre mot et image sont souvent troublés par la polysémie de certains mots, mais ne paraissent pas complètement aléatoires : le système PageRank™ de Google, basé à la fois sur la multiplicité de liens et des

mécanismes de correspondance de texte, assure une certaine cohérence entre le terme de recherche et le résultat affiché. Dans un commentaire sur *La Révolution à New York a eu lieu*, Gregory Chatonsky ressuscite donc le vieux rêve d'une traduction fidèle entre mot et image²⁰ : « Les moteurs de recherche, qui sont le moyen d'accès aux données numériques, sont essentiellement textuels. Et quand on cherche une image, c'est par son titre qu'on y parvient²¹ ». Informatisés, mots et images reposent effectivement sur les mêmes éléments binaires. Ils partagent la même « matière » plastique, rappelant que l'écriture est, en premier lieu, image. Tout en rapprochant chaque image utilisée d'une certaine « verbalité », les séries de similitude entre mots et images chez Chatonsky ne voilent pourtant pas la différence fondamentale entre les deux systèmes de représentation. L'image, séparée de son contexte d'affichage (la page web dont elle est issue), ne donne souvent pas plus à voir que le mot, coupé de son contexte (le roman de Robbe-Grillet), ne donne à entendre. En dehors de toute structure englobante, le mot se transforme en matière plastique. Inversement, l'image qui lui est associée repose sur une structure verbale : le mot qui le désigne, et qui indique son existence à Google. Associés par le moteur de recherche, mot et image peuvent, sans représenter autre chose qu'eux-mêmes, de temps à autre signifier par similitude. Or, plusieurs procédés dans *La Révolution à New York a eu lieu* troublent ces processus d'association.

Ainsi, les images pointées ne répondent pas toujours « présentes ». Si le temps d'attente rythmé par les photos de Manhattan se prolonge trop, la consultation est abandonnée. Défilent à nouveau les mêmes images sur l'écran, toujours la même scène manquante, autour d'un trou de sens — une obsession. Lorsque l'image répond « présente », elle s'affiche — mais seulement au bout d'un certain temps. Le mot qui avait sollicité l'apparition de l'image, aura depuis longtemps disparu de l'écran. Au niveau de la *lecture*, les associations qui se nouent entre les mots et les images dépendent donc de la mémoire de chaque observateur, du temps qu'il consacre à la consultation de l'oeuvre. Des nœuds de signification se font et se défont : Les relations intersémiotiques déraillent.

Si la « mémoire » du web, ces millions de pages qui la constituent, formait une base de données stable, l'oeuvre de Chatonsky offrirait un nombre astronomique de possibilités permutatives sans être *matériellement* « virtuelle ». L'imprévisibilité de toute interruption d'association entre texte

²⁰ Gregory CHATONSKY, « Read me », *La Révolution à New York a eu lieu*, <http://www.incident.net>

²¹ *Ibidem*

et image serait liée à l'incapacité physique de l'auteur de prévoir toutes les combinaisons possibles à l'intérieur de son œuvre, et non pas à des « accidents » improgrammables. Or, en dehors de la polysémie de certains mots et de l'impossibilité fondamentale d'une traduction fidèle entre mots et images, en dehors des déraillements techniques causés par l'imprécision de certains titres d'images, la mémoire du web elle-même est fluctuante : elle ne s'alimente pas seulement pertinemment de nouveaux éléments, mais chaque consultation par Google modifie encore sa structure. À chaque nouvelle consultation, *La Révolution a eu lieu* est forcément différente — peu importe si elle s'affiche toujours sur le même ordinateur, ou si elle change de lieu d'actualisation. L'œuvre existe en puissance et non en acte, car chaque passage est ouvert à des intrusions, à l'irruption d'éléments qui n'étaient pas à l'avance contenus dans l'énoncé du programme. Lorsque les processus de consultation stagnent ou échouent, les éléments textuels du roman de Robbe-Grillet et les photos prises à Manhattan forment deux bases de données closes qui s'interconnectent par des processus de générativité : potentielle, l'œuvre tourne, à ces moments, dans les cercles d'éternels retours. Le temps ne passe pas. Lorsque l'œuvre déclenche des recherches sur Google, les associations ou les brisures entre textes et images ne peuvent plus être prévues. L'événement survient au cœur de la répétition.

Chez Robbe-Grillet, la « révolution à New York » est de l'ordre du projet. Chez Chatonsky, la révolution à New York n'a pas seulement eu lieu, mais elle s'actualise pertinemment dans l'espace informationnel. La potentialité de l'œuvre oulipienne impliquait la dominance sur le matériel. « Comment une œuvre se dérobe-t-elle à l'esthétique cybernétique, à l'esthétique du contrôle ? », demande Gregory Chatonsky. Dans *La Révolution à New York a eu lieu*, il donne une réponse possible à cette question en ouvrant l'œuvre vers la mémoire fluctuante du web. Peut-être la technologique du réseau est-elle, comme l'affirme la philosophe Anne Cauquelin, effectivement « le seul moyen qu'on ait de relier les deux mondes : celui du sensible et des possibles, celui des idéalités et du virtuel. De relier les possibilités, tout ce qui est inactuel et peut devenir actuel, au monde des virtualités, des idéalités mathématiques²² ». S'excrivant des préceptes de l'OuLiPo et du Nouveau Roman, *La Révolution à New York a eu lieu* de Gregory Chatonsky est partiellement virtuelle, s'actualisant sous forme de « poème à lecture unique » à chaque fois que nous la consultons.

²² Anne CAUQUELIN, « L'interface : Le passage d'une philosophie du goût à une philosophie de l'action », *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialité*, op.cit., p. 231.

Les ateliers d'écriture en réseau

Les ateliers d'écriture se multiplient sur Internet, soulevant nombre de questions essentielles. D'où viennent-ils ? Comment fonctionnent-ils ? À quel public s'adressent-ils ? Quels effets génèrent-ils dans le champ des pratiques littéraires ? Peut-on, en outre, considérer qu'ils répondent, sur le plan des usages, à de nouveaux besoins, contribuant dès lors à susciter de nouveaux dispositifs de médiation culturelle et de nouvelles formes de sociabilité ?

Pleinement inscrits dans l'espace socio-culturel de la post-modernité, les ateliers d'écriture s'approprient aujourd'hui les nouveaux outils électroniques en connectant leurs sites autour d'anneaux interactifs, présidant, de la sorte, au déploiement d'un nouveau type d'écriture en réseau. Instruments pédagogiques d'apprentissage, de remédiation, voire de formation à l'écriture littéraire, espaces ludiques d'expression et d'exhibition de soi, champs d'expérimentation de nouvelles formes poétiques et narratives : les ateliers en réseaux sont tout cela à la fois, constituant ainsi des formes inédites de communautés virtuelles qui explorent et expérimentent les potentialités du cyberspace. À l'heure où certains écrivains comme Michel Butor s'interrogent sur les effets produits par la littérature électronique, reste à savoir si les ateliers en réseau, dans leur diversité, sont

susceptibles d'accompagner une révolution médiologique équivalente à celle de l'imprimerie, et si la cyberlittérature saurait se constituer en possible horizon de la littérature.

À l'origine des ateliers

Si l'objet de cet article concerne bien les ateliers d'écriture sur le Net, force est de constater que l'apparition, la mise en place, la dissémination de ces derniers est de beaucoup antérieure à l'explosion des nouvelles technologies d'information et de communication et à leur développement sur la Toile.

En effet, les premiers ateliers d'écriture voient le jour, en 1935, dans les universités américaines. Créés dans les départements de Lettres, ils ont pour finalité l'apprentissage et la pratique de l'écriture créative¹. Animés le plus souvent par des écrivains ou par des journalistes, ils se veulent une alternative et un complément aux enseignements littéraires traditionnels fondés sur l'histoire littéraire et l'analyse textuelle. Il est à noter, par ailleurs, que ces ateliers ont connu leur plein essor au tournant des années soixante, s'inscrivant tout naturellement dans l'horizon de ce que l'on nommait alors la *contre-culture*. Certains de ces *Creative Writing Courses*, de ces *Creative Writing Workshops*, axés sur les techniques narratives, se donnent clairement pour ambition de fabriquer des écrivains, d'autres plus modestes n'ont pour objectif que de former des *écrivants*, pour reprendre l'éclairante distinction établie par Roland Barthes entre l'écriture d'usage et l'écriture de création. En France, les ateliers d'écriture apparaissent dans la mouvance critique de *la pensée 68* (Luc Ferry), et l'on peut avancer qu'ils s'inscrivent, au même titre que la revendication d'une pédagogie libertaire, du féminisme ou de l'expression des minorités, dans le droit fil du mouvement de contestation globale des appareils de pouvoir et de toutes les instances d'autorité. Les quelques travaux qui se sont attachés à faire la généalogie et à dégager les facteurs génétiques qui fondent le sol théorique sur lequel la pratique des ateliers se constitue, ont souligné, outre l'indéniable modèle des *Creative Writing Workshops* américains, un faisceau d'influences où l'on retrouve, pêle-mêle, les recettes pédagogiques de la nébuleuse Freinet, les pratiques et les jeux littéraires du Surréalisme, tout autant que les succédanés du Nouveau Roman et de l'Oulipo. Les pionniers des ateliers d'écriture, en France, se positionnent ainsi clairement par rapport au contexte idéologique et aux revendications socio-culturelles de l'après 68. Anne Roche et Élisabeth Bing sont toutes deux des pédagogues critiques à l'égard de l'institution qui, chacune avec

¹ Assouline (Pierre), « Comment ils apprennent à écrire un roman », *Magazine Lire*, n°73, février 1990.

des attendus théoriques différents, se targuent d'instaurer, au travers des ateliers, un nouveau rapport entre l'auteur, le lecteur et le texte². Cette exigence, à l'œuvre d'ailleurs dans toutes les pratiques de médiation culturelle et sociale issues de 68, rejoint les expérimentations conduites sur le terrain par les thérapies issues de la Gestalt et de l'analyse transactionnelle, ainsi que de la diffusion, dans le cadre éducatif, des pédagogies alternatives qui visent des auditoires exclus ou marginalisés par l'institution (prisons, asiles, quartiers défavorisés) et dont témoignent les pratiques sociales et littéraires d'un écrivain comme François Bon³.

Le choix même du terme d'atelier rend compte de la démarche de ses concepteurs et de ses usagers. Le signifiant, dans son acception matérielle renvoie tout autant aux métiers manuels des hommes de l'art qu'aux espaces investis par les plasticiens et les artistes. L'atelier d'écriture croise donc dans son épaisseur sémantique la double dimension de la pratique scripturale et de la sociabilité à l'œuvre dans les groupes restreints. Ainsi pour Isabelle Rossignol, il est « un faire plutôt qu'un dire⁴ ». Ce qui suppose que l'écriture ne saurait être détachée de la lecture qui en est l'autre face. Et la contiguïté entre l'artisan et l'artiste sous-tendue par le terme d'atelier invite dès lors à réviser la perspective traditionnelle attachée à l'acte d'écriture et à celui de la lecture. C'est-à-dire à ne plus concevoir l'écriture et la lecture comme des activités hiérarchisées et séparées. À ne plus considérer l'écrivain comme le seul et unique créateur, détenteur de l'autorité et du sens ; et le lecteur, au rebours, comme un récepteur passif, consommateur d'un produit sur lequel, hormis l'acte de lire, il n'a aucune prise. À cesser de définir la lecture et l'écriture comme deux monades distinctes, deux solitudes radicales qui n'entrent en contact que par le truchement du texte qui établit la relation. Relation toujours à sens unique. Échange à jamais univoque qui présuppose la distance de l'espace et du temps. Communication indéfiniment différée, sans retour ni reprise, sans autre échange, quand il existe, que le *courrier des lecteurs* qui, loin de gommer la distance, ne fait, *a contrario*, que conforter la hiérarchie des positions. Telle est ainsi l'insondable solitude qui est à proprement parler la condition ontologique de l'écrivain et à laquelle répond, de façon parallèle, la solitude du lecteur — tout du moins depuis que la lecture silencieuse s'est imposée au tournant du siècle des Lumières, ainsi que l'a

² 2 Bing (Élisabeth), ... *Et je nagerai jusqu'à la page* », éd. des Femmes, 1976., réédition 1993. ; Roche (Anne), Guignet (Andrée), Voltz (Nicole), *L'atelier d'écriture, Éléments pour la rédaction du texte littéraire*, Dunod, 1998.

³ Bon (François), *Sang gris, Un atelier d'écriture à la Courneuve*, Verdier, 1992. ; *Tous les mots sont adultes, Méthode pour l'atelier d'écriture*, Fayard, 2000.

⁴ Rossignol (Isabelle), *L'atelier d'écriture, historique, pratiques, évaluation*, thèse de doctorat, Université de Provence, 1994.

montré l'historien Roger Chartier⁵. Or, les pratiques d'atelier d'écriture, calquées sur celles des ateliers de peinture ou de sculpture, si elles n'éliminent pas les hiérarchies établies entre l'artiste et ses élèves, induisent l'échange, la participation, le partage. On sait ainsi que, dans les ateliers des grands maîtres, les toiles étaient souvent réalisées collectivement. De plus, si l'on admet que la pratique artistique relève de l'apprentissage et exige la maîtrise des techniques afférentes, pourquoi en irait-il autrement en ce qui concerne l'écriture ? L'idée que l'on se fait du métier d'écrivain est encore largement influencée par la conception romantique du génie créateur, par la posture hugolienne du *mage* et de l'*inspiré* et par le caractère sacré qui, depuis la Bible, s'attache au Livre et à la chose écrite. À l'inverse, les Ateliers de peinture, les Écoles d'Art sont la traduction sociale et institutionnelle d'une reconnaissance et d'un constat : pour savoir peindre un tableau, une fresque, pour réaliser une œuvre plastique, il faut un apprentissage, et il y faut un lieu créé à cet effet. Il en va des Beaux Arts comme de la musique et de l'art lyrique qui ont toujours été accompagnés d'écoles, de maîtrises, de conservatoires. Et de même aujourd'hui, de tous les arts plastiques et des arts visuels qui ont leurs sites reconnus et leurs cursus académiques validés. Alors pourquoi l'écriture ferait-elle exception, pourquoi à l'instar des autres activités créatrices ne pourrait-elle, de même, faire l'objet d'apprentissage et de transmission ? Hannah Arendt fait valoir que, dans l'espace culturel, « le mot *auctores* peut être utilisé comme le contraire de *artifices* ⁶ ». En effet, si le premier réfère bien à l'auteur et à l'autorité que par sa position il exerce, l'*artifex*, lui, désigne l'artisan, confronté, non aux idées pures, aux essences, à l'esprit, mais bien aux sons, aux mots, aux phrases, à la matérialité phonique et graphique du signifiant. Tâche moins noble, plus obscure et ingrate, mais qui est celle qui fonde la représentation et les pratiques des ateliers d'écriture et qui est à l'œuvre chez un écrivain comme Francis Ponge ou chez les tenants de cette esthétique minimaliste de l'écriture pauvre et du fragment qui prévaut chez nombre d'écrivains contemporains.

La communauté et le réseau

Quelles que soient ses finalités, et nous verrons combien elles sont nombreuses, le dispositif de base de l'atelier d'écriture repose sur l'échange et la création collective. Il suppose donc tout à la fois une communauté et un réseau. La communauté, comme le définissent les dictionnaires, c'est l'état ou le caractère de ce qui est commun. On parle en ce sens d'une communauté d'intérêts, de goûts, de vues ou de sentiments. La commu-

⁵ Chartier (Roger), *L'ordre des livres*. Alinea, 1992.

⁶ Arendt (Hannah), *La crise de la culture*, Gallimard, 1972.

nauté présuppose donc l'affinité et nécessite l'accord sur les valeurs, les objectifs, les tâches. Le modèle en a été longtemps fourni par les ordres religieux ou monastiques, et, sur le mode profane, par les confréries, les cénacles ou les loges. La figure symbolique en est le cercle et le mode d'être, le secret. Sourde à la rumeur du monde à l'instar du monastère, la communauté peut aussi être ouverte et sans clôture à l'image de l'utopie laïque de Thélème. De sorte que la communauté présente un visage duel, opposant le fermé à l'ouvert, le modèle hiérarchique pyramidal au modèle atomique transversal. Si l'un incarne le paradigme communautaire du cercle replié sur la rétention et la clôture, l'autre figure le paradigme convivial réticulé sur la circulation ouverte et le réseau. Or le réseau est aujourd'hui un mot fétiche, galvaudé et brouillé par l'usage, devenu l'un des ponts aux ânes du discours contemporain sur la communication⁷. Le concept de réseau, par sa plasticité même, domine, en effet, tous les champs sociaux. Technique, géographique, économique, politique... pas un domaine aujourd'hui qui lui échappe. Le réseau, figure symbolique dominante, tisse sa toile sur l'étendue des pratiques et l'espace des savoirs. Aussi lorsqu'Internet apparaît, à l'orée des années 90, tissant son réseau technico-culturel sur l'ensemble de la planète, on peut affirmer avec Manuel Castells que se constitue dès lors « la nouvelle morphologie sociale de nos sociétés⁸ ». Le réseau, avec sa structure décentralisée et rhizomique annoncerait dès lors une mutation anthropologique majeure semblable à l'invention de l'écriture ou à la diffusion de l'imprimerie. Il serait ce « grand médium hétérogène et sans frontière⁹ » porteur d'une nouvelle sociabilité et d'un nouvel imaginaire ; « technologie de l'esprit¹⁰ » nouant la vieille utopie saint-simonienne du réseau au moderne imaginaire de la science-fiction¹¹. Annonceur enfin d'un nouvel *homme symbiotique* affranchi des contingences du sujet singulier et des pesanteurs de la chair comme se plaisent à l'imaginer les tenants de cette biotechnogénèse¹². Mais au-delà de ces anticipations on est en droit de s'interroger et de se demander si l'espace réticulaire qui se développe autour de l'Internet est synonyme de potentia-

⁷ « La notion de réseau est devenue omniprésente, voire omnipotente, prenant la place de notions naguère dominantes, comme le système ou la structure » Musso (Pierre), « Généalogie et critique de la notion de réseau », in *Art Press*, 4^e trim. 1999, pp.11,12.

⁸ Castells (Manuel), *The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996. *La société en réseaux*, Fayard, 2001.

⁹ Lévy (Pierre), *L'intelligence collective, Pour une anthropologie du cyberspace*. La découverte, 1997.

¹⁰ Sfez (Lucien), *Critique de la communication*, Le seuil, 1990.

¹¹ Gibson (Williams) *Neuromancien*, 1984.

¹² « Par l'intermédiaire des réseaux mondiaux interconnectés, privés, publics, commerciaux, militaires, réseaux de réseaux, ou réseaux locaux, se tissent irréversiblement les mailles d'une nouvelle forme de cerveau collectif. » Joël de Rosnay, *Le cerveau planétaire*, Olivier Orban, 1986.

lités et de liberté nouvelles grâce à la plasticité offerte par le cyberspace et la facilité d'appropriation et d'usage que procure le réseau ? D'égalité par son absence de hiérarchie et de contrôle ? De fraternité enfin par l'émergence de communautés virtuelles, susceptibles d'engendrer une intelligence et un imaginaire nouveaux ?

Du texte à l'hypertexte, de l'écriture à l'hyperécriture.

Néologisme, inventé en 1965 par Ted Nelson, la notion d'*hypertexte*¹³ s'inscrit pleinement dans l'horizon des pratiques et usages sociaux de l'écriture électronique et des dispositifs de collaboration et d'échange induits par l'informatique et la mise en réseau. L'hypertexte est ainsi un ensemble séquentiel de documents connectés entre eux par des liens. Ces nœuds ou liens peuvent être des mots, des icônes, des séquences sonores. Chacun pouvant à son tour être réticulé à d'autres pages, d'autres liens, d'autres icônes, d'autres séquences sonores, générant ainsi une circulation infinie dans le réseau. Outre le dispositif technique, qui par sa structure séquentielle privilégie les démarches non-linéaires, les pratiques d'atelier en réseaux supposent, au travers de l'interface de la machine et de l'écran, l'interactivité par mise en commun des savoirs et des imaginaires. Pour certains, cet espace de collaboration entre auteur et lecteur qui est au fondement de l'hyperécriture et des pratiques d'atelier trouve origine et échos dans les fictions interactives, les jeux de rôles, les romans *dont vous êtes le héros*. C'est en 1985 qu'un écrivain américain, Michaël Joyce, a mis au point, sous le titre d'*Afternoon, a story*, la première fiction interactive hypertextuelle. Expérience poursuivie depuis et qui a conduit écrivains et chercheurs à renouveler l'intérêt suscité par les modes d'écriture non-linéaires et les approches fractales de la création littéraire¹⁴, et qui nous conduit, de même, à nous interroger sur une pratique d'écriture collaborative déployée aujourd'hui sur le réseau Internet.

L'Anneau et le Net

Naviguer sur la Toile s'apparente parfois à une exploration de type galactique où, à chaque instant, des novæ apparaissent et d'autres s'éclipsent, comme aspirées par des trous noirs, dans l'espace infini du cyberspace tissé par le réseau. Et, en dépit de la fiabilité de plus en plus

¹³ « Il s'agit d'un concept unifié d'idées et de données interconnectées, et de la façon dont ces idées et ces données peuvent être éditées sur un écran d'ordinateur ». Nelson Théodor Holm, *Literary Machines*.

¹⁴ On songe tout particulièrement aux travaux de Jean Pierre Balpe qui depuis *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Eyrolles, 1990, n'a cessé de mener recherches et expériences dans le champ de l'écriture électronique ; ainsi qu'aux éclairantes analyses de Jean Clément sur la discursivité hypertextuelle.

grande des moteurs de recherche, vouloir prétendre recenser la totalité des sites se réclamant, peu ou prou, du concept d'atelier d'écriture relève, on s'en doute bien, de la gageure. Aussi nous a-t-il semblé préférable de nous limiter à l'examen d'un anneau et de tenter, à l'intérieur de celui-ci, de procéder à un classement. Mais qu'est-ce qu'un anneau ?

Un anneau est une super liste de sites dont le dénominateur commun est une thématique globale de référence. Le concept opératoire de l'anneau repose sur l'idée qu'une fois que l'on accède à un site membre, il est possible d'atteindre le maillon suivant (ou précédent), en activant un lien. En parcourant ainsi, de lien en lien, la totalité des sites, on parvient, en toute logique, au site primitif qui avait servi de point de départ à la recherche. La participation à l'anneau est libre et gratuite, chaque membre s'engageant à remplir un cahier des charges pour devenir membre de la chaîne. Trois conditions doivent être remplies :

- Être webmaster d'un site francophone qui traite de littérature ou qui a trait à l'écriture ;
- Garantir que, et s'engager à ce que le site soit conforme à la loi et aux règlements en vigueur ;
- Accepter d'insérer le code nécessaire au fonctionnement de l'anneau sur la page d'accueil du site.

Fondé en 1999, l'anneau francophone des ateliers d'écriture (A.F.A.E.) présente un échantillon représentatif de la diversité des sites et de l'offre d'écriture sur la Toile¹⁵. Les sites actifs référencés sont à l'heure actuelle au nombre de 26, représentant un total de 26 286 pages. L'examen de leurs contenus et de leur mode de fonctionnement nous permet d'entrevoir trois tendances majeures. Il s'agit tout d'abord de la vocation pédagogique et éducative qui est commune à la plupart des ateliers conçus comme une alternative à l'institution scolaire jugée inopérante. De l'écriture du sujet, ensuite, appréhendée comme une modalité de monstration et de reconstruction de soi. De l'écriture enfin, conçue comme travail sur le signifiant à partir de règles et de contraintes formelles dans une perspective littéraire et esthétique.

L'atelier d'écriture comme pratique pédagogique.

Les ateliers d'écriture trouvent leur origine pour partie aux marges du système éducatif et comme en réponse aux carences de l'institution. Ainsi le poète Michel Ducom peut-il affirmer dans le texte liminaire du site de la revue *Soleils et cendre* :

¹⁵ <http://www.atelier-ecriture.com/afae/>

Les ateliers d'écriture, leur début, c'est une offre d'écriture qui est née sur un problème que l'école n'a pas pu résoudre. On s'est attaqué à cela, non pas par rapport à l'école, mais par rapport à des situations humaines de manière très pragmatique.

L'atelier à vocation pédagogique s'inscrit donc d'emblée dans une double perspective. D'expression d'une part, de remédiation de l'autre. En tant que pratique d'expression il prend appui sur les méthodes pédagogiques développées par Célestin Freinet autour du concept de *texte libre*. Il s'agit de permettre aux enfants, au travers d'une production essentiellement sociologique, d'exprimer le réel, et, par le biais de textes de fiction, de donner libre cours à leur imaginaire. *Les enfants d'Anatole*, comme de nombreux autres ateliers en ligne, se réclame ouvertement des méthodes Freinet. Voilà en quels termes Angelina Caussé en définit les objectifs :

Écriture collective. On commence à établir des méthodes adaptées à chaque élève (méthodes de recherche de documents, d'informations ; manipulations d'usuels ; recherches de synonymes, d'antonymes ; recherche analogique etc...) pour élargir le vocabulaire et améliorer l'orthographe. Copie, emploi, réemploi, écriture et relecture de ce qui a été produit précédemment...

Ces objectifs pédagogiques s'accompagnent de batteries d'exercices portant sur l'usage de la langue (travail de narration au passé, dialogues et ponctuation, portraits, descriptions objective et subjective etc...) ainsi que sur d'autres démarches pédagogiques axées sur l'écriture créative en commun (rédaction de poèmes à la manière de Francis Jammes, d'un conte collectif, de fables...).

D'autres ateliers, tels *La Scribande*, ou encore *Ateldec* proposent des programmes similaires.

Le critère commun à tous ces ateliers étant la motivation, le plaisir et la reconnaissance de la dimension ludique attachée à la pratique scripturale. La *Scribande* favorise ainsi dans ses ateliers le brassage d'âge et de niveau d'expression afin de privilégier le « partage potentiel » entre les participants. Par ailleurs, les ateliers se veulent aussi des lieux de formation à l'animation et contribuent de la sorte à mettre en place structures et réseaux centrés autour de l'offre d'écriture. C'est le cas, par exemple, du *Collège Coopératif en Bretagne* qui

offre à toute personne impliquée dans une dynamique de formation, et possédant une première expérience d'animation d'atelier d'écriture, l'opportunité d'acquérir les compétences nécessaires à la conception et à la conduite d'un atelier d'écriture.

L'Université de Provence, de même, au sein de son département « Arts du spectacle » a développé, en partenariat avec les *Ateliers du Livre*, une formation à l'animation d'ateliers d'écriture, validée par un diplôme universitaire. Toutefois, ces ateliers à vocation pédagogique, s'ils mettent au centre de leurs préoccupations, les contenus théoriques, les pratiques d'écriture et la gestion de groupe, ne semblent que très peu prendre en compte la dimension inhérente à l'écriture électronique. Le site Internet n'ayant, pour l'heure, comme vocation principale que d'être un portail d'entrée et une vitrine publicitaire à leurs activités.

L'atelier d'écriture comme espace d'expression

L'atelier d'écriture conçu comme espace d'expression trouve son origine dans l'expérience conduite par Élisabeth Bing, en 1969, auprès d'enfants dans un institut médico-pédagogique de province. Cette expérience pionnière a été relatée dans un ouvrage intitulé *...et je nagerai jusqu'à la page*¹⁶ dans lequel Élisabeth Bing retrace l'historique de son expérience et dresse le bilan de ses pratiques. Pour elle, le travail d'écriture est d'abord au service d'une démarche « réparatrice », et d'une forme de thérapie centrée sur le sujet. Il s'agit, en outre, de répondre à ce qu'elle nomme, dans le droit fil de la pensée anti-autoritaire issue de 68, « la castration scolaire ». De sorte que le discours anti-scolaire et anti-institutionnel s'accompagne de pratiques libératrices qui font que l'écriture est conçue, non comme une technique, mais comme une nécessité intérieure : « L'écriture n'est pas une science exacte. Elle relève avant tout de l'expérience intérieure. »

Toutefois le déni de la contrainte (telle qu'elle est pratiquée, par exemple, par les ateliers d'obéissance oulipienne) aussi bien que le refus de l'institutionnalisation n'empêche pas une organisation et une structuration des démarches d'atelier qui s'apparentent par leurs dispositifs et leur durée à une psychothérapie ou au déroulement d'une cure analytique. Pour Élisabeth Bing, ainsi, la durée d'un atelier doit s'inscrire « dans une courbe nettement repérable jusqu'à l'accomplissement d'un objet fini ». C'est dire qu'au-delà du projet thérapeutique lié au souci de libre expression se profile aussi, dans la démarche des ateliers d'Élisabeth Bing, une propédeutique à la création littéraire. Car, derrière les dispositifs et les techniques d'écriture déployés au sein des ateliers, se profile l'idée que l'écriture créative n'est ni un don ni un privilège et qu'elle ne saurait être

¹⁶ Élisabeth Bing, *Et je nagerai jusqu'à la page*, éd. des femmes, Paris 1976.

l'apanage des seuls écrivains reconnus. Dès lors, pour Élisabeth Bing, la relation prime sur le contenu, l'énonciation sur l'énoncé et elle peut ainsi affirmer en conclusion de sa communication :

chaque atelier est un lieu singulier qui réunit un nombre déterminé de personnes dans des conditions singulières, animé et régulé par une personne singulière. Le risque de tout bavardage technique est de donner à penser que les choses peuvent se transmettre en dehors de la poésie elle aussi singulière du groupe humain que constitue un atelier, car toutes les plus savantes techniques et ruses ne peuvent remplacer cette force vivante qui réside dans l'invention que permettent l'échange et la relation. »

Dans cette optique, l'atelier d'écriture conçu comme un espace de réassurance, de libre expression et d'incitation à la créativité, s'inscrit tout naturellement comme outil opératoire dans les démarches de réinsertion et de remédiation telles qu'elles vont se développer dans un certain nombre de secteurs de la société. Prisons, quartiers sensibles, aide aux migrants, activités périscolaires¹⁷ tout autant que dans le cadre de l'entreprise. BULL de la sorte, inaugurera, dès 1978, les premiers ateliers d'écriture en entreprise avec Élisabeth Bing, suivis bientôt par des partenariats avec EDF, la CNAM, la Cité des Sciences et de l'Industrie, la Caisse d'Épargne...

Le concept d'atelier, à côté de sa dimension thérapeutique ou de construction de soi peut être aussi un outil pour retisser le lien social, un instrument de réinsertion voire de promotion professionnelle au sein de l'entreprise. Mais il est aussi, par la dimension plurielle qu'il met en jeu, un espace ludique d'interaction et d'écriture collective.

L'atelier d'écriture comme expérience d'écriture collective

Écrire, dans la tradition occidentale, est une activité individuelle, un acte singulier, et la modernité fait de l'auteur, poète, écrivain, homme de lettres une figure essentielle de l'*auctoritas* et de la transmission culturelle. L'œuvre littéraire — corrélée à la notion d'*intentio auctoris* par son statut social, culturel, juridique que vient légitimer la notion de propriété intellectuelle et de droit d'auteur — échappe ainsi à l'espace anonyme du mythe pour s'inscrire dans le temps daté de l'histoire. Si le mythe est l'espace privilégié de l'oralité et des grands récits anonymes, l'histoire, à l'inverse, est l'espace référencé des traces écrites et des noms. Or les ateliers d'écriture, en mettant en cause la singularité de l'auteur et la signature de l'ouvrage au profit de l'écriture plurielle et de la création collective, boule-

¹⁷ C'est le cas, par exemple, de l'association *Une oreille qui écrit, une plume qui écoute*, animée par un groupe d'éducateurs d'Orléans à destination des adolescents « qui écrivent un peu en cachette et qui s'expriment mieux par écrit et plus facilement que par la parole »

versent le rapport à l'autorité de l'auteur et au statut de l'œuvre. C'est ainsi que de nombreux sites d'ateliers d'écriture en réseaux se veulent précisément des espaces de création en réseau. C'est le cas, par exemple, du site *Écrivains sans frontières* dont le concept est fondé sur la circulation, l'échange et le partage des savoirs et des imaginaires. Sur le plan méthodologique, le site se réclame à la fois de l'Oulipo et du courant de la *textique* inspiré de Jean Ricardou. Du côté de l'Oulipo, il s'agit avant tout d'un travail sur le signifiant en appliquant au langage littéraire des paradigmes mathématiques. Du côté de la textique qui prend appui sur les approches de la poétique et des travaux de Jakobson, il s'agit de considérer la langue comme un matériau fonctionnant à partir de cadres et de codes que l'on peut déchiffrer et partant manipuler. Le travail d'écriture est donc conçu comme un travail, une praxis qui tend à démythifier tant l'acte scriptural que la posture de l'auteur.

D'autres ateliers, à partir des mêmes référents théoriques, proposent des dispositifs et des contraintes centrés sur un genre littéraire ou une thématique. Ainsi, le site *d'Écriture interactive* propose de construire un récit à partir d'une amorce dont il s'agit de rédiger la suite. Le webmestre joue ici le rôle d'animateur virtuel en opérant comme arbitre, apte à intervenir à tout moment dans le processus d'écriture collective pour en maintenir la structure et la lisibilité. De même, certains écrivains reconnus, comme François Bon ou Dominique Lemaire, ont-ils perçu les perspectives et les enjeux nouveaux que pouvait offrir le concept d'atelier, et de quelle manière ces derniers étaient susceptibles d'affecter l'offre d'écriture, l'appropriation de l'écrit et, par voie de conséquence, de bouleverser la communication littéraire. Car l'animateur de l'atelier peut, en outre, s'ériger en écrivain public. Porte plume d'une communauté graphique, il endosse alors, dans l'espace virtuel, la livrée dévolue jadis au lettré dans les sociétés orales où une majorité de la population échappait à la maîtrise de l'écrit. On voit ainsi que l'écriture électronique, au travers du réseau, permet d'établir une dialectique nouvelle entre le besoin d'expression singulière des sujets et le désir de communication et de partage autour de l'adhésion aux centres d'intérêts développés par une communauté graphique. Un espace paradoxal en porte d'ailleurs témoignage : celui du *journal intime collectif*, en plein essor désormais sur le Net.

Si les frontières entre espace privé et espace public ont été, durablement, dans le champ social et esthétique, des frontières étanches, il n'en va pas de même aujourd'hui. Dans les arts visuels aussi bien que dans la littérature, l'esthétique post-moderne a induit de nouveaux modes d'expression et de mise en scène de soi ayant pour effet de brouiller le statut de l'intimité et de l'intime. La confession, l'aveu, l'exhibition de soi,

la promotion du discours érotique, pornographique, jusqu'à la dimension clinique du corps et de la chair sont devenus des topiques dans le champ esthétique. L'Internet et les sites de création littéraire et graphique en réseau offraient, tout naturellement, aux usagers des ateliers numériques, des espaces d'énonciation et d'exhibition bien plus vastes que ne peuvent le permettre les espaces de diffusion traditionnels.

Le site *Vinaigre*, se propose ainsi de promouvoir ce qui paraît, sur le plan sémantique, relever de la pure antilogie, à savoir le journal intime collectif. Les sites hébergeant les cyberdiaristes connaissent un tel succès qu'ils suscitent désormais l'attention des journalistes et des chercheurs. Ainsi Philippe Lejeune, qui depuis les années 70, a renouvelé par ses travaux le champ des études autobiographiques, s'est-il attaché à analyser le phénomène du journal intime *on line*, et à mesurer les effets induits par la pratique de la cyberécriture en réseau :

Tient-on son journal de la même manière sur cahier et sur ordinateur ?
Que se passe-t-il si l'on met son journal « en ligne » sur Internet ?
Deux questions différentes, qui soulèvent beaucoup de passion, et un même problème : notre moi, notre intimité ne sont-ils pas façonnés par les moyens d'expression et de communication¹⁸ ?

C'est donc dans une perspective médiologique que Philippe Lejeune a conduit son enquête auprès des cyberdiaristes formulant l'hypothèse selon laquelle l'ordinateur personnel, nouvel avatar du cahier ou du carnet, est en train, grâce à son ergonomie et à la plasticité de ses usages, de réussir comme support du journal, là où la machine à écrire aurait échoué.

Enfin si l'on incline à croire avec François Dagognet que « la manière de transmettre se réfléchit sur la matière transmise¹⁹ », on peut concevoir que l'écrit d'écran, et en particulier le tressage du texte, de l'image et du son ainsi que les liens qui constituent la trame du dispositif hypertextuel sont à même de susciter un nouveau rapport au contenu et partant un nouveau mode d'écriture et de pensée. L'écriture électronique parce qu'elle associe dans un même espace visuel l'écriture et l'iconographie n'est-elle pas en passe de changer les modes de la lecture et par récursion les régimes de la littérarité ? Le directeur des éditions de *La Découverte*, peut alors déclarer :

On va voir peu à peu apparaître de nouvelles formes de livres, des formes « encastrées » multiples, engendrées par le développement des liens hypertextes. Des livres du troisième type qui susciteront de nouvelles formes d'intelligence et de transmission de la connaissance.²⁰

¹⁸ Lejeune (Philippe), « *Cher écran...* » *Journal personnel, ordinateur, Internet*. Le Seuil, 2000.

¹⁹ Dagognet (François), *Écriture et iconographie*, Vrin, 1973.

²⁰ Gèze (François), cité in « La génération des e-lettrés », par Michel Abescat et Catherine Portevin, Supplément au *Télérama* n°2670.

On le voit bien, l'hyperlittérature n'est plus aujourd'hui du domaine de la fiction. Quelque chose s'invente sous nos yeux, au travers du réseau, qui noue la technologie et les pratiques scripturales, et d'où émergent des formes nouvelles de littéarité. Nul doute que les ateliers d'écriture, par leurs dispositifs, leurs objectifs, leurs enjeux, contribuent à faire émerger des formes inédites d'appropriation de l'écrit et des manifestations nouvelles d'écriture créative. Si les sites se multiplient, si les pratiques existent, si des formes inédites d'expression se font jour, peut-être manque-t-il encore le recul nécessaire à leur évaluation, ainsi que la constitution d'un véritable espace critique pour apprécier à leur juste valeur ces champs esthétiques nouveaux frayés par les ateliers d'écriture en réseau.

Frédéric Madre

Blog : un chien parmi les chiens, contraintes

Un homme va mourir, il ouvre un blog. Une femme prend un amant, elle ouvre un blog. Une jeune adolescente pense au suicide, se sent mal dans ce monde, elle ouvre un blog. Un chien traverse la rue. Il est 12 : 27, il est 6 : 58 PM, posté à 08 : 32 : 45 par. Craché par, balancé par. Jeudi, 2 février 2006, le jour d'avant, le jour d'après. Un chien traverse la rue. Commentaires. Plus d'infos sur moi. Auteur. Page Suivante. J'observe de ma fenêtre un combat de SDF, la police n'intervient pas. J'update. Commentaires.

Nous sommes d'ignobles personnages, notre faute est grave et nos excuses piteuses car, prosélytes que nous étions de la liberté d'expression et de la simplification de l'accès à la publication sur le web, nous avons engendré une forme parfaite et abominable, à tel point parfaite (et donc, à tel point abominable) qu'elle est devenue indépassable et finira peut-être par nous étouffer. Elle nous étouffe déjà, il n'y a plus d'espace, de pratique, qui échappe au blog : il s'applique à tout et tous s'y appliquent. À tel point, donc, que toutes les autres formes d'expression sur Internet en sont abandonnées. Plus d'œuvre, plus de création, des news. Plus d'hyper-texte même, tout juste un petit lien parfois qui lui mène encore vers ce qui reste de non blog-isé, parfois, juste un petit texte, une date, une heure, un auteur, informe.

Voilà ce qui constitue le blog, une date une heure un chien qui traverse la rue un auteur qui va mourir. Commentaires. Tout le monde peut le faire, c'est ce qui en constitue le charme, tout le monde le fait, c'est ce qui en constitue le dramatique succès. Bien sûr, le blog est né d'une nécessité commune à tous ceux qui faisaient des choses sur Internet, il s'agissait d'informer sur les nouveautés mises en ligne, déjà une forme de faiblesse : la rubrique « what's new » évite de penser la nouveauté comme partie intégrante d'un site, elle est en elle-même une pauvreté qui concilie la



perennisation de l'interface pour le concepteur et la facilité d'usage pour le visiteur. On ajoute facilement un « quoi de neuf » dans n'importe quel design et puis voilà c'est fini, date heure, clic, c'est parti, fin. Puis est venu le blog comme liste de liens renouvelée régulièrement,

ici un ou plusieurs individus parcourent le web et vous disent ce qu'il y a de bien à voir, le blogueur ne crée rien, il pointe et est loué pour ses qualités de surfeur. Le visiteur clique sur des liens préparés à son intention comme des passerelles vers un ailleurs balisé. Le chien va pouvoir traverser la rue car l'auteur veut apparaître avec sa jolie veste d'intérieur en velours rouge, il prépare son cigare et le roule entre ses mains. L'auteur apparaît, s'installe et se met à deviser entre les liens de son surf supérieur, à raconter ses impressions, au bout d'un moment le cigare s'éteint, l'auteur reste et il tape et attend. Un bon moment et des chiens il en verra, insatisfait tout de même, les applaudissements tardent à venir, l'auteur demande au technicien de faire quelque chose, quoi ! Le chien traverse la rue ! L'auteur écrit ! Le technicien, science sans conscience blah blah comme vous savez, crée alors, pour lui, le commentaire. L'auteur sourit, il meurt. Désormais le visiteur peut écrire — à peu près — comme et au même endroit que l'auteur. L'auteur peut, le chien ne traversant plus la rue (admettons que cela se produise, ou qu'il s'agisse d'une lassitude), écrire à propos des commentaires. Et les visiteurs ayant pris goût à l'écriture peuvent créer des blogs, devenir auteur, les chiens qui traversent la rue sont à tout le monde. Ça s'industrialise, les auteurs/visiteurs ne veulent plus du technicien, de la technique, ils demandent que cela soit tout fait bien préparé. Formule date

¹ Content Management Systems : Blogger, 20six.fr, etc.

heure, place pour le chien, titre « le chien » en gros, image pour les plus vaillants, Ouaf ! Commentaires, Ouaf ! Ouaf ! Sucre ou bonbons, Ouaf ! La caravane passe et plus rien ne l'arrêtera jamais. C'est l'ère des CMS¹, on ne choisit plus que parmi des *templates* tout préparés, en 2 minutes un nouveau blog est créé, la publication est immédiate et jamais arrêtée, l'absence de contrainte est le maître mot de cette ruine. Et puis enfin, voilà que dans le monde réel, les journaux de papier se disent tous subitement « what's new ? » et se répondent en chœur que le blog est le nouveau quoi de neuf, en parlent, en font, etc. dans le monde réel. Celui du chien. Pisser de la ligne n'aura jamais été plus facile et commun.

C'est fini, fulgurante histoire du blog à travers les âges², en 7 ans c'est fini tout Internet est blog, tout visiteur est auteur, tout chien qui traverse la rue est date heure, tout auteur est visiteur, toute date heure est un chien.



C'est au fil des avancées technologiques, des libertés données à l'auteur, que celui-ci a disparu, s'est effacé envoûté par sa propre aise à écrire sans contrainte. Pour retrouver une certaine grâce, un peu d'écriture ou d'esprit, je suggère d'enlever les fonctions nuisibles des blogs, petit à petit. Les commentaires doivent partir, parfaitement inutiles à la constitution de l'œuvre, ils sont une perte de temps pour tous. On se passera du contact direct avec le visiteur, celui-ci se passera de l'illusion du dialogue avec l'auteur et surtout les uns et les autres y gagneront en sérénité et en acuité dans les choix éditoriaux. Plus de commentaires, cela annonce le retour de l'auteur, celui qui fait et qui décide de ce qu'il fait, le maître des lieux, seul et qui reste muet dans la foule. Plus de commentaires et si ça ne tient qu'à moi, plus de contact avec le visiteur aucun, même pas de petite adresse mail dans un coin, foin de ces vellétés de rencontres vouées au quiproquo. L'auteur est seul et n'écrit pour personne. Voilà qui remet les choses à leur place. Que faire maintenant de cette quiétude, angoissante peut-être, de ce retrait du monde ? L'auteur un moment déstabilisé se demande s'il est lu, le chien est là qui traverse la rue, l'auteur se demande peut-être même arrête-t-il un moment de publier, peut-être

² <http://www.usemod.com/cgi-bin/mb.pl?WebLog>

définitivement, le chien traversera la rue malgré tout. L'auteur persistant peut contempler son œuvre, probablement ressemble-t-elle à toutes les autres alors. Le CMS a banalisé la présentation générale, industrialisation oblige, et il aura banalisé le propos quel qu'il soit. La plupart des CMS permettent de modifier presque entièrement la composition des pages et des posts à l'intérieur des pages, bien peu de blogueurs utilisent ces possibilités qui finalement reviendraient à leur alourdir la tâche et à se poser des questions. Mais on n'est pas un auteur sur Internet sous prétexte que l'on écrit, Internet n'est pas un tuyau d'écoulement de littérature, Internet est un immense journal intime laissé ouvert à la page du chien qui traverse la rue.

Non, mais si l'on tient absolument à publier un blog et qu'on a compris que celui-ci n'est adapté qu'à un ensemble très restreint de sujets formels — ou bien du quoi de neuf mais dans un domaine très précis voire étroit ou bien une succession monomaniaque de digressions autour d'une obsession très particulière et inépuisable³ — si au moins on a compris que le blog ne



s'utilise pas pour tout type de publication sur Internet et qu'on tienne absolument à ajouter un blog de plus dans le marigot global, y parvenir de manière remarquable ne peut se faire qu'en forçant la contrainte dans cet espace du trop de liberté apparente, dans cette facilité abjecte soutenue par la simplicité de l'interface toute faite fournie par les CMS, du bon à tout faire c'est-à-dire à rien de bon.

Pour subvertir la forme en se pliant tout de même au genre, restent deux options sur lesquelles il faut faire peser tout le poids d'une réflexion préalable à la publication, deux options qui vont de pair et qu'il faut travailler⁴ afin d'interposer des obstacles salutaires à la frénésie qui s'emballerait sans cela et sans finalité. La première consiste à déterminer, en fonction de l'effet recherché, le nombre de *posts* présents sur la page : un seul cela

³ A ce titre on consultera comme exemples indépassables <http://notrecaca.blogspot.com> ou/et <http://www.textonthings.blogspot.com/>

⁴ ce qui revient à créer de toutes pièces un site, ceci dit en passant, le CMS ne sert que de lieu et procédé de stockage

⁵ Habituellement on dit « template », il s'agit d'une concession.

⁶ Internet est rebelle à la lecture, l'écran s'y oppose.

voudra signifier que chaque publication est un renouveau qui ne s'embarasse pas de la traînée laissée en arrière, ceux d'une journée seulement cela sera un signe qu'il se construit épisodiquement un ensemble de type classique (unité de temps, d'action et de lieu), ou l'opération régulière mais apparemment aléatoire sur l'étendue ainsi présentée (un moment 4 posts, plus tard 2 jours, puis 200, par exemple) montrera au lecteur une direction incertaine qui imprégnera ses visites. À chacun de choisir, en fonction de son sujet aussi bien sûr, la forme qui non seulement est la plus adaptée mais qui induira chez l'auteur lui-même un comportement qui réglera sa production au lieu de la débrider. Mais le plus important — et le plus difficile — des choix porte sur le gabarit⁵, ce qui fait ici la différence entre Internet et un livre, un magazine, voire une application minitel. Le web n'est qu'interface et l'interface peut seule nous retenir, nous différencier, nous ajuster au plus près du propos. Ici, dans la matière du gabarit, tout est possible, vertigineux et enivrant, tout est possible et l'enjeu est primordial car les choix qui sont faits mettent directement en confrontation les possibilités et les interdits de l'écriture qui se produiront ou non. Tel gabarit mettra en valeur les images, tel autre amplifiera la moindre phrase, tel autre enfin saura rendre acceptable un texte long⁶... Surtout il contraindra l'auteur dans une signification qui viendra de la forme elle-même, qui l'emmènera malgré lui et, heureusement, à plier sa production à son outil, celui qu'il aura forgé pour sa propre utilisation et qu'il aura su peaufiner et raffiner jusqu'à ce qu'il soit digne d'être montré et rempli.

C'est bien en s'éloignant de la facilité fournie par les outils séduisants, en s'éloignant de la promiscuité douteuse d'avec les visiteurs et les autres blogueurs, en s'éloignant des préoccupations de comptage de visites et décomptages de popularité sans qualité, que l'auteur qui choisirait (malgré sa banalité *sui generis*) la forme du blog et son cortège de clichés et errements, se rapprochera de ce qui fait la valeur intrinsèque du *medium* web, c'est-à-dire une radicalité conceptuelle au service de messages compacts et étanches. On laissera⁷ aux consommateurs avides d'être consommés les plaisirs immédiats et courts de la publication directe et sans entrave qu'offrent les outils du Marché.

⁷ Non sans renvoyer sur notre propre production, ici <http://2balles.cc>, là <http://homme-moderne.org/musique/carnet/> et chez les autres <http://la.cocina.free.fr/rod-s/lezink.html>

David Christoffel

La pression du destinataire

Le personnel et le creux

D'abord, de nombreuses fois, j'ai regardé *Fight Club*, le film de David Fincher. Les personnages étaient si bien sous-campés, suffisamment flous sur les bords et comme il faut molletonnés du fait politique, ils étaient tellement le fantasme de « ce qu'il faut être quand tout fout le camp » « alors que tout est bien sûr toujours plus compliqué que ça » et ils le faisaient si bien qu'ils devenaient spécialement exemplaires. Bien précisément, leurs comportements les plus extrêmes devaient tenir lieu de hobbies à la fois « pop » et ce qu'il faut de tellement peu mondains. Bien sûr, Marla Singer est, de ce point de vue, bien plus importante que Tyler Durden, puisque le second n'est jamais qu'un mode de substitution de la première. De même, il n'était pas question de reconstituer le *Fight Club* (le scénario lui réserve, d'ailleurs, un sort abominablement désespéré et une coupe psychologique formidablement rocambolesque). Mais avant que ne démarre la machine de guerre et sa marche vers les absolus dramatiques de sa stérilité, Jack (interprété par Edward Norton) envoie des haïkus à de nombreux destinataires plus ou moins inconnus, par courrier électronique, depuis l'ordinateur de son travail et pendant son temps de

bureau. Dès lors, la question était de trouver un modèle d'amitié avec Tyler Durden (interprété par Brad Pitt), sans laisser sa clandestinité faire toute seule l'inévitable guérilla.

C'est bien avec ce type de fantasmes que tous les dimanches, du 17 février 2002 au 2 février 2003, j'ai envoyé *Ma Newsletter du Dimanche* à un grand nombre de destinataires évoluant, au cours des 41 envois, de 400 à 2000. Partant du principe, plutôt spinoziste et joyeusement outré, que les amis de mes amis sont mes amis, il ne s'agissait pas de *spam*, au sens juridique du terme, puisque la captation des adresses était manuelle, en rien automatique (sinon dans la limite où la main ne va pas sans automatismes). J'écrivais, simplement, à tous les co-destinataires des envois collectifs provenant de mes connaissances vers les leurs et aux internautes les plus Tyler-Durden-omorphes que je trouvais sur les forums. Aussi, le 28 juin 2004, lors d'une représentation à La Baleine Blanche (soirée *criticalsecret*, Quai de la Gare, à Paris), Martine Bideau est venue à ma rencontre pour me témoigner du fait qu'elle avait pris tous ces courriers pour elle et qu'elle s'était longtemps demandé qui pouvait bien lui écrire avec autant de distances, tout en sachant autant de choses à son sujet. Pour bien faire, j'aurai dû lui dire qu'elle ferait bien d'attribuer ces courriers à Jack et qu'il lui reste à répondre à chacune des lettres et à mieux choisir ses destinataires. Mais, comme souvent, j'étais intimidé par sa bienveillance (de celle qu'on adresse à un artiste, dont on ne discute plus la forme) et comme ce n'était pas le lieu pour vérifier ce qu'elle pouvait avoir de Tyler Durden, c'en est resté là !

Pour reprendre les termes d'Aliette Guibert (grâce à qui, par le site www.criticalsecret.com, ces 41 Newsletters sont encore en ligne), la force d'interpellation de ces envois était d'autant plus perçante et chaque destinataire pouvait se sentir plus personnellement visé tout en sachant que l'envoi était collectif, parce que le langage employé exacerbait « les universaux de l'adresse personnelle ». En effet, pour continuer la part épistolaire du travail de David Still (cf. *n°003*), certaines rubriques de *Ma Newsletter du Dimanche* étaient très notoirement écrites pour n'importe qui en tant qu'il est, d'abord, quelqu'un en particulier sans toutefois que son caractère quelconque n'excède de beaucoup le fait qu'il soit ainsi interpellé (tel Tyler Durden demandant à Jack de quoi croit-il être sauvé en étant aussi obstinément astucieux). Par exemple :

Vous savez ce que je vous ai dit la dernière fois : je ne pense pas qu'il n'y ait que des banalités à en tirer Parce qu'il y en a tant et tant qu'il faut les aligner : Des banalités vont essentiellement par bandes, elles sont Mais fondamentalement proliférantes, touffues et emmêlées les unes dans les autres : Ce que je vous ai dit la dernière fois, les

banalités, il faut les tirer et les aligner. Ce qui consiste à les mettre droites. Ce qui, pour être banal, est une torsion. Ce n'est jamais simple avec les banalités, c'est rien de le dire. (« Amuse-gueule », extrait de *Ma Newsletter du Dimanche n°002*, 24 février 2002)

Dès lors, chacun en avait pour son grade, mais jamais je n'allais m'immiscer dans le scabreux psychologique puisque, chaque fois, le grade de chacun n'était pas plus le sien que celui qui doit ne pas pouvoir lui aller. Et pour cause : les individus auxquels je m'adressais étaient tout à fait comparables à Marla Singer (interprétée par Helena Bonham Carter) : le regard moins perdu qu'affûté et le tempérament moins désespéré que très joueur. Aussi, l'émergence¹ d'adresses supra-personnelles (et sans doute plus « supra » que « personnelles ») établit franchement chaque destinataire comme « ma chérie » possible. Et si, bien sûr, ce n'est pas sérieux, tout de même, ce n'est pas seulement un jeu. S'il y avait pression du destinataire, c'est parce qu'il y avait défiguration de l'épistolaire (et pour certaines raisons qui, depuis ça, ne tiennent plus seulement à moi).

Implication des autres registres

L'identification de l'expéditeur était le lieu d'une aporie spéciale. Je ne pouvais pas à la fois m'adresser « personnellement » aux abonnés (de fait) de *Ma Newsletter du Dimanche* et me présenter à eux (en supposant qu'ils ne me connaissaient pas, c'est-à-dire en fiérotant qu'ils gagneraient à me connaître). C'est pourquoi les premières « éditions » comprenaient des « pièces à conviction ». Il fallait assumer exactement un registre policier : une ambiance profondément romanesque et des plans très inclinés, avec une coupe très incisive pour pouvoir paraître le maximum des contradictions propres aux personnages mis en scène. Sinon que la distribution était éperdument sautillante. Il pouvait y avoir aussi bien des trafiquants, des vieilles putes, de très chiches spécialistes de Proust, mais si peu de personnages futuristes, en définitive. Autrement dit, ces lettres supposaient une sévère rusticité du destinataire² :

¹ « Il ne saurait être question de laisser la médiocrité opérer un résumé à nos vacances. Surtout que nous n'avons pas fini d'aiguiser notre bovarysme. (...) » *Ma Newsletter du Dimanche n° 006*, 24 mars 2002, Rubrique 2 — À ma chérie.

² Et comme je l'écrivais hier à Gilles Mentré : « Pour être un peu direct, je n'adore pas les loukoums pour des raisons objectives (ça colle aux dents, c'est un peu farineux) et pour des raisons subjectives (je déteste les gens qui veulent m'expliquer que, en fait, ce n'est pas si farineux que je le dis et que je crois ça parce que je n'en ai jamais mangé des vrais, des bons, des locaux, de ceux qu'il n'y a que les gourmets qui savent et dont je ne suis pas puisque je ne sais pas). En revanche, j'aime beaucoup regarder les autres manger des loukoums, parce que cela fait la bouche très pleine et cela dégage une sensualité qui frise la rusticité partagée. Et je tiens la rusticité pour une des choses les plus difficiles et les plus belles à partager. Pour cela, un dimanche pluvieux est encore, évidemment, la meilleure prédisposition pour y arriver. Mes hommages et au plaisir de la vive voix, David. » (Mail tout à fait personnel ici reproduit pour les mêmes raisons : celles « qui ne tiennent plus seulement à moi »)

L'expéditeur pourrait être un pervers, un aliéné, un serial-killer. Parce qu'il peut être aussi bien quelqu'un de très aimable, avec ce que cela comporte de mielleux. Vous semblez de toute façon le faire avancer, pour être dépositaire d'un message pareil, y étant forcément pour quelque chose, vous vous devez d'aider à son élucidation : d'une part, c'est quelqu'un qui pourrait devenir très dangereux sans les recommandations qui vous sont propres ; d'autre part, il pourrait en ressortir une relation des plus décisives de votre vie ou de votre siècle. Ce qui reste sans compter que : rien n'est définitif (à cause des possibles). (« Pièce 1.3. », extrait de *Ma Newsletter du Dimanche* n°004, 10 mars 2002)

Fallait-il, pour être reluisante, qu'une subversion toute identitaire soit tout à fait fabuleuse ? En somme, chacune des *Newsletters du Dimanche* tentait de compléter l'espèce de cette aporie et de régler à nouveau les quelques boulons laissés sur le passage. Ce qui faisait que le destinataire n'était pas un dépositaire, il n'était pas non plus un témoin, pas plus que le votant n'est caution du scrutin ou idéologiquement lié au droit foncier qui régit les campements politiques verrous de quelque choix. Pour le dire moins démagogique, puisque le destinataire n'y peut rien et que l'adresse a encore moins de raison de se prêter de l'importance à ce moment là, tout ce qu'on se raconte n'est jamais que le contre-coup du décor, des lamelles qui le dédramatisent.

Aussi, de l'éclatement de la lettre en rubriques, il s'agissait d'opérer quelques conversions génériques : une missive très aimable suppose l'efficacité d'un relevé d'indices et, à l'inverse, un bon compte-rendu d'affaire est un peu comme un mot doux. Mais s'il s'agissait d'expérimenter diverses possibilités ouvertes par l'ambiguïté d'une newsletter-perso (croisement de deux formes épistolaires électroniques : le mail et la newsletter), elles n'étaient pas ouvertes très longtemps, encore fallait-il s'en saisir. En effet, quand il y avait une « Recension », c'est qu'il n'y avait pas de « Dépêche ». En général, s'il fallait que *Ma Newsletter du Dimanche* soit multi-usages, c'est bien qu'elle ne pouvait quand même pas servir à tout. En quelque sorte, cette newsletter était bien la possibilité de mettre des rubriques dans l'épistolaire et, par là même, du critique dans le sentimental (avec toujours, en fond, une ambiance de parking désertique ramassé comme le lieu d'une ballade sans aucune espèce de coquinerie escomptable). Ou : comme tout était réuni pour que la succession soit une affaire, il était aussi bien couru que ça tenait à très peu de choses.

Tant de vitalité n'exclut pas une hypocondrie aiguë. Si un proche est susceptible de s'en vexer, il reste possible de vous extraire de sa compagnie comme de toute situation pouvant aliéner votre hypocondrie. Prévoyez, parmi les diversions les plus sympathiques et

rafraîchissantes, que leurs auteurs sont mués par une seule obsession : ce qui vous attache à leur style, étant exclu que vous ne l'aimiez pas, tant vous profitez déjà de son déversement pour papoter. Cultivez les recommandations : une simple adresse, une sorte d'impasse, électronique. Les bons tuyaux, à l'heure d'Internet, gagnent leurs fresques éditoriales des adresses qui les acheminent. Ils permettent de raffermir des amitiés sans avoir à prendre part aux destinations et à leurs supplices. Ne pas compter sur l'amitié vous permet de vous reposer, vous épargnant les bavasseries et tout ce qui, verbeux et possessif, nuit gravement à la santé. » (« Scolie c », extrait de *Ma Newsletter du Dimanche n° 004*, 10 mars 2002³).

De même que la prise à partie était d'autant plus terrible qu'elle était irréductiblement partielle, les autres genres instaurés (par exemple, la « Conférence », une « prise de parole » récurrente dans les six premières lettres) s'exercent au nom des limites édictées par ces rapports d'intimité fantôme avec le destinataire. « C'est ce qui fait que cela ne peut pas être une conférence. Ce serait trop attendre de l'intérêt que vous pouvez y porter. Il faudrait que je commence par vous dédouaner et que j'investisse dans la confiance nécessaire à ce que ça prenne une tout autre tournure⁴ ». À l'inverse, les figures obligées de la lettre (par exemple, le raconter : la petite histoire de la vie courante vue sous l'angle de la complicité sensiblement critique que l'on peut en tirer) étaient engagées en autant de genres auxquels elles peuvent ressembler⁵.

Il y avait, dans *Phèdre* de Platon, une dévalorisation de l'écriture et, dans *Gorgias*⁶, une analogie entre le dualisme écrit-oral et quelques autres : corps-âme, rhétorique-justice, cosmétique-gymnastique, sophistique-législation, cuisine-médecine. Sous l'angle de tels dualismes, les lettres sont toujours un peu des tombeaux pour les amitiés qu'elles touillent et *Ma Newsletter du Dimanche* devait bien supposer, de ce point de vue là, une mortification du destinataire. Cela dit, même quand je postais la lettre à des listes de diffusion (et, plus tard, des contributions dites « Tout-Terrain » à quelques-unes de ces adresses collectives), s'agissait-il de profiter des fonctions phatiques de la langue sans les réserver à celles et ceux qui

³ Voir aussi, sur ce thème, *Ma Newsletter du Dimanche n°002*, 24 février 2002, Rubrique 7 — Phrases chocs — « À l'usage d'O., pour parler à V. d'expositions qu'il n'a pas vues, avec moi ».

⁴ *Ma Newsletter du Dimanche n°005*, 17 mars 2002, Rubrique 2 – Conférence f).

⁵ Par exemple, « Recension 15.03.02 — Mais qu'est-ce que le faux zèle que je lui ai administré ? Pour apparat, il a bien mis un palais impérial, ses codifications pour heureuses transcriptions avec tristes salutations. (...) » dans *Ma Newsletter du Dimanche n°005*, 17 mars 2002, Rubrique 4.

⁶ 465 b-c.

semblent les inspirer alors que, par Socrate, elles viennent d'ailleurs (non forcément d'en haut, mais bel et bien d'un peu partout). J'avais donc bien un lien personnel avec tel ou tel membre de chacune des listes sur lesquelles je postais, même s'il m'était plus facile et moins émouvant de poster quand ledit lien personnel était notoirement plus superficiel que le contenu de l'envoi.

L'appréciation de la pertinence des éléments envoyés est donc très délicate, sans doute très vaine, normalement inutile et plutôt injouable (quoique plus ou moins efficace⁷). Du coup, la transcendance de l'amitié par rapport aux lettres (qui suivrait celle, chez Platon, de l'Idée par rapport aux restes) est sûrement un effet peu désiré des transcriptions dialoguées

⁷ Sinon que la création d'un lectorat moins artificiel qu'atomisé permettrait, le 28 avril 2002, au dimanche de l'entre-deux tours des élections présidentielles, une lettre spécialement para-journalistique, quasiment politicienne, quoique tout aussi « Newsletter du Dimanche » que les autres. Alors que, le 21 avril, au matin du premier tour, j'envoyais : « la grandeur de l'ennemi allié » — J'ai compris que vous aviez beaucoup de choses d'autres à faire et, pour bien faire, je pense qu'il faut multiplier ces espèces de farces catastrophistes, abondantes en blessures trop profondes et trop nombreuses, cela permettrait de pousser leur peine jusqu'au drame et de jouer de son défaut généreux en diagnostics sciemment nauséeux. Avant de se soucier d'une précision d'avance trop ravagée : je comprends que cette fin de non-recevoir par saturation aimable invite au pastiche pour prendre le chaos en justification des comportements ce qu'il faut d'affranchis encore là où pèserait d'immatrité : car, vous faites bien : l'histoire saura se rendre compte qu'il n'y avait pas la place de s'en remettre à ces mécanismes : ce que vos manières de faire traduisent, il faudrait avoir les yeux en face des trous pour voir à quel point vous visualisez comme il n'est plus possible de les avoir exactement là où il faut regarder de travers pour se rendre compte des choses éparses qui font leur poids tant qu'une communauté voudra s'en porter malgré tout garante : c'est bien en son nom que je vous prie de me tenir en mal de vous apporter mon soutien mais aussi dans la mesure où je ne ferai pas le poids devant tout le travail que représente la communauté qui semble pouvoir reconnaître vos manières de procéder et autant de méthodes qui ne m'ennuient pas tant qu'elles m'irritent beaucoup lorsqu'il faudrait les recevoir tel un appel à l'assentiment bienvenu le plus torturé possible alors que je veux bien entendre qu'il est normal de réserver le meilleur accueil aux assentiments les plus torturés par justice de ce dont rien ne me convainc assez ultimement qu'ils sont à ce point terriblement cons : vous avez appris comme moi qu'il est bon et épanouissant de les considérer aliénés par toutes ces manières dont la requête est d'autant moins recevable qu'ils sont justement affectés et qu'il ne s'agit donc pas de les traiter comme s'ils étaient recevables alors qu'il s'entend en de pareille détresse que l'appel est informel et disposé le plus courtois se montre encore très indécis ou trop confusément déterminé pour lui rendre n'importe quel hommage ou lui adresser des espèces de provocation dont le caractère profondément déplacé est notamment absurde tellement les tordus comme les plus raidés se sont justement occupés à foutre un tel bordel qu'il est absolument hors de propos de tenir ses pans les plus répressifs pour plus castrateurs que le contre-ordre qu'il s'agirait de mettre encore très en désordre exactement à l'heure où le désir a toujours encore autre chose à foutre : cela ne pourra toujours que s'apparenter et par là même faire le pastiche de ce qui le précède puisqu'il ne peut plus être question de vous dire que je n'aime vraiment pas spécialement ce que vous faites lorsque ce ciblage apparaîtrait tant épistolaire qu'il aurait en défaut le poids digne d'assurer son ratage ou sa beauté. (« La grandeur de l'ennemi allié », *Ma Newsletter du Dimanche* n°010, 21 avril 2002)

de Socrate par Platon. Si la lettre est tombeau d'amitié, c'est que l'amitié traverse la lettre, au risque de s'y perdre, puisqu'elle est en elle ce qui indique ce qu'elle fait de mieux là où elle se fait elle-même. Il n'y a donc pas beaucoup de différence entre faire des lettres et faire amitié, tant que la vitalité des unes vient bien des frémissements de l'autre.

C'est bien pourquoi, tout en écrivant à 2000 personnes, j'écrivais bien ces lettres comme si elles étaient des plus personnelles... et s'il ne devait y avoir que le mode d'envoi qui différait entre une lettre personnelle et un « forward », il est évident que je ne pouvais pas vraiment écrire un « forward » tel que je pouvais écrire une lettre personnelle. De ce fait, je ne pouvais pas tout à fait procéder comme des lettres des plus personnelles. Le plus souvent, je parlais donc de courriers déjà envoyés (à destinataire privé) et je les purgeais des marqueurs les plus privés ou les plus confidentiels (qui sont aussi les plus accidentels et dérisoires puisque leur ablation n'empêche le caractère personnel du texte finalement envoyé à plusieurs). Dès lors, pour m'affranchir complètement de Jack, il ne s'agissait plus d'élargir le cercle des amis (et de mieux dés-arrondir mes amitiés), tout en continuant à idéaliser des affinités épistolaires, il fallait surtout trahir toute fermeture du cercle, arracher un courrier trop privé au confident à qui je l'avais posté pour jeter son panache en pâture.

La force d'affirmation devenue « login »

Le débat sur la confidentialité du courrier (associations de défense de la vie privée à l'appui, groupements de victimes s'il le faut) est bien traversé par une inertie du type : pour être un débat, il lui faut des tenants, des aboutissants, le triomphe du constructif. La communauté des internautes disposée à s'intéresser aux rapports entre les nouvelles technologies et l'écriture, parce qu'elle est une communauté, est forte de ses intérêts, doit les porter sciemment et accepte en conséquence de penser la confidentialité du courrier électronique du point de vue de l'oppression de la liberté d'expédier (qui doit bien pouvoir se manipuler comme une part de la liberté d'expression, quitte à sacrifier à des histoires de net-étiquette). Autrement dit, elle tranche dans le vif de l'épistolaire sous prétexte de la légitimité suprême et gentlemaniaque que lui donne le fait d'être remplie d'attentions et de l'affirmer.

C'est dans un même libéralisme que, sur certaines listes Internet, il a été débattu de l'intérêt de ces *Newsletters du Dimanche* (et d'autres envois qui lui ont été comparés) comme d'une manière d'auto-publication. C'est sans doute l'un des enjeux parmi les plus plats qui puissent se rapporter à cette affaire. Il voudrait réduire l'écriture de ces lettres à une activité littéraire comparable à l'auto-édition d'un recueil de poèmes. Alors que,

bien entendu, l'auto-édition n'est pas piètre pourvu qu'elle ne procède de motifs aussi profonds que doucereux et éventés⁸. D'autant qu'elle suppose alors la publication comme une affaire communautaire, la construction d'un lectorat comparable au fichier clientèle d'une PME. Alors que si j'ai eu l'initiative de lettres au destinataire privé-mais-impersonnel, c'est bien qu'il m'intéressait de voir ce qu'il y avait à écrire dans des conditions pareilles. Et le débat allait beaucoup plus loin quand un membre de la liste *tapinblabla* jugeait ces envois « boueux »⁹, quand Maïté Kessler prenait leur défense en disant que la boue faisait une belle peau et quand j'ajoutais, à Julien d'Abrigeon, que la belle peau, c'était bien ça, alors que c'était peut-être un peu trop hérétique. Il ne s'agissait jamais que de publier des lettres.

Mais il faut se souvenir des scrupules de Madame de Sévigné : « Le 28 décembre 1680, Bussy se réjouit d'annoncer à sa cousine qu'il va « associer le Roi » à leur commerce en lui adressant « au Jour de l'an prochain » un manuscrit de sa correspondance, « depuis 1673 jusqu'à la fin de 1675 », période où elle lui a « le plus et le mieux écrit ». » Dès lors, elle « se demande si ce qu'elle a écrit peut être montré sans avoir été revu et corrigé¹⁰ ». Autrement dit, ces lettres du dimanche n'étaient pas des petits jeux d'indiscrétion mais, au contraire, un grand jeu de décalque très amicale. Et s'il ne faudrait pas parler trop de test, c'est bien qu'il aurait en tant que tel un peu trop réussi : s'il s'agissait de quelque chose comme ça, alors je me suis vraiment défilé parce que mes amis d'aujourd'hui sont un peu ceux qui ont suivi cette affaire. Mais comme il y avait dans *Ma Newsletter du Dimanche*, comme dans la chanson d'Alain Souchon tel que Gilles Deleuze l'entendait, une logique du K. O. : c'est au sens où il n'y avait plus prise pour une lecture trop « suiveuse », trop « Petit-Poucet », trop accessoirement républicaine, il n'y avait pas à faire d'histoire de qui s'aiment et se suivent et s'isolent pour baiser... (Alors que Madame de Sévigné n'a pas écrit qu'à son cousin et les lettres qu'elle a adressées à Madame de Grignan sont très importantes et, bizarrement, font bien d'être en Pléiade autant que sur Gallica.)

[Un caractère incitatif :]

Il en est une pour aborder directement l'intimité codifiée de produits inappropriés : la nudité relativisée par l'importance innocente des objets : des questions drainées si professionnellement que votre avis ne peut l'intéresser : lagrandeboite@free.fr. (« Carte-Postale », extrait de *Ma Newsletter du Dimanche* n°008, 7 avril 2002).

⁸ cf. « Écrire » dans *Il fait un temps de poème*, Charles Juliet, Filigranes éditions, 1996.

⁹ Il s'agissait alors des contributions [Tout-Terrain]

¹⁰ Roger Duchêne, « Introduction », in Madame de Sévigné, *Correspondance*, Gallimard, La Pléiade, 1972, t. I, p. VII.

[Parce que des adresses collectives ne peuvent pas se défilier : matériellement, un mail dont l'objet est frappé, d'abord, par le nom de la liste et, partant, par l'appartenance du destinataire à un groupe, est un fait épistolaire relativement nouveau : parce qu'il s'agit de contributions et qu'elles sont « ouvertement » envoyées à diverses listes, elles ne réservent pas leurs effets à telle ou telle communauté électronique. Dès lors, rien ne filtre trop, dans ces écrits, de l'identité de tel ou tel groupe. Alors que le fait de l'envoi suffit à les concerner et à projeter ces textes dans un espace promis à leur opportunité. Comme si un film qui pouvait ne se projeter que sur une toile rouge vif devait, pour des raisons techno-politiques, se résoudre à des projections sur écrans fuchsias, orangiers.. et autres couleurs voisines. Parce qu'ils répondent du genre épistolaire, ces envois nécessitent un « bon entendeur » alors qu'ils sont aussi bien expédiés aux amis du bon entendeur et confisqués au plus pertinent des destinataires (qui n'a donc pas à être identifié pour cela).]

Enfin, écrire à plusieurs destinataires d'un seul coup, si c'est bien une possibilité ouverte (ou ré-ouverte pour de bon) par le courrier électronique, cela présente plusieurs avantages très séduisants, c'est-à-dire qu'il y en a encore quelques autres, même s'il ne serait pas très bouleversant de les énumérer, de les vouloir tous¹¹.

Néanmoins,

Il n'y a pas de destinataire idéal parce qu'il y a identifiant.

Mais il y a personnage virtuel parce qu'il y a identifiant.

Et il doit y avoir destinataire idéal où il y a personnage virtuel.

+

Il n'est pas bon d'écrire parce qu'on cherche un destinataire idéal.

Mais il est doux de correspondre avec un personnage virtuel.

Ce n'est pas pour ça qu'il est capital de correspondre.

Même un destinataire idéal ne peut pas être capital.

+

S'il n'y a pas de continuité narrative,

C'est que ça manque de conversationnel.

Si je suppose qu'on peut échanger des bribes

sans la continuité du conversationnel

La logique de K.O.

Mais si la force de frappe de *Ma Newsletter du Dimanche* était tout entière dans *Fight Club*, c'est aussi parce que la logique du combat y était implacable. Même les rubriques très douces ou, du moins, très éventées

¹¹ Cf. « Écrire » dans *Il fait un temps de poème*, Charles Juliet, Filigranes éditions, 1996.

laissent le destinataire à plat. Elles le broyaient en tant que destinataire et c'est bien dans ce type de situations-là qu'il ne faut pas se leurrer et qu'il fait bien altruiste la ramener avec si peu d'illusions : il y a une défiance effective, mais il ne s'agit pas d'exiger une hargne en retour, plutôt d'exciter la vitalité la plus nécessaire qui soit. Et comme l'astuce du « désespoir hystérique » en a déconcentré plus d'un, le dicton était confirmé, dans les deux sens, « On ne blesse que ceux qu'on aime ». Il lui fallait d'abord perdre tout espoir pour se libérer et le projet de destruction n'était donc pas à la mesure de quelque dédicataire que ce soit.

Je ne vais pas juger l'espèce de curiosité qui vous a porté à me demander de mes nouvelles puisqu'il m'en faut faire le meilleur usage : à profiter de vos égards, je ne saurais risquer de les bazarder en les analysant le tant soit peu. Voici : l'époque s'est faite insoutenable au point de presser mes trafics à l'appareil le plus sûr, le plus simple, le plus suivi. Et l'époque est encore intenable en cela qu'il n'y faut pas trouver du temps pour y trouver de l'avantage sans le certifier. C'est ainsi que vos encouragements sont intervenus, sans jurer de leur promptitude, ils trouvent quelques résonances qui n'engagent à rien dans les rencontres qui ont suivi, avec quelques barons : je crois me souvenir de vanités, du moins ne me souviens-je avoir à y renoncer que, déjà, j'en étais revenu plus loin que de là d'où je venais. Bien. (« Confession », extrait de *Ma Newsletter du Dimanche n°012*, 5 mai 2002)

C'est parce qu'il faut entendre que le conversationnel est fragmentaire et que, électronique, une correspondance — qui plus est parce qu'elle est électronique — peut être narrative sans être continue. D'où : le destinataire n'est vraiment pas si pressuré que ça. Ainsi : la langue est plus pressurée, à souhait.

Ce n'est pas fait pour vous choquer, mais, de fait, ça peut heurter la sensibilité de quelques dépités, il n'y a rien de volontaire là-dedans, tout est automatisé : imaginez que ce sont des robots, ce n'est pas une fiction, c'est ainsi qu'il faut voir les choses pour ne pas s'étonner — et qu'elles puissent heurter certains. Vous me l'auriez donc demandé gentiment, cela m'aurait presque dissuadé d'y satisfaire, sachez que je prends votre silence pour un encouragement à vous être le plus agréable possible : en revanche, il me serait doux que vous reconnaissiez à quel point j'y arrive : c'est mécanique : n'ayons que foutre des retours de la vertu, consomons-les encore, jusqu'à l'extinction de tout espoir, mâchouillant le sarcasme casanier d'une rançon mal bien acquise. (« Annonce », extrait de *Ma Newsletter du Dimanche n°009*, 14 avril 2002)

Écrire sur un clavier est une contrainte

*L'écrivain se tient à mi-chemin du conteur itinérant et du scribe.
Oralité, errance, exagération élocutoire, maigreur de la marche pour l'un ;
soumission aux accessoires d'écriture, immobilité, exactitude orthographique,
embonpoint du clerc pour l'autre.*

Il est devant sa machine à écrire, le dur à cuire, le hard boiled, le crime novelist, cet écrivain anglo-saxon archétypal, il ne se ferait pas photographe avec une plume à la main, ce n'est pas une lavette, il pose devant sa machine, un peu crâneur, un peu égaré, il sait que se joue la comédie toute particulière de la photo d'écrivain, ce choc entre son visage et la pellicule, entre cette position qu'il a conquise au prix de combien de sacrifices, une vie privée en miettes, quelques bouteilles de whisky pour entrer dans la légende, et les autres, en face, de l'autre côté de la pellicule, ceux qui voudraient être à sa place, écrire des histoires, être lus, une comédie très ancienne, oui, et à chaque fois complètement nouvelle, qui se joue sur des riens, des signes auxquels on ne pense pas forcément, une machine à écrire, dans un coin, ou devant lui, la machine dont il se sert pour écrire ses romans, il ne lui viendrait pas l'idée d'écrire à la main.

Il regarde le photographe, comme surpris dans son travail, doigts en l'air, prêt à reprendre le roulement de tambour des doigts sur le clavier, penché sur le labeur, la machine à écrire est sa compagne de

tous les jours, aucun ne dira qu'il écrit à la main, aucun ne se fera photographe à l'européenne, à la française, plume en main, ce témoignage désuet d'une époque dépassée.

Les écrivains français, eux, ont le fétichisme du

ce que je voulais dire. c'est que la
première des contraintes de l'écriture
c'est écrit en - me na
de quelle façon (c'est-à-dire)
et imprimant son
ce sera sur une surface - dans un
réception numérique.

brouillon, du brouillon d'écrivain, ils ont vu quelques brouillons célèbres, ceux de Flaubert ou de Proust, ils voudraient faire pareil, produire de beaux brouillons, on ne sait s'il leur importe davantage la production d'un beau brouillon, cette infra-littérature pour initiés, ce beau brouillon qui ne pourra être produit qu'à la main, à la main, ils ont le regard tourné-tétanisé vers le passé, l'ombre de Proust, de Flaubert, de Hugo leur commande de toujours écrire à la main, parce que c'est de la main que viendrait la vérité, et parce que la machine, ce serait sale, vulgaire, ou pire encore, ça sentirait trop sa secrétaire, l'écrivain français n'est pas une secrétaire, il joue au grand homme, son corps parlerait aux mots à travers sa main, elle seule pourrait transcrire les mouvements de son âme.

C'est la machine qui écrit

Les écrivains français, s'ils se mettent à la machine, s'ils tapent eux-mêmes leur texte, se vanteront de ne taper qu'à deux doigts, à deux doigts, on reste proche de l'écriture à la main, « à deux doigts, mais à toute vitesse », préciseront-ils même, comme s'il fallait servir de la technique en contrebande, en jouant au plus malin, sans avoir l'air d'y toucher, on y est sans en être, bien taper à la machine serait un apprentissage honteux, un savoir que l'on ne devrait pas savoir, les écrivains français se souviennent peut-être qu'avant l'ordinateur portable pour tous, il était interdit aux cadres de taper eux-mêmes, ça faisait trop secrétaire, ou bien c'était trop dur, trop dur, écrire à la machine à écrire, c'est un exercice de corde raide : pas de droit à l'erreur, sinon pour passer un temps infini dans de fastidieuses corrections.

Si l'on a fait faute, on doit tirer rageusement sur la feuille, désengager ce rapport à la machine, on ne se contente pas de prendre la feuille et de l'éliminer, le geste est plus lourd de conséquence, comme un mitron rate une fournée et doit tout jeter, comme un fondeur laisse

passer des bulles dans sa cloche et devra l'éliminer, comme un grain de sable fait enraier un mouvement d'horlogerie. Introduire une feuille entre les rouleaux, c'est lancer une ligne de production. Taper sur le clavier, c'est commander à dix ouvriers, dix ouvriers quand on a de l'ambition, du savoir-faire, certains se contentent de deux, seulement deux petits doigts, comme un geste de remords, on écrit à la machine comme on écrivait à la main, l'écrivain, le dur, le hard-boiled, celui qui n'est pas une lavette doit taper comme une secrétaire, avec ses dix doigts, il commande à dix ouvriers, il est professionnel, il a appris, il s'est contraint à changer ses habitudes, on ne touche plus les mots, on les met à distance grâce à la machine. On ne tripote pas les mots.

Ma première machine, un monstre de fonte, à peine transportable, hybride de la locomotive et du paquebot, ma première machine, sur laquelle j'ai appris à taper à dix doigts, je l'ai reçue pour le Noël de mes dix ans, j'avais réclamé et obtenu une machine, une machine à écrire, pour mes dix ans, elle était énorme, une araignée de fonte froide, huileuse, vaguement menaçante, j'avais appris avec une méthode, une méthode de secrétaire, elle était énorme, les touches étaient dures, et j'enviais celle de ma mère, une petite Olympia verte, tellement plus pratique, qu'est-elle devenue, cette machine à écrire, la miennne, je n'en sais rien, sûrement abandonnée dans un déménagement, trop lourde, trop encombrante, tant pis, je ne vais pas en faire un drame, je me souviens qu'elle me faisait mal aux doigts, il fallait que je me force pour m'y mettre, quelle drôle d'idée ! Plus tard, j'ai eu une Olympia Carrera à marguerite, couleur ivoire, elle était douce, silencieuse, électrique, on effleurait à peine les touches, elle permettait aussi d'effacer les erreurs. Taper à la machine, ce n'était plus taper, mais caresser, il fallait désapprendre ce geste d'enfoncement, de force, sinon les lettres se redoublaient, il fallait agir à rebours de ce que l'on savait, à rebours de cette mémoire du mouvement. C'était l'aboutissement — et la fin — des machines à écrire. Aujourd'hui, je tape sur un clavier d'ordinateur. Je déteste écrire à la main. Je ne sais presque plus écrire à la main. Mon Olympia Carrera s'efface toute seule, dans un coin de ma maison. Elle disparaît dans les replis du plancher. Elle est avalée par l'histoire des techniques.

La machine à écrire des écrivains américains, des durs à cuire, produit un texte déjà achevé, tout prêt pour l'imprimerie, un texte plus professionnel, un texte de « pro » comme on dit maintenant, la machine à écrire, dont le nom français dit assez comme c'est la machine qui écrit, et non plus l'homme, « type writer » en anglais, met entre l'écrivain et la page une médiation supplémentaire, elle fait tourner

sous ses yeux les roues des locomotives, elle simule le cliquetis des machines à tisser, tchic tchac tchic tchac, elle déroule le long ruban de la route macada-



misée, elle transforme l'écriture en un geste mixte, — la lettre est lue avant d'être enfoncée — une écriture qui sera forcément plus visuelle, vous vous souvenez, il s'agit des écrivains durs à cuire, les hard boiled, qui écrivent comme on va au cinéma, la machine à écrire fait de l'écriture un spectacle, elle se produit en spectacle pourrait-on dire, et l'homme qui est devant elle, c'est finalement un faire-valoir, un serviteur, comme on dit d'un canonnier qu'il sert sa pièce.

On enfonce la touche, on l'enfonce d'autant plus que l'on veut imprimer sa pensée à la page, et la lettre est martelée, la pensée infligée, on frappe de nouveau et c'est le fléau qui s'abat, de la ponctuation sur la feuille, du rythme que l'on donne à sa pensée, comme le pilon, dans une ville de sidérurgie, rythme les nuits, comme le haut fourneau recrache de l'acier laminé, de l'acier trempé, à flux continu, le texte dactylographié est la rencontre de la mécanique, du progrès et de la vitesse, la réunion de l'acier, du tissu et de l'encre, ce tissu de mots tissé sur un ruban — noir pour le texte commun, rouge pour souligner, rouge pour marquer au feu, au fer, rouge pour faire des effets de coloriage — donne tout son sens au couple texte/textile, c'est en action que production du texte et textile sont conjoints, le ruban d'encre doit être poinçonné, percuté, bousculé pour produire du texte, l'écriture sur machine à écrire tient de la sculpture, de la boxe, de la rixe, et du tissage, du tricotage, du rémouillage.

De la machine à écrire à la machinerie à écrire

Il existe des machines à coudre, à tisser, à calculer, à jouer aux échecs, il existe des machines pour tout faire, sans que l'on sache toujours quel est leur but, quel est le but de l'automate joueur d'échec, quel est le but de la machine à calculer, veulent-elles concurrencer l'homme, veulent-elles le remplacer, lui éviter des tâches trop lourdes, trop pénibles, trop répétitives, et la machine à écrire, elle, qui devait être une petite imprimerie, qui devait mettre au rancart les employés aux écritures, les scribes, puis qui a mis les femmes au travail, a vite montré ses limites, voilà, les petites mains voulaient toujours taper plus vite, plus vite, et les tiges s'emmêlaient les pinceaux, il a fallu concevoir un clavier aussi peu ergonomique que possible, pour ralentir la frappe, notre clavier azerty/qwerty a pour but avoué d'écarter les lettres les plus employées et

de ralentir la frappe, nous empêcher d’aller trop vite, nous mettre des bâtons dans les roues, nous empêtrer dans un maximum de contraintes, et les choses n’ont pas changé, les tiges de métal n’existent plus mais le clavier est resté, le progrès va trop vite, le progrès s’emballe, la machine s’enraye, il faut trouver un moyen de calmer l’homme, il faut lui mettre des bâtons dans les roues, il faut régler ce conflit entre l’homme et ses inventions, faire des arbitrages.

Est-ce que la suprématie de la littérature anglo-saxonne dans la seconde moitié du XX^e siècle pourrait s’expliquer ainsi ? Parce que la machine



mettrait entre l'écrivain et son texte une médiation supplémentaire, et l'obligerait à s'écarter d'une écriture frileuse, centrée sur ce pauvre moi frissonnant, à l'automne de lui-même ?

Est-ce que la révolution technique, qui est la marque de l'occident depuis cinq siècles, n'a pas toujours été dans le sens

d'une projection à distance. Par voie maritime, par voie terrestre, comme au plus près de soi, on met à distance. La machine à écrire met à distance le texte. Elle le met tellement à distance qu'elle finit par en faire un objet étranger. Il faut que le texte soit un objet étranger pour l'auteur lui-même.

Mais avant de la quitter, avant de laisser tomber la machine à écrire, l'écrivain anglo-saxon, le easy boiled de la fin du XX^e lui rend hommage, il s'y est attaché, il ne pourrait plus s'en passer, il écrit un livre sur sa machine à écrire¹, la nostalgie l'a rattrapé, l'attendrissement sur les objets, sa machine à écrire est devenue l'équivalent de la plume des écrivains français, un signe d'attachement au passé, à la tradition, à la bonne écriture, est devenue une façon de se distinguer, de s'affirmer comme

¹ Paul Auster, *L'Histoire de ma machine à écrire*, éditions Acte Sud

tenant d'une opposition au progrès, au temps qui passe², c'est aussi un écrivain français, Hervé Guibert qui, paix à son âme, c'était un bon écrivain, se voit associé à sa machine à écrire, parce qu'on la vendrait aux enchères³, et qu'une partie de son âme y serait rattachée, la machine conserverait l'âme, quelle bonne idée, une machine à écrire pourrait-elle servir à faire parler les morts ?

Si c'était le cas, si les machines à écrire pouvaient se passer d'une main d'homme, si les machines à écrire continuaient à écrire toutes seules, bien après que leur possesseur ait disparu, elles deviendraient des portes de communication ? Que la machine à écrire soit tout à la fois un périphérique d'entrée et de sortie, il ne faut pas attendre l'informatique pour s'en rendre compte, elle est très tôt transformée en téléx⁴ — les machines parlent aux machines, une machine envoie et une autre reçoit — on la voit aussi, au début du xx^e siècle, imprimante d'ordinateur, alors que l'ordinateur n'existe pas, Leonardo Torres y Quevedo⁵, un savant espagnol, qui l'imagine ainsi, transformée en automate, se demande tout de même ce qu'en aurait pensé Descartes, il sent que là derrière se nouent des enjeux qui dépassent ceux de la technique, la technique pure, on pourrait dire la « technique technique », il sent que faire parler une machine pour une autre relève d'une sorte de sacrilège, il le fait quand même, le vent du positivisme souffle encore, mais il sait que quelque chose est en train de changer, et que l'automate comme divertissement de salon est en train de laisser la place à ce que nous connaissons aujourd'hui. Les machines intelligentes, et parmi eux la machine à écrire, ne sont plus une injure au pouvoir divin. Cela, ce sont de vieilles lunes. Les automates ce sont des instruments de domination particulièrement pervers. Qui sait où ils s'arrêteront.

² « Je commençais à avoir l'air d'un ennemi du progrès, le dernier réfractaire païen dans un monde converti au digital. Mes amis se moquaient de moi pour ma résistance aux mœurs nouvelles. Quand ils ne me traitaient pas de *grippe-sou*, ils me traitaient de *misonéiste* et de *vieux bouc entêté*. » Paul Auster sur Arte.TV.

³ « Les machines à écrire des écrivains, objets mythiques, récipients d'inspiration ont toujours fait rêver, on les vend aujourd'hui aux enchères, comme celle d'Hervé Guibert, on les fétichise. Quand j'en vois une dans une brocante, j'ai toujours un pincement au cœur, effleurant ses lettres, ses chiffres, observant le bras remonter et toucher le ruban, délicatement ou violemment. Les ordinateurs n'auront pas cette aura prestigieuse, et n'accompagneront jamais un écrivain toute sa vie. » Alexandra Morardet sur Arte.TV.

⁴ Téléx, contraction de Télégraphe Exchange, milieu des années 20.

⁵ Voir sa communication devant l'académie royale des Sciences de Madrid, sur l'automatisme, sur <http://www.asti.asso.fr/pages/dicoport/Torres.htm>



La machine à écrire qui écrit toute seule, c'est l'aboutissement de la machine à écrire, elle écrit toute seule, et devient une machinerie à écrire, et pourquoi pas une machination, quelque chose qui est en dehors de nous, d'abord, contre nous ensuite, qui conspire très vite à notre perte, par disparition, comme le piano mécanique faisait disparaître le pianiste, cette attraction pour bordel, la machine à écrire est un instrument

qui postule la disparition du scripteur, et c'est pourquoi il faut écrire avec une machine, pour faire disparaître le sujet, ce maudit sujet qui a pris toute la place dans les lettres, qui a fait de son nombril le centre du monde, mais un nombril, qu'est-ce que c'est, un piège à bouloche, rien d'autre, j'ai plusieurs fois écrit des récits dans lesquels une organisation secrète se substituait à un écrivain, pour lui dicter son texte, c'est un motif qui me poursuit, et dont je laisserai chacun libre de tirer les conséquences, mais dont je soulignerai seulement ce rapprochement avec la contrainte : ce n'est plus « je » ce « je » pompeux et pompant de la littérature à pompe qui parle, mais un autre, quel qu'il soit, surtout un autre, un autre qui passe par une machine dans le cas présent !

L'écriture sans contraintes ?

Aujourd'hui, je n'écris plus qu'avec un ordinateur. Écrire à la main serait pour moi une « contrainte » insupportable.

Pourtant, on entend certains dire que la facilité d'utilisation de l'ordinateur le rapprocherait de l'écriture à la main. Pour sa souplesse, pour la liberté des corrections, l'écriture avec une machine à traitement de texte nous renverrait à la case départ ?

Ce serait vrai si l'on oubliait cette technique qui veut se faire oublier, ce serait vrai si l'on croyait la technique, si l'on était assez naïf pour la croire transparente, il suffit pourtant de constater qu'une machine à traitement de texte ne produit pas de brouillons, à moins qu'on ne l'y force, la machine à traitement de texte ne produit que du texte achevé, achevé, elle n'est pas transparente, non, jamais, et quand elle veut se faire oublier, elle est encore plus présente.

Quand je tape un texte sur un clavier d'ordinateur, quand je vois les mots s'inscrire sur l'écran, quand j'efface, je copie, je coupe, je colle, quand j'utilise des javascripts, ou me sert de tout autre langage de programmation, comment oublier toute la puissance de calcul à

l'ouvrage, comment oublier que le texte lu à l'écran n'est que la dernière couche, qui vient affleurer, n'est qu'une manifestation pratique donnée par les langages de programmation ?

Ce texte que je vois à l'écran, sans parler même de multimédia, n'est qu'un texte apparent, un faux texte.

Je n'écris pas ce que je vois. J'écris ce que la machine veut bien me transmettre, à partir d'une interprétation d'ordres donnés par mes dix doigts. Dans tout l'enchaînement des programmes écrits par d'autres, des programmes qui s'empilent les uns sur les autres, je n'ai rien à dire.

Qu'ils restituent fidèlement les ordres donnés par mes doigts, pour peu que l'ordinateur fonctionne correctement, n'est certes pas une garantie suffisante de fidélité à ma pensée, ni de liberté d'écriture.

Mon premier ordinateur reste à côté de moi. Il fonctionne toujours. Parfois même, je m'en sers de nouveau.

Il n'a rien de remarquable, il est blanc cassé, comme tous les ordinateurs des années 90. C'est un PC semblable à des millions d'autres. Je n'ai aucun attachement pour lui. Il est là. Parfois je m'en sers. Son modem 56k fonctionne toujours. Pour lui, je ne ressens rien de spécial. C'est pourtant mon premier ordinateur, et je n'en suis qu'à mon second.

Peut-on ressentir un attachement pour un ordinateur ? Mais pour quelle partie de l'ordinateur ? L'écran... je l'ai changé plusieurs fois. Les lecteurs de CD-Rom, de disquettes, etc. ? Ils sont interchangeables. L'unité centrale ? On ne voit que la boîte. Le clavier ? Il devient vite crasseux. La souris, pourtant la plus proche de notre corps, et le seul des périphériques qui soit, vraiment, un objet nouveau ? La mienne, la première, je ne me souviens même plus à quoi elle ressemblait. Un galet de plastique beigeasse, moche, comme toutes les autres de cette période, certainement. Les objets de l'informatique nous touchent au plus près, mais pourtant sont difficiles à investir. Leur fonction prime. Un PC, surtout un PC, est un ensemble de pièces détachées interchangeables, c'est pourquoi je le préfère au Mac. Le mac (et les bizarres associations d'idées qu'il fait naître en français, justement du côté d'une dépendance, d'une appartenance, un peu crapuleuses, un peu suspectes, et d'autant plus quand on écoute la ferveur de ses utilisateurs, des dévots, des addicts, un rien pénibles, un rien inconsistants, inconscients de leur



forme toute particulière de dépendance, comme s'ils ne pouvaient bien se sentir qu'en chien fidèle, le regard humide tourné vers leur maître), je le laisse aux graphistes.

Aujourd'hui, pour séduire un public supposé d'écrivains (l'écrivain devient une cible, tout comme la ménagère de moins de cinquante ans), Apple a formaté un produit pour eux, le iBook. Vive le fétichisme du iBook !

La disparition de la trace, de l'essai, du brouillon, qui ne donne à voir que le texte achevé — un texte que l'on achève d'une façon toute particulière parce que l'on écrit avec un ordinateur : *clairement, un texte écrit avec un ordinateur ne sera pas le même qu'un texte écrit à la main* — la facilité de l'écriture avec ordinateur, la possibilité de remanier le texte, dix fois, cent fois, sans la moindre gêne, jusqu'à la paralysie par saturation des possibles, par multiplicité des choix, n'est en rien comparable à la rêverie de la main s'égarant sur le papier, à l'engagement direct du scripteur sur sa feuille, à la preuve de personnalité (graphologie) que le plus petit mot écrit donne de soi.

L'écriture avec ordinateur n'est bien sûr pas un retour à l'écriture manuelle. L'inscription, le moment précis où la pensée n'est plus pensée, mais verbe, ce moment qui est TOUTE l'écriture, ce moment qui EST la pensée, n'a plus cours immédiatement, sur un support horizontal, mais verticalement, après moulinage numérique. Au plan horizontal de l'écriture manuscrite, qui était aussi celui de la lecture, et qui reste celui de l'écriture sur clavier d'ordinateur, s'ajoute un autre plan, vertical, l'écran, qui compose une nouvelle dimension de l'acte d'écriture. Une nouvelle attitude du corps, qui ne se penche plus vers le sol, tentant d'ancrer sa pensée dans une matière/matrice, en vue d'une reproduction analogique, mais qui dissocie les mains et le haut du corps, mains pianotant vers le bas et visée horizontale — tandis que le texte, lui, sera codé sous forme de fichier numérique, reproductible/modifiable à l'infini.

Écrire sur ordinateur, c'est perdre le moment — *je me souviens des premiers ordinateurs, les vraiment lents, qui laissaient un suspens entre l'ordre donné au clavier et l'inscription de la lettre sur l'écran, je me souviens de cette panique inédite qui naissait en moi quand je ne retrouvais plus les derniers mots écrits sur le clavier, je me souviens de la dissociation entre le clavier et l'écran que cet écart rendait manifeste et que les actuelles performances du matériel ont déjà fait oublier* — où la main hésite, où la main devient sismographe, ce moment où le balbutiement crée la pensée du texte, alors que la correction-disparition, telle que nous la pratiquons dans l'écriture avec ordinateur, se rapproche d'une succession de scripteurs différents, qui sur une même page, effaceraient un texte antérieur pour y substituer

un autre, le leur, qui à son tour serait vite recouvert par un autre scripteur, nous-mêmes, toujours, mais déjà pris dans un autre présent, déjà entraîné vers de nouvelles directions. Parfois, il y aurait concaténation entre ces différents segments de texte, séparés par des écarts temporels, et parfois non, la perte des ratures, ces ponts effondrés entre différents états de l'élaboration du texte, l'absence d'une progression dialectique observable, l'impossibilité de reconstituer le cheminement du texte interdiraient sa consolidation en un tout pertinent, il n'y aurait plus que des intentions, disjointes, des hypothèses dans le vide.

L'inconnu de l'écriture sur ordinateur, c'est la formation de la pensée-écriture, telle qu'elle se fait au moment où nous écrivons, qui n'est plus cette preuve de soi donnée dans le manuscrit, preuve d'une pensée qui s'élabore par ratures, améliorations, éclaircissements, conservés dans l'historique du brouillon ; qui n'est plus mise à distance du texte au moment du machinisme triomphant, par la violence de la confrontation avec la machine à écrire ; mais autre chose, autrement, cette succession de textes effacés, cette succession de scripteurs, nous-mêmes, pris dans des tempi interruptus, une perte consentie, une confiance donnée peut-être à tort au complexe mécanico-électronique, confiance en des dizaines de langages de programmation, en des milliers de lignes de programme, parce que nous voulons oublier que peut-être un jour, tout cela ne marchera plus, parce que c'est pour l'heure notre intérêt.



Cette liberté, cette liberté de tordre le dans tous les sens, cette formidable impression de dominer enfin toute la chaîne éditoriale qui nous est donnée par la maîtrise du traitement numérique de l'information, et par son intégration dans une suite cohérente, chose qui n'était jamais arrivée jusqu'à ce jour dans l'histoire humaine, cette égalité entre le texte vu sur l'écran, le texte que l'on peut soi-même produire de façon achevée, sous forme de livre, ou sous toute autre forme, encore à inventer, en cours d'invention, cette liberté n'est-elle que publicitaire, consentie par les fabricants de matériel informatique – c'est une question qui est ouverte, une question à laquelle nous n'avons pas de réponse à ce jour, et à laquelle il faut souhaiter n'en jamais avoir.

copirate
xavier malbreil

Domaines Voisins

Dominique Buisset

Le Poème inexistant
ou
*Dieu, que le grincement du calame
est triste au fond du scriptorium !*

Essai de lecture du « poème XXV » d'Optatianus Porfyrius, autrement appelé Porphyre Optatien ou simplement Optatien¹.

Le « poème XXV » de Publilius Optatianus Porfyrius est un poème latin d'apparence « combinatoire », de quatre ou soixante-douze hexamètres dactyliques. Il peut sembler comparable dans son principe aux *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. S'il fallait se fier à ces apparences, Optatianus Porfyrius ferait nettement la course en tête, puisqu'il vécut aux III^e/IV^e siècles après J.-C. au temps de l'empereur Constantin. Il est d'ailleurs rangé sans vergogne par l'Oulipo parmi ses « plagiaires par anticipation² ».

On ne connaît ni la date ni le lieu de sa naissance, mais on a conjecturé, pour le second, que c'était dans l'Afrique romaine de ce temps-là. Adulte, il fut exilé par l'empereur pour une raison et dans un lieu également ignorés. Mais, à l'occasion du vingtième anniversaire (325/26 apr. J.-C.) de l'accession de Constantin à la dignité d'Auguste, il lui dédia un livre

¹ Le nombre de pages imparties à cet article par la rédaction de *Formules* ayant, comme toute chose ici-bas, des limites, on a affaire ici à une version fortement condensée d'un texte qui paraîtra peut-être un jour dans un livre, si Dieu et un éditeur lui prêtent vie...

² Marcel Bénabou, Jacques Roubaud & alii (*ejusdem officinae*), livret *Oulipo*, édité par l'Association pour la Diffusion de la Pensée Française, Ministère des Affaires étrangères, Paris, 2005, p. 87.

de poèmes qui lui valut d'être rappelé d'exil³. Rentré en grâce, il fut peut-être consul, puis proconsul, et sûrement, à deux reprises et pour un mois, en 329 et 333, *Préfet de la Ville* de Rome, c'est-à-dire une sorte de chef honoraire d'une aristocratie sénatoriale devenue, désormais, *locale*, et dépourvue de tout pouvoir réel.

Un texte... mais, à tout prendre, qu'est-ce ?

Nous possédons d'Optatien une trentaine de poèmes, dont la majeure partie sont des « poèmes figurés », genre qui ne nous occupe pas ici. On peut les lire commodément de nos jours dans deux éditions imprimées modernes, procurées, l'une par Elsa Kluge⁴, l'autre par Giovanni Polara⁵, (toutes deux avec préfaces, notes et commentaires en latin⁶). Une nouvelle édition, par Mme Marie-Odile Bruhat, est annoncée, mais le présent travail n'a évidemment pu se fonder que sur les deux précédentes.

Pour le « poème XXV », il n'est pas facile de savoir exactement de quoi on parle. Nos éditions, sous la rubrique ou le titre courant de haut de page : « XXV » ou « carmen XXV », présentent :

- a) un quatrain d'hexamètres dactyliques, qui serait apparemment la « base » d'un poème développé (voir ci-après : petit c),
- b) un texte explicatif en prose : une « scholie »,
- c) un poème combinatoire de dix-huit⁷ strophes de quatre hexamètres dactyliques chacune, dont la première est la reproduction du quatrain original, et les dix-sept autres des variations de celui-ci, engendrées par des permutations internes, sans modifier sa structure métrique, ni son rythme, ni sa structure « verbo-syllabique ».

³ Saint Jérôme, *Chroniques* (Helm, Eusèbe, VII, p. 232) xxiii^e année du règne de Constantin : « Porfyrius, ayant envoyé à Constantin un livre remarquable, est libéré de son exil. » Les erreurs de date ne sont pas rares dans les chroniques d'Eusèbe et de Jérôme, et l'on admet généralement qu'il y en a une ici. On célébrait les dix ans, les vingt ans de règne des empereurs... et le vers 35 du poème XVI d'Optatien mentionne expressément le vingtième anniversaire de celui de Constantin, qui fut célébré en 326.

⁴ *P. Optatiani Porfyrii carmina* recensuit et præfata est Elsa Kluge, 1 vol. Leipzig, Teubner, 1926.

⁵ *Publilii Optatiani Porfyrii carmina*. I. Textus, adiecto indice uerborum, II. Commentarium criticum et exegeticum, recensuit Iohannes Polara. Turin, Paravia, 1973.

⁶ Les amateurs de combinatoire devront se reporter aussi à : Enrico Flores & Giovanni Polara, « Specimina di analisi applicate a strutture di 'Versspielerei' latina », dans *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, nuova seria, vol. XLIV, 1969. Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti, Napoli, 1970, p. 111-136 (= Flores-Polara, 1970). — Les auteurs étudient d'une façon très détaillée ce qu'ils considèrent comme le « poème XXV » d'Optatien. — On peut se dispenser, en revanche, de consulter les sites et publications de F. Cramer.

⁷ Vingt chez Polara, qui, d'une manière vraiment insolite pour un « éditeur scientifique », ajoute au texte des manuscrits huit vers de sa fabrication, dont six curieusement défectifs. Voir Flores-Polara, 1970, p. 124. On ne le suivra évidemment pas sur ce terrain.

Or il y a une grande différence entre les éditions modernes et les manuscrits. En réalité le « poème XXV » apparaît sous des formes diverses dans une douzaine de sources⁸, mais dans la plupart d'entre elles on ne trouve que le quatrain⁹ et la scholie. Trois seulement¹⁰ contiennent aussi les soixante-douze vers du développement combinatoire¹¹. Dans ces conditions, il est très surprenant que nos éditions présentent, comme elles le font, un objet double clairement déterminé dans sa nature de poème combinatoire, accompagné d'une notice explicative. Et il est non moins surprenant qu'il faille aller se crever les yeux sur l'apparat critique pour s'apercevoir que le « poème XXV » n'est peut-être pas tout à fait ce qui est imprimé plus haut, en pleine page. Car, si la scholie est facilement repérable, en revanche, il est assez difficile, tant chez Polara que chez Kluge, de savoir ce que désigne (en latin, et souvent en abrégé) l'expression « poème XXV » : le « quatrain de base » ? ou bien le poème développé ? ou encore des deux ? Kluge omet parfois de donner la précision, Polara ne la donne presque jamais. Encore Elsa Kluge a-t-elle le mérite, dans l'apparat critique, d'écrire, en petits caractères, mais en clair (en latin), que la grande majorité des sources ne présentent pas du tout le « poème développé ». Polara, lui, se contente du service minimum, et semble vouloir se garder d'attirer sur ce point l'attention du lecteur. Mais tous deux font comme s'il était évident que LE poème d'Optatien est le poème combinatoire développé, comme si les quatre hexamètres « de base » étaient placés en exergue uniquement en tant que *quatrain de départ*. De même qu'un passionné de combinatoire va se lancer aussitôt dans le calcul des variations possibles, peut-être les philologues, formés à l'idée de la perte de 90% des littératures anciennes, partent-ils d'un principe quantitatif qui fait découler le *moins* du *plus* par un effet automatique de déperdition au fil du temps, et considèrent-ils spontanément qu'il y a eu, à l'origine, un poème combinatoire développé, avec sa notice explicative, et que, par paresse ou par économie, des copistes ultérieurs n'en ont plus reproduit que la première strophe, en gardant cependant la notice.... Mais, de même qu'il n'est pas question de s'engager ici sur le terrain du calcul pour des raisons qui seront bientôt claires, il n'est pas possible non plus d'emboîter le pas à des éditeurs qui mettent précisément la charrue devant les bœufs.

⁸ Voir, en annexe, un tableau simplifié de la tradition manuscrite du « poème XXV » et des deux premières éditions imprimées.

⁹ Mais les vers n'y sont pas toujours dans le même ordre : quatre manuscrits les donnent dans l'ordre 1, 3, 2, 4.

¹⁰ Trois selon Polara, quatre selon Kluge. Les lecteurs intéressés par ces questions voudront bien se reporter aux éditions.

¹¹ Rappelons que dans les trois manuscrits et dans l'édition de Paul Welsler (Augsbourg, 1595) il contient 72 vers, et non 80 (voir n. 7).

En réalité l'incertitude règne sur la consistance même et la nature d'un objet dont on s'empresse de parler sans le définir. Tout au contraire de ce qui semble aller sans dire, l'opinion exposée ici est que le « *poème XXV* » d'*Optatianus Porfyrius*, *poème combinatoire sur lequel on disserte et calcule à perte de vue, n'existe pas*. Si Optatien est certainement l'auteur d'un poème de quatre vers, qui se suffit largement à lui-même — on verra pourquoi —, il est, en revanche, parfaitement invraisemblable qu'il soit l'auteur de la scholie, et encore moins du développement combinatoire en dix-sept strophes exécutant pour partie les permutations qu'elle indique. Il ne peut s'agir là que d'ajouts tardifs — probablement d'époque carolingienne — dûs à une mauvaise compréhension du texte et à un prurit expérimental, voire, si l'on peut, comme je le crois, soupçonner l'identité de l'auteur, à des calculs qui n'ont rien de mathématique. Quant aux hexamètres originaux, il convient de ne pas poser en termes de « multiplication cellulaire » ce qui est un problème de lecture et d'interprétation n'ayant à voir avec les nombres, sauf dans un sens technique précis du latin *numerus* : la *mesure*, au sens métrico-rythmique. Pourtant, avant d'exposer les raisons qui, selon moi, imposent cette manière de voir, regardons les choses comme on nous les présente.

L'obscur objet du délire...

a) Les quatre vers d'Optatien (le « quatrain de base »)

- I - ARDVA CONPONVNT FELICES CARMINA MVSÆ
 II - DISSONA CONECTVNT DIVERSIS VINCVLV METRIS
 III - SCRVPPEA PANGENTES TORQVENTES PECTORA VATIS
 IV - VNDIQVE CONFVSIS CONSTABVNT SINGVLA VERBIS.

Traduction de Mme Marie-Odile Bruhat¹² :

Les Muses fécondes composent des poèmes ardues. Elles nouent des liens différents en des mètres divers, composant des chants difficiles et tourmentant le cœur du poète. Bien que les mots se mêlent de toutes parts, chacun se maintiendra fermement.

Traduction de Giovanni Polara¹³ :

Le Muse felici compongono ardui carmi con metri diversi intrecciando discordi legami cantando cose difficili tormentando il petto del poeta singole parti resteranno ferme mentre le parole sono da ogni parte confuse.

¹² Marie-Odile Bruhat, « *Les carmina figurata* d'Optatianus Porfyrius : de la métamorphose d'un genre à l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin. » — Thèse (Paris IV, janvier 1999), poème XXV, p. 489. L'ouvrage est consultable en microfiches dans les bibliothèques.

¹³ Giovanni Polara, *Publilius Optatianus Porfyrii carmi*. Quaderni di Koinonia 2, Napoli, Associazione di Studi tardoantica, 1976.

Dans cette perspective, on pourrait en proposer une autre, peu différente :

- I - *Les Muses arrangent avec bonheur des poèmes altiers,*
- II - *Enchaînent, ensemble séparées, des mesures distinctes,*
- III - *Composant dans l'abrupt, et tordant le cœur du poète,*
- IV - *Mais dans le mélange en tous sens, tout tiendra debout dans ses mots.*

b) **La scholie** (faussement attribuée à Optatien¹⁴)

Hi quattuor versus omnes pari ratione conscripti sunt ita, ut manente ultima parte orationis ceteras partes omnium versuum ordinibus tantum invicem mutatis vel ad directum vel ad reciprocum modum variare possis, ita dumtaxat, ut primæ partes cum primis vel quartis versuum vices mutent, secundæ cum secundis vel tertiis, et possis, si velis, nulla parte orationis addita ex his quattuor versibus mixtis octoginta quattuor facere ita, ut nullus sui similis sit.

Traduction :

Ces quatre vers ont tous été composés sur le même modèle, de telle manière que, le dernier mot restant en place, on puisse, dans tous les vers, varier les autres mots en leur faisant échanger leur place, en allant directement ou à rebours, de manière à observer cette limite que les premiers mots des vers permutent avec les premiers ou les quatrièmes, les seconds avec les seconds ou les troisièmes, et de telle manière que l'on puisse, si l'on veut, sans jamais ajouter un mot, à partir de ces quatre vers, en les mélangeant, en faire quatre-vingt-quatre, sans qu'il y en ait aucun qui se répète¹⁵.

¹⁴ Kluge et Polara donnent le même texte, à quelques variantes de ponctuation près, sans conséquences majeures pour l'interprétation. Pourtant, même bien établi, le texte pose problème : il annonce 84 vers, alors que les trois manuscrits n'en donnent que 72. Sagement, Elsa Kluge s'y limite. Polara en ajoute huit dont six incomplets : voir, ici-même, les n. 6 & 7. — Il semble, en fait, qu'il soit possible de fabriquer 3136 vers différents (Flores-Polara, 1970, p. 120).

¹⁵ Traduction de G. Polara : *Questi quattro versi sono scritti tutti con lo stesso metodo, così che, rimanendo ferma l'ultima parola, si possono scambiare le altre di tutti i versi, bastando invertirne l'ordine sia direttamente, sia in maniera inversa, purchè si faccia in modo che le prime parole scambino il posto con le prime o le quarte di ogni verso, le seconde con les seconde o con les terze, e, senza aggiungere nessuna parola, da questi quatro versi mescolati fra loro si può, se si vuole, farne ottantaquattro, in maniera che nessuno si uguale ad un altro.*

c) Le développement combinatoire en poème strophique (faussement attribué à Opatien¹⁶)

1	ardua conponunt felices carmina Musæ dissona conecunt diversis vincula metris scrupea pan lgentes torquentes pectora vatis undique confusis constabunt singula verbis	4	2	carmina felices conponunt ardua Musæ vincula diversis conecunt dissona metris pectora torquentes pangentes scrupea vatis singula constabunt confusis undique verbis.	8
3	ardua constabunt torquentes carmina Musæ dissona conponunt conecunt vincula metris scrupea confusis diversis pectora vatis undique felices pangentes singula verbis	12	4	carmina torquentes constabunt ardua Musæ vincula conecunt conponunt dissona metris pectora diversis confusis scrupea vatis singula pangentes felices undique verbis	16
5	undique conecunt constabunt singula Musæ scrupea torquentes conponunt pectora metris dissona confusis felices vincula vatis ardua pangentes diversis carmina verbis.	20	6	singula constabunt conecunt undique Musæ pectora conponunt torquentes scrupea metris vincula felices confusis dissona vatis carmina diversis pangentes ardua verbis.	24
7	carmina diversis felices ardua Musæ vincula pangentes conecunt dissona metris pectora torquentes conponunt scrupea vatis singula confusis constabunt undique verbis.	28	8	ardua felices diversis carmina Musæ dissona conecunt pangentes vincula metris scrupea conponunt torquentes pectora vatis undique constabunt confusis singula verbis.	32
9	singula confusis pangentes undique Musæ pectora diversis felices ardua metris vincula conecunt constabunt scrupea vatis carmina conponunt torquentes dissona verbi	36	10	undique pangentes confusis singula Musæ ardua felices diversis pectora metris scrupea constabunt conecunt vincula vatis dissona torquentes conponunt carmina verbis.	40
11	dissona torquentes constabunt vincula Musæ undique conecunt conponunt singula metris ardua diversis confusis carmina vatis scrupea pangentes felices pectora verbis.	44	12	pectora conecunt pangentes scrupea Musæ carmina confusis diversis ardua metris singula felices conponunt undique vatis vincula constabunt torquentes dissona verbis.	48
13	scrupea felices diversis pectora Musæ ardua conecunt pangentes carmina metris undique conponunt torquentes singula vatis dissona constabunt confusis vincula verbis.	52	14	vincula confusis constabunt dissona Musæ singula torquentes conponunt undique metris carmina pangentes conecunt ardua vatis pectora diversis felices scrupea verbis.	56
15	vincula conponunt conecunt dissona Musæ singula constabunt torquentes undique metris carmina felices confusis ardua vatis pectora pangentis diversis scrupea verbis.	60	16	scrupea diversis pangentis pectora Musæ ardua confusis felices carmina metris undique torquentes constabunt singula vatis dissona conecunt conponunt vincula verbis.	64
17	pectora pangentis confusis scrupea Musæ carmina felices diversis ardua metris singula constabunt conecunt undique vatis vincula torquentes conponunt dissona verbis	68	18	dissona conponunt torquentes vincula Musæ undique conecunt constabunt singula metris ardua diversis felices carmina vatis scrupea confusis pangentis pectora verbis	72

Le lecteur voudra bien se reporter à la traduction du quatrain de base, car il serait évidemment contraire à toute déontologie de traduire un texte qui n'existe pas.

Au reste, on voit que les « strophes » 2 à 18 ne sont que des variations à partir de la première. Les modifications, au mieux, ne changent rien au sens. Certaines produisent un effet « Belle marquise¹⁷... », d'autres un pur charabia.

¹⁶ Le texte présenté ici est celui de l'édition d'Elsa Kluge (Leipzig, Teubner, 1926), mais sans ponctuation. Dans les 4 dernières strophes, *pangentis* n'est qu'une variante de *pangentes*, qui ne rompt pas le jeu combinatoire. — Malgré le malin plaisir que Giovanni Polara prend à relever tout ce qui lui semble insuffisant dans l'édition d'Elsa Kluge, le texte qu'il procure lui-même dans son édition n'en diffère que sur trois points : — a) il n'introduit aucune ponctuation, c'est nettement préférable ; — b) dans la « strophe » 12 (v. 45-48), dont le texte n'est pas satisfaisant, il préfère corriger le v. 45 plutôt que le v. 47 — pourquoi pas ?... mais on ne s'y arrêtera pas ici ; — c) après le v. 48, comme il a déjà été dit, il introduit dans le texte deux strophes de son cru.

¹⁷ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4.

Ici, désormais, l'expression de *poème XXV* — sans guillemets — désignera exclusivement les quatre vers originaux, tels qu'ils sont reproduits ci-dessus au petit *a*.

Un peu de mécanique

Les quatre vers sont des hexamètres dactyliques, ayant même schéma métrico-rythmique :

Ardua conponunt felices carmina Musæ
 ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ - | ⸘⁵ - | ⸘ - | ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ -
 Dissona conectunt diversis vincula metris
 ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ - | ⸘⁵ - | ⸘ - | ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ -
 Scrupea pangentes torquentes pectora vatis
 ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ - | ⸘⁵ - | ⸘ - | ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ -
 Vndique confusis constabunt singula verbis.
 ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ - | ⸘⁵ - | ⸘ - | ⸘ ⸘ ⸘ | ⸘ - 18

Soit quatre fois :

{*dactyle - spondée - spondée - spondée - dactyle - pied final catalectique*¹⁹}

On peut figurer en abrégé ce schéma métrique par **dsssd**²⁰. Il ne constitue ni une exception ni une rareté dans la poésie hexamétrique latine, loin de là : il est même le plus fréquent — relativement, s'entend — puisqu'il représente 15% des vers sur l'ensemble de cette poésie, en particulier chez Virgile, et jusqu'à 20% chez Lucrèce²¹. Pourvus chacun d'une coupe penthémimère et du dactyle obligatoire au cinquième pied, ces hexamètres dactyliques sont parfaitement *réguliers* du point de vue de leur structure métrique — ce qui ne signifie pas qu'ils soient *les meilleurs des hexamètres possibles*. Car, s'ils sont réguliers *du point de vue métrique*, ils présentent des particularités qui posent la question de ce qui fait qu'un vers quantitatif est *bon*.

¹⁸ Le signe – indique une syllabe longue, le signe ⸘ indique la syllabe (longue) portant l'ictus métrique (le « temps marqué » de la mesure), le signe ⸘ une syllabe brève. Un accent aigu marque l'accent de mot.

¹⁹ Rappel : le dactyle est un pied comprenant une syllabe longue et deux brèves (⸘ ⸘ ⸘), le spondée deux longues (– –); ils sont équivalents en longueur, en vertu de l'équation une longue = deux brèves (– = ⸘ ⸘).

²⁰ d = dactyle ; s = spondée ; et, ci-après, m = molosse. Le tiret note que le 6^e pied est indifférent et que le dernier mot n'entre pas dans le système de permutation.

²¹ Les chiffres sont tirés de Charles Dubois : *Lucrèce poète dactylique*, thèse principale pour le Doctorat ès Lettres, (apparemment soutenue devant la Faculté des Lettres de l'Université de Lille), Librairie universitaire d'Alsace, Strasbourg, 1935. — Pour Homère et Virgile, on peut maintenant se référer aux deux ouvrages de James H. Dee : *Repertorium homericae poesis hexametricum*, et *Repertorium vergiliana poesis hexametricum*, Olms, Hildesheim, 2004 & 2005.

En effet, en faisant coïncider (au dactyles 1^{er} et 5^e) un mot avec un pied, ou, à défaut (pour les spondées 2^e, 3^e et 4^e) un mot comportant trois syllabes longues (du point de vue prosodique, un « molosse ») avec un spondée et demi, Optatien découpe son vers en éléments *discrets*, nettement individualisés et toujours semblables à eux-mêmes : il crée par là des « cellules métrico-rythmiques » interchangeable deux à deux à l'intérieur d'un vers, ou susceptibles de permutations plus complexes dans le quatrain, puisqu'on a partout : **dsssd-** = **dmmd-**, où les éléments **d** sont interchangeables entre eux, tout comme le sont de leur côté les éléments **m**. Ces cellules ne sont pas seulement *métriques*, mais *métrico-rythmiques*, car, en vertu des règles d'accentuation des mots en latin, tout mot de prosodie dactylique est accentué sur la première syllabe et tout mot de prosodie molossique sur la pénultième (celle du milieu) ; en conséquence de quoi, ici, le fond du schéma rythmique (coïncidence ou non-coïncidence entre accent de mot et ictus métrique) reste inchangé à travers les permutations.

Il n'est peut-être pas inutile de résumer les choses en écrivant les quatre vers du poème XXV en un tableau, dont les quatre colonnes principales permettront de mieux prendre conscience des possibilités de permutation :

	col. 1 permutations internes ou avec col. 4	col. 2 permutations internes ou avec col. 3		col. 3 permutations internes ou avec col. 2	col. 4 permutations internes ou avec col. 1	col. 5 (fixe)
<i>schéma prosodique des mots</i>	-- dactyle	--- molosse		--- molosse	-- dactyle	-- spondée
<i>schéma métrique des pieds</i>	-- dactyle	-- {- spondée {spon	5 -	- } -- dée} spondée	-- dactyle	-- spondée
<i>a</i>	ardua	conponunt		felices	carmina	musæ
<i>b</i>	dissona	conectunt		diversis	vincula	metris
<i>c</i>	scrupea	pangentes		torquentes	pectora	vatis
<i>d</i>	undique	confusis		constabunt	singula	verbis

Mais, si le *schéma métrique* dsssd- est le plus fréquent dans l'hexamètre latin, au contraire, sans être inouï, le découpage des mots qui le constituent, le *schéma verbo-prosodique* dmmd-, est, lui, très rare ; si je ne me trompe : treize sur près de treize mille vers dans tout Virgile : un pour mille !...

C'est que l'harmonie du vers quantitatif réside justement dans un contrepoint entre les divers éléments qui contribuent à lui donner son rythme. Celui-ci est produit par la conjugaison de facteurs divers relativement indépendants les uns des autres : ainsi, l'accent tonique des mots, qui ne tient aucun rôle dans la structuration métrique du vers, se

trouve constamment pris dans un jeu qui le superpose ou non à l'ictus métrique : par là, ils jouent ensemble comme qui dirait de l'accordéon — et ils tiennent, *ensemble*, un rôle primordial (mais non exclusif) dans la production du rythme du vers et, au-delà du vers, du poème. Contribue de même au rythme la double liaison, entre les mots d'une part, et entre les mètres de l'autre, que procure la non-coïncidence des premiers et des seconds. Le jeu entre un système de coupes, à situer en des endroits précis, et cette double liaison entre les mètres et entre les mots assure la continuité du rythme. Les métriciens anciens appellent cet *ajustage* rythmique — comme à tenon et mortaise — du nom grec de « synaphie ». Les coupes, nécessaires à la respiration, et qui ne peuvent évidemment intervenir à l'intérieur d'un mot, doivent précisément, pour éviter que l'unité du vers ne soit brisée, se placer non pas *entre deux* pieds, mais *au milieu d'un* pied (le 3^e et/ou le 2^e et le 4^e). Par là, en contribuant à la synaphie, elles font partie du système qui constitue et unifie le vers : plus que des *coupes*, en fait, ce sont des *sutures*...

En superposant d'une manière indissociable un schéma métrique, un schéma verbo-syllabique et un schéma rythmique invariables, c'est-à-dire en substituant un système rigide à une dialectique de la contrainte (métrique) et de la liberté (verbo-syllabo-rythmique), tout comme en rompant l'enchaînement que permet normalement le décalage de ces divers éléments, la facture du poème XXV enlève à la fois au vers sa souplesse et sa fluidité : elle détruit en réalité l'hexamètre.

Considérons le vers 1 du chant II de l'*Énéide* :

Conticuere omnes intentique ora tenebant

- ∪ ∪ | - ' - | - 5 - | - | ' - ∪ ∪ | - -

Ils firent tous silence ; attentifs, ils tenaient leur langue.

Il est de même structure métrique que les vers du poème XXV, mais pas de même structure « verbo-syllabique ». Les élisions, entre les deux premiers mots, puis entre le troisième et le quatrième, font qu'il est impossible, en le prononçant, de respirer ailleurs qu'après le mot *omnes*. Mais il y a *synaphie* : on est alors au milieu du troisième pied ; l'oreille attend la fin de celui-ci, l'écoute ou la lecture reste en suspens : il faut poursuivre, car le vers n'est pas fini. De même, on ne peut s'arrêter entre les deux derniers mots, non seulement parce que ce serait séparer le complément d'objet direct (*ora*) du verbe qu'il complète (*tenebant*) mais parce que le dactyle 5^e n'est pas achevé : il a besoin, pour être entier, de la première syllabe du dernier mot.

Dans le « poème XXV », il y a synaphie, au centre des vers, entre les trois spondées n° 2, 3 et 4, conformément au tableau suivant :

<i>mots</i>	ardua	conponunt felices	carmina	Musae
<i>str. verbo-syllabique</i>	3	3 3	3	2
<i>str. métrique</i>	3	2 1 + 1 2	3	2
<i>pieds</i>	- ∪ ∪	-- -- --	- ∪ ∪	--
		liaison (« synaphie »)		

Mais cette « synaphie partielle », loin d'assurer la continuité du rythme et du vers, crée en fait, comme on l'a vu plus haut, des cellules métrico-rythmiques interchangeables, et, par là, elle organise une instabilité du vers, en faisant de la coupe penthémimère une sorte d'axe de rotation autour duquel la plus grande partie du vers (cinq pieds sur six) peut pivoter sans que le rythme change. On pourrait d'ailleurs dire qu'en réalité Optatien n'écrit plus là tout à fait un hexamètre : au lieu d'un vers de six pieds, avec trois spondées dans les positions 2, 3 et 4, il fabrique une sorte de monstre : un vers de cinq pieds comportant deux pieds géants — les deux molosses — en position 2 et 3, avec une coupe entre eux deux...

Quand elle porte sur l'ensemble du vers, la synaphie lui donne une individualité, une personnalité rythmique. Ici, cette synaphie partielle produit au contraire une indifférenciation — ce qui ne saurait constituer un idéal poétique. Il faut insister sur ce point : l'organisation en cellules métrico-rythmiques interchangeables détruit le vers. Dès lors, il est clair que, du point de vue de la poétique quantitative gréco-latine, les vers du poème XXV sont fortement marqués d'une particularité qu'il reste à comprendre.

Optatien est-il donc un mauvais poète qui ne sait pas composer les hexamètres?... Et, non content d'en avoir écrit quatre exécrables, il les aurait multipliés par dix-huit ou vingt?... Pire : aveuglé par la vanité d'auteur, il aurait stupidement introduit ce « poème » dans un livre dédié à l'empereur et destiné à obtenir sa grâce?... et ça aurait marché!... Voilà qui n'est pas loin de prendre d'un seul et même coup Optatien et Constantin — et avec eux tous les lecteurs cultivés de l'époque — pour des imbéciles ! Pour le second, la chose m'étonnerait, mais pour le premier je suis bien certain du contraire : Optatien sait parfaitement ce qu'il fait.

Optatien « met-il un bonnet rouge au vieux dicti-onnaire » ?

Optatien est-il un poète révolutionnaire ? Plus que de l'Oulipo, serait-ce un plagiaire par anticipation du surréalisme, voire de DADA ? ou bien, très précisément, du jeune Aragon des années vingt écrivant

« Suicide²² » ? Veut-il signifier à ses contemporains et, avec eux, à Constantin, la mise à mort de l'hexamètre et de toute la poésie qui l'a précédé ?... Voilà qui serait déjà plus intéressant à nos yeux, et rien n'interdit a priori d'en faire l'hypothèse ; mais les temps n'étaient guère à ce genre de manifestation et ce n'est pas le moyen d'être rappelé d'exil... Au reste, Optatien continue à écrire des hexamètres. Tout figurés qu'ils sont, avec acrostiches et/ou inclusions diagonales, losangulaires etc., ses autres poèmes n'en sont pas moins composés, fondamentalement, d'hexamètres.

Il va donc falloir comparer un peu le poème XXV au reste de la poésie dactylique latine. Mais il convient de se demander d'abord si Optatien a eu, dans cette pratique du vers à combinaisons, des prédécesseurs. Il a eu, en tout cas, un célèbre *plagiaire par « posticipation²³ »*. Le grand Jules César Scaliger, en toute modestie, informe en effet ses lecteurs d'une trouvaille :

« Nous avons inventé un vers que nous avons nommé Protée, dont les mots peuvent changer de place autant qu'on veut, si bien qu'ils présentent des formes presque innombrables :

Perfide sperasti divos te fallere Proteu²⁴. »

— ∪ ∪ — — —⁵ — — — ∪ ∪ — —

(*Perfide, tu as espéré tromper les dieux, Protée.*)

C'est le vers {dsssd- = dmmd-} d'Optatien « réinventé », à cela près que le second molosse est fait de l'addition d'un mot spondaïque et d'un monosyllabe long. Scaliger ne mentionne pas le nom d'Optatien, ce qui ne prouve rien, car l'homme n'était pas à cela près... Il faut remarquer, surtout, que certaines permutations aboutissent à un latin légèrement « cuisiné », mais ce serait aussi le cas avec les vers d'Optatien, — et c'est d'ailleurs une raison de plus pour être convaincu de son innocence : il n'est pour rien dans le développement combinatoire...

Quant à des prédécesseurs, on peut en repérer au moins deux dans la littérature grecque, dont un grand humoriste méconnu.

²² « Suicide » dans *Le Mouvement perpétuel*, poèmes (1920-1924), Paris, Gallimard, 1924 & *Poésies*/Gallimard, 1970, p. 83 — avec une préface d'Alain Jouffroy, mais sans l'épigraphe de l'édition originale : « Je dédie ce livre à la poésie et Merde pour ceux qui le liront » :

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z (« Texte intégral », comme on dit...)

²³ Le Gaffiot m'est témoin qu'il y a bien, en latin, un verbe *posticipo, -are*.

²⁴ Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, *Poeticæ libri septem*, apud Antonium Vincentium, MDLXI – II, 30, p. 73 C : Nos versum vnum commenti sumus, quem Proteum nominavimus : cuius verba toties sedes commutare queunt : vt innumeras penè facies ostendant : *Perfide...* etc.

Un grand bond en arrière...

Des vers dont l'organisation métrique permette à des « cellules métrico-rythmiques » de jouer à saute-mouton, on en trouve dans *Le Banquet des Savants* d'Athénée de Naucratis, où sont cités les cinq premiers d'un *Hymne à Pan* composé sept à huit siècles avant Optatien, par un certain Castorion, de Soles, dans l'île de Chypre²⁵. On ignore combien il pouvait y en avoir après ceux-là : à en juger par les recueils en notre possession, ce genre d'hymne peut aller de quelques vers à plusieurs centaines... Né, comme son nom l'indique, à Naucratis, en Égypte, Athénée vécut à Rome, où son livre fut probablement édité ou réédité après 228 après J.-C. ce qui rend vraisemblable qu'Optatien ait pu le lire au siècle suivant. Il s'agit d'un dialogue, et le personnage (réel) qui parle (fictivement) se réfère à un ouvrage consacré aux énigmes par un certain Cléarque de Soles²⁶, qui cite Castorion²⁷ : on remonte en quelque sorte le temps par une échelle de citations. Il se peut d'ailleurs qu'Optatien ait eu une connaissance directe des œuvres de Cléarque, voire de celles de Castorion, mais celle d'Athénée lui était, en tout cas, d'accès facile.

Athénée²⁸ :

Au dire de Cléarque, le poème de Castorion de Soles en l'honneur de Pan se présente ainsi : chacun des pieds, étant renfermé dans des mots complets²⁹, est l'équivalent de tous les autres pieds, qu'ils viennent en tête ou à la suite, comme ceci³⁰ :

²⁵ Je tiens à exprimer ici ma très vive reconnaissance à Jean Letrouit pour avoir attiré mon attention sur ce passage d'Athénée.

²⁶ Cléarque de Soles est cité plusieurs fois par Diogène Laërce dans ses *Vies et doctrines des philosophes illustres*. Né avant 340, mort après 290 av. J.-C., il aurait été un auditeur direct d'Aristote. Auteur d'un *περὶ γρίφων* (« Les Énigmes »), cité par Athénée, c'est lui qui nous a conservé quelques vers de Castorion de Soles. Cléarque était par ailleurs l'auteur d'un *Éloge de Platon*, et d'un ouvrage intitulé *Sur les exposés mathématiques de La République de Platon*. — Voir R. Goulet & al. *Dictionnaire des philosophes antiques*, CNRS, 1994... (Publ. en cours.)

²⁷ IV^e/III^e ? s. av. J.-C. — La datation est incertaine, mais puisque Cléarque le cite, il était son contemporain ou son aîné.

²⁸ Athénée, *Le Banquet des Savants*, X, 81 (454 f - 455 b). Le texte de référence est celui de l'édition Kaibel, Leipzig, Teubner, 1890.

²⁹ Le texte grec est problématique, et l'expression embrouillée. Mais il n'y a pas de doute sur l'interprétation, comme le montre la transposition effectuée plus loin. — De plus, malgré la présence du mot « pied » il s'agit en réalité des *mètres*. Pourtant, là encore, le sens est clair : chaque *mètre* commence et se termine avec un début ou une fin de mot, sans élision, faute de quoi il n'y aurait pas de transposition possible. — Le grammairien Diomédès (IV^e s. — Keil, *Grammatici Latini*, I, p. 498) répertorie ce type de vers dans lequel un mot correspond à un pied : *partipedes sunt qui in singulis pedibus singulas orationis partes adsignant, ut : « miscent fida flumina candida sanguine sparso »* (dsddd). Il en donne aussi la désignation grecque : *ποδομερεῖς* (*podomereis*).

³⁰ Le lecteur sera attentif au fait que des expressions très proches se retrouvent dans le texte d'Athénée, dans le *Phèdre* de Platon et dans le *De Musica* de saint Augustin (voir ci-après). — Les schémas métriques et la transcription en caractères latins sont ajoutés ici pour la commodité du lecteur moderne : ils ne figurent évidemment pas dans le texte d'Athénée.

σὲ τὸν βολαῖς ναιονθ' ἔδραν	νιφοκτύποις θηρονόμε Πάν,	δυσχείμερον χθόν' Ἀρκάδων,
κλήσω γραφή συνθείς, ἄναξ	τῆδ' ἐν σοφῆ δύσγνωστα μὴ	πάγκλειτ' ἔπη σοφῶ κλύειν,
μουσopόλε θήρ κηρόχυτον ὄς		μείλιγμ' ἱεῖς.
σὲ τὸν βολαῖς	niphoktúpois	duskheímeron
<i>Au milieu des bourrasques,</i>	<i>à la battue des neiges,</i>	<i>à la dure, l'hiver</i>
ναίονθ' ἠέδραν	thēronóme Pán,	khthón' Arkádon,
<i>Tu as fait ta demeure,</i>	<i>ô Pan, berger sauvage,</i>	<i>en pays arcadien</i>
κλήσω γραφή	τῆδ' ἐν σοφῆ	πάγκλειτ' ἔπη
<i>Je dirai ta louange</i>	<i>en cet écrit savant</i>	<i>dans des vers glorieux</i>
συνθείς, ἄναξ,	δύσγνωστα μὲ	σοφῶ κλύειν,
<i>Bien ajustés, Seigneur,</i>	<i>mais inintelligibles</i>	<i>à qui n'est pas savant,</i>
μουσopόλε θῆρ,	κηρόχυτον ὄς	μείλιγμ' ἱεῖς.
<i>Sauvage ami des Muses</i>	<i>qui coules ta musique</i>	<i>au travers de la cire</i> ³¹

et ainsi de suite. À quelque rang qu'on place chacun de ces pieds, cela donnera la même mesure³², de cette façon :

σὲ τὸν βολαῖς	νιφοκτύποις	δυσχείμερον
νιφοκτύποις	σὲ τὸν βολαῖς	δυσχείμερον

Notons également que chacun des pieds comporte onze lettres³³. Il est possible aussi, de procéder non pas de cette manière mais autrement, pour faire en sorte, à partir d'un vers, d'en avoir au besoin plusieurs, en les composant ainsi :

³¹ La cire contribue à fixer les uns aux autres les tuyaux inégaux de la syrinx.

³² Ou « le même mètre » (un *mètre iambique*), ou « le même type de vers » (un *trimètre iambique*).

³³ Dans l'original grec, bien sûr, et en comptant pour une lettre l'iota que nous appelons « souscrit », mais qui, paraît-il, fut « adscrit » jusqu'au XI^e siècle. Les « aspirées » (phi, khi, théta) comptent en revanche pour une seule. — Au v. 2, pour avoir onze lettres, il faut écrire non pas ἔδος (conjecture de Scaliger, suivi par Wehrli, *Klearchos*, dans *Die Schule des Aristoteles*, 3, Basel/Stuttgart, 1969²) mais ἔδραν (Cobet, suivi par Kaibel dans son édition d'Athénée, et par Lloyd-Jones & Parsons dans le *Supplementum hellenicum*).

μέτρον φράσον υ̣ — υ̣ —	μοι τῶν ποδῶν — ₅ — υ̣ —	μέτρον λαβόν. υ̣ — υ̣ —
λαβόν μέτρον υ̣ — υ̣ —	μοι τῶν ποδῶν — ₅ — υ̣ —	μέτρον φράσον. υ̣ — υ̣ —

métron phráson moi tḗn podḗn métron labón

Dis-moi la mesure, en prenant la mesure des pieds

labón métron moi tḗn podḗn métron phráson.

En prenant pour moi la mesure, dis la mesure des pieds.

οὐ βούλομαι — — υ̣ —	γάρ τῶν ποδῶν — — υ̣ —	μέτρον λαβεῖν. υ̣ — υ̣ —
-------------------------	---------------------------	-----------------------------

λαβεῖν μέτρον υ̣ — υ̣ —	γάρ τῶν ποδῶν — — υ̣ —	οὐ βούλομαι. — — υ̣ —
----------------------------	---------------------------	--------------------------

ou bouólomai gàr tḗn podḗn métron labeín,

Car je ne veux pas prendre la mesure des pieds

labeín métron gàr tḗn podḗn ou bouólomai

Car, prendre la mesure des pieds, je ne veux pas.

Athénée ne dit pas qui est l'auteur du second exemple qu'il donne : lui-même ? son personnage ? Cléarque ? Il semble clair, en tout cas, que ce n'est pas Castorion... Mais on est bien forcé de remarquer que, dans l'exemple de transposition proposée, le second mètre, placé au milieu du vers, ne bouge pas. La chose lui serait syntaxiquement difficile, voire impossible : le résultat serait peut-être un vers métriquement correct mais, pour l'expression, un pur charabia. Ni le pronom *moí* ni la particule *gár* ne peuvent en effet se placer en tête de phrase, par exemple. Ce serait un peu comme d'écrire en français : « Prendre car la mesure des pieds, je ne veux pas ».

Les vers de Castorion, qui sont également des trimètres iambiques, semblent donc constituer un cas plus significatif, puisqu'à première lecture du texte d'Athénée (mais rappelons qu'il est, à cet endroit, particulièrement problématique), on garde l'impression que les mètres de ces cinq vers sont tous permutable entre eux. « Document sans charme », « badinage métrique », « badinage niais » ! tranchaient gravement quelques philologues allemands parmi les plus éminents³⁴. En effet, l'objet est embarrassant... Wilamowitz, pour sa part, proposait d'y lire non pas cinq trimètres iambiques, mais quinze monomètres. Réductrice, l'hypo-

³⁴ U. von Wilamowitz, O. Kern, W. Kroll, cités par P. Bing (voir note suivante), et ce n'en sont pas moins d'excellents philologues...

thèse est cependant intéressante, en ce qu'elle ramène une permutation de mètres à une simple permutation de vers : on se trouverait alors devant un cas semblable à celui de l'« épitaphe de Midas », citée par Socrate dans le *Phèdre* de Platon, et dont il sera question plus loin. Mais le monomètre iambique employé vers à vers constitue une rareté, alors que le trimètre iambique est l'un des vers les plus courants de la poésie grecque, et l'hypothèse de Wilamowitz est plutôt une manifestation supplémentaire de mauvaise humeur. Le fragment est généralement édité, de nos jours, en cinq trimètres iambiques, et c'est ainsi que Peter Bing l'analyse, d'une manière très intéressante et très convaincante, dans un article dont l'idée maîtresse est reprise ici³⁵.

Constatons d'abord qu'il n'est pas possible de permuter les vers entre eux : les permutations ne peuvent se faire qu'à l'intérieur des vers, sans quoi on aboutirait, syntaxiquement, à du charabia. En revanche, il semble, au premier abord, que l'ordre des mètres à l'intérieur de chaque vers soit indifférent : c'est ce que dit Cléarque, et Athénée après lui. À y regarder de plus près, ce n'est pas si simple. On peut essayer le jeu avec la traduction ici proposée, on se heurtera, au quatrième vers, à une impossibilité syntaxique : en fait, le problème se pose aussi en grec, dès le v. 3, mais aussi et surtout dans le v. 4.

Passé le premier vers, il y a, dans chacun des autres, un ou plusieurs obstacles — de métrique, de syntaxe ou de sens — à la transposition des mètres ; on n'en prendra qu'un exemple ici, qui les conjugue tous : le v. 4

suntheís, áanax, dúsgnosta mè sophôi klúein,
 Bien ajustés, Seigneur, mais inintelligibles à qui n'est pas savant,

Modifions l'ordre des mètres, de manière à passer d' 1-2-3 à 3-1-2 :

sophôi klúein, suntheís, áanax, dúsgnosta mè

a) le vers n'a plus de coupe, ni penthémimère, ni hephthémimère (notons qu'Optatien a su, lui, résoudre ce problème dans ses hexamètres... mais ils ne sont que quatre, alors que les cinq trimètres de Castorion sont apparemment l'amorce d'un poème plus long) ;

b) la construction syntaxique est impossible ;

c) le sens, si tant est que l'on puisse en trouver un, est à peu près :

³⁵ Peter Bing, « Kastorion of Soloi's Hymn to Pan », *American Journal of Philology*, 106, 1985, p. 502-509.

à qui est savant comprendre, bien ajustés, Seigneur, inintelligibles pas

Bing note que, parmi les cinq vers, le seul qui n'ait pas de coupe est précisément le premier, et que, malgré cet inconvénient — à moins que ce ne soit précisément grâce à lui — il est le seul à supporter vraiment les transpositions. Il convient de rappeler ici que les Anciens se faisaient lire les textes par des esclaves préposés à cette tâche ou, s'ils lisaient eux-mêmes, pratiquaient la lecture à voix haute³⁶. L'absence de coupe dans un vers ne pouvait manquer de frapper l'auditeur ou lecteur, dans un temps où l'on avait la métrique « dans l'oreille », tout comme nous sommes encore un certain nombre, aujourd'hui, à grincer des dents à l'écoute des alexandrins de la *Comédie Française*... Mais le premier vers remplit, en quelque sorte, une fonction d'affichage. L'attention de l'auditeur était, par là-même, attirée sur la particularité du poème qu'il entendait : *attention, permutabilité !* L'auditeur-lecteur un peu superficiel ne s'apercevait pas qu'ensuite, cette permutabilité n'était guère effective ; ou plutôt, l'auditeur-lecteur attentif et sagace³⁷, le « savant », constatait, lui, vers après vers, que la forme choisie par l'auteur était la meilleure possible, et, plus souvent, la seule...

Chez Castorion, suivant Peter Bing, il s'agirait d'offrir à qui *n'a point étudié*, l'occasion de prendre conscience du fonctionnement du langage, ici plus précisément de la versification. Ce que le poète propose, ce n'est pas un petit jeu creux, mais un moyen d'apercevoir comment se fait un trimètre iambique, et, plus généralement, un poème : ayant tendu la perche de la permutabilité, et laissé le lecteur s'en saisir, il donne à constater qu'il faut en réalité renoncer à elle, si l'on veut que les vers soient acceptables. Sous le couvert du jeu, le lecteur est pour ainsi dire invité à des travaux pratiques de poétique. Bien sûr, la démonstration est humoristique... — elle n'en est pas moins sérieuse pour autant.

Mais pourquoi un hymne à *Pan* ? Couvert de poils, la face humaine, certes, mais avec des cornes et des pieds de bouc, ce dieu mi-homme, mi-bête, — et pourtant fils d'Hermès —, a la réputation de courir assez indifféremment après la nymphe et le chevrier. Peter Bing souligne tout le jeu d'oppositions, dans les vers de Castorion, entre le savant (= le « sage ») et le « sauvage ». Pan, dieu agreste (« berger sauvage »), est loué dans un « écrit savant ». Et l'idée semble tenir à cœur au poète, puisqu'il y revient aussitôt : Pan est « sauvage ami des Muses ». C'est que ce dieu agreste est

³⁶ Au IV^e siècle de notre ère, saint Augustin, dans les *Confessions* (VI, III, 3), considère comme digne de mention le fait que saint Ambroise lise en silence, des yeux seulement : la pratique dominante était donc toujours, apparemment, la lecture à voix haute...

³⁷ Rappelons au passage que le sens premier du latin *sapiens* est « qui distingue le goût des choses », « qui a du flair ». Pourtant, l'*homo sapiens* semble parfois manquer de jugeote...

une figure du rapport toujours problématique entre nature et culture, et moins d'un siècle, sans doute, après le temps de Castorion, il sera le dieu de l'églogue, ou, plus justement, de la poésie « bucolique » quand elle va fleurir avec Théocrite : ses « héros », et, fictivement, ses « auteurs » seront les bouviers et les bergers familiers du dieu Pan... Mais ses auteurs-pour-de-vrai, poètes savants, ont peut-être d'autres raisons que leurs personnages pour rendre un culte à Pan.

Promenons-nous dans les bois, le sophiste n'y est pas...
(petit détour platonicien)

Probablement composé vers 370 avant J.-C. le *Phèdre* de Platon rapporte — fictivement — un long entretien entre Socrate et Phèdre, qui aurait eu lieu en 416³⁸. Phèdre suit les leçons de rhétorique de Lysias, un riche métèque qui exerce aussi le métier de logographe, c'est-à-dire qu'il compose pour d'autres les plaidoyers qu'ils réciteront pour leur défense. Les conférences ont lieu le matin : Phèdre en sort, justement, et le discours que Lysias vient de proposer comme modèle à ses élèves l'a enthousiasmé. C'était un discours sur l'amour — des garçons, cela va sans dire — brillant d'une ingéniosité toute particulière puisqu'il soutenait qu'il est préférable d'accorder ses faveurs, plutôt qu'à un amoureux, à quelqu'un qui ne l'est pas...

— Ô l'âme noble ! Si seulement il écrivait qu'il faut les accorder à un pauvre plutôt qu'à un riche, à un vieux plutôt qu'à un jeune, et tout ce qui peut s'appliquer à moi et à la plupart d'entre nous ! Voilà des discours qui seraient de bon goût et profitables au peuple ! va bientôt ironiser Socrate³⁹...

Car, au moment précis où Phèdre se dirige vers les portes de la ville pour s'en aller dans la campagne ruminer le discours à son aise, il tombe sur Socrate. Coup de chance : un public ! Il va faire sur lui l'essai de sa capacité à mettre en œuvre ce qu'il vient d'apprendre en s'exerçant à lui répéter le discours... Socrate ne l'entend pas tout à fait de cette oreille. S'il est tout disposé, *comme dit Pindare, à faire passer les urgences après le récit des occupations de Lysias et de Phèdre*⁴⁰, on voit qu'il adopte d'emblée, pour le dire, un ton léger d'humour et de persiflage amical. S'il aborde des sujets tout à fait sérieux et pose, au fond la question du passage à la philosophie, le dialogue n'en est pas moins structuré par un support dramatique, une

³⁸ J'essaie de concilier ici les indications contradictoires données (p. 19 & 32-33) par Luc Brisson dans le volume, par ailleurs remarquable, qui regroupe le *Phèdre* — présenté, traduit et annoté par lui — et le texte de Jacques Derrida : *La Pharmacie de Platon* (GF-Flammarion, 1989).

³⁹ *Phèdre*, 227 c 9 – d 2.

⁴⁰ *Phèdre*, 227 b 9-11.

petite comédie jouée à deux personnages. On sait à quel point jouer avec Socrate pouvait être hasardeux. D'ailleurs, la chose lui a coûté cher... Phèdre ayant maladroitement laissé voir qu'il tient sous son manteau une copie du discours, pas question pour Socrate de l'écouter à l'exercice : il n'a qu'à lire ! On sort donc de la ville, on remonte un peu l'Ilissos en marchant pieds nus dans l'eau, on traverse, et l'on va s'étendre sur l'herbe sous un gattilier en fleur, dans un sanctuaire *des Nymphes*. — Les Nymphes ?... Tiens, tiens... Qui donc, déjà, *les veut perpétuer* ?... par une après-midi toute pareille à celle du *Phèdre* ?... le *Faune*, de Mallarmé ! Ce personnage qui *réfléchit* d'une manière si savamment ambiguë sur les arts du plaisir et les plaisirs de l'art est un cousin tout proche du dieu Pan, et je ne serais pas surpris si son auteur avait lu de près le dialogue de Platon⁴¹. Et, justement, après les Nymphes, on va voir apparaître Pan, au moment critique où Phèdre va se trouver contraint de prendre conscience du caractère superficiel et vain de la rhétorique qu'il admirait, alors que la seule recherche qui vaille est celle du vrai beau et du vrai bien (ils se confondent) et que le seul usage qui vaille du langage, du discours – et de l'écriture – est celui qui s'ordonne délibérément à cette fin. Au fond, il ne s'agit de rien de moins, du point de vue de Platon, que de passer de la sophistique à la philosophie... C'est, pour Phèdre face à Socrate, et pour le lecteur face à Platon, un renversement – faut-il dire « dialectique » ? – de point de vue (ailleurs, on parlerait de *conversion*), qu'il n'est pas si facile d'effectuer. Il s'accomplit sous l'invocation du dieu Pan⁴², et se trouve sanctionné, à la fin du dialogue, par une prière que Socrate adresse à celui-ci et à laquelle Phèdre s'associe⁴³. Ce dieu d'ambiguïté est en effet la figure de la double nature du langage et du discours, à en croire le *Cratyle*⁴⁴, dans un passage où Platon, visiblement, s'amuse en écrivant — et pourquoi pas nous à le lire ?

Or, le coup décisif que Socrate porte à Phèdre pour lui montrer que le discours de Lysias n'a, littéralement, *ni queue ni tête*, l'estocade qui le réduit à quia, consiste – je vous le donne en mille – en une comparaison avec un petit poème à permutation, *l'inscription qui, à ce qu'on dit, sert d'épithaphe à Midas de Phrygie* :

⁴¹ Malgré les conclusions que Paul Bénichou semble tirer de son analyse, par ailleurs si juste et pénétrante, dans *Selon Mallarmé* (Gallimard, folio-essais, 1995, p. 215-230), je crois qu'il y a lieu de faire de *L'Après-midi d'un Faune* une lecture platonisante.

⁴² *Phèdre*, 263 d.

⁴³ *Phèdre*, 279 b-c.

⁴⁴ *Cratyle*, 407 e – 408 a. — Il y aurait bien des choses à dire sur ce passage du *Cratyle* et le coup de pied en vache que Platon y décoche à la tragédie, mais l'espace et le temps nous manquent...

Je suis une vierge de bronze, au tombeau de Midas gisant,
 Les eaux peuvent bien ruisseler... que reverdissent les grands arbres...
 Ici-même je resterai, à inonder de pleurs ce marbre :
 C'est là le tombeau de Midas, moi je le dirai aux passants.

Cela n'y fait aucune différence, qu'un des éléments soit exprimé le premier ou le tout dernier, tu t'en rends compte, j'imagine⁴⁵ ? — Phèdre : Socrate !... Tu tournes en dérision notre discours⁴⁶ ! — Socrate : Bon, alors, passons... Ne te fâche pas... Pourtant, je trouve qu'il offre constamment des exemples qu'on aurait profit à examiner, pour essayer à tout prix de ne pas les imiter⁴⁷.

On ne peut pas être plus clair : dans un poème comme dans un discours, la permutabilité des éléments est un vice rédhibitoire. L'épigramme est cyclique : ses vers peuvent « rouler » les uns par-dessus les autres ? C'est un mauvais poème. Et le vif mécontentement de Phèdre ne permet pas d'en douter. Avec le verbe σκώπτειν (skóptein), l'ironie n'est plus légère et de bon ton, comme on peut en avoir l'habitude entre amis, c'est une raillerie mordante. Dans l'*Anthologie Grecque*, « épigrammes satiriques » se dit : σκωπτικὰ ἐπιγράμματα (skoptikà epigrámmata). Mais, dira-t-on⁴⁸, l'épigramme citée par Socrate n'a rien de satirique, c'est une épitaphe ! Or, c'est toute la question...

On l'oublie trop : Platon, philosophe de haute graisse, est aussi, Phèdre vient de l'apprendre à ses dépens, un redoutable humoriste. Mais il vaudrait mieux dire que Phèdre vient d'avoir affaire à l'ironie de Socrate, et nous à celle de Platon. Cela revient au même, puisqu'au fond le vieux maître n'est que le héros, désormais fictif, de l'écriture du disciple : toute l'œuvre de Platon est une vaste mise en fiction — philosophique, et pour la bonne cause — de l'enseignement de Socrate, un démarquage *dialectisé*, une sorte d'immense *pastiche*... Cette manière-là d'« ironie socratique » pose le problème des citations plus restreintes : si l'essentiel du texte se présente comme une immense *citation* de Socrate, qu'en est-il des citations de moindre étendue ? Et d'où sort, en particulier, cette « épitaphe de Midas » ? Les uns l'attribuent à Homère, d'autres à Cléoboulos de

⁴⁵ L'original grec porte : πρῶτον ἢ ὕστατόν τι (prôton ê hústatón ti — « quelque chose qui soit *premier* ou *tout dernier* ») que l'on peut rapprocher des termes de Cléarque rapportés par Athénée : ἡγεμονικούς καὶ ἀκολουθητικούς (hegemonikouîs kai akolouthetikouîs — « *qui viennent en tête* et *qui viennent ensuite* »). Cf. plus haut note 30.

⁴⁶ 264 e 3 : ΦΑΙ. Σκώπτεις τὸν λόγον ἡμῶν, ὦ Σώκρατες. — Skóptreis tòn lógon hemôn, ô Sôkrates.

⁴⁷ 264 d-e.

⁴⁸ On pourrait d'ailleurs dire aussi — pourquoi pas ? — que Socrate n'y comprend rien, que l'épigramme est un petit joyau et que son caractère cyclique est un charme de plus, qui fait d'elle la glorieuse ancêtre de la poésie combinatoire moderne. Mais ce n'est apparemment pas le sens du texte de Platon.

Lindos⁴⁹, d'après l'*Anthologie Palatine*⁵⁰. Elle a tantôt quatre vers et tantôt six. Dans ce dernier cas, elle n'est plus « cyclique », et ne pourrait donc pas servir d'argument à Socrate... On n'ajoutera rien ici aux fleuves d'encre qu'elle a fait couler (« *Tant qu'il coulera de l'encre...* » etc.), mais Diogène Laërce affirmait déjà : « L'épigramme n'est pas d'Homère, qui a vécu, dit-on, bien des années avant Midas⁵¹. » En tout cas, sa première attestation, en quatre vers, se trouve dans le *Phèdre* de Platon, et il peut paraître étrange – ou savoureux – que l'attribution la plus simple et la plus naturelle ait été la moins fréquemment envisagée. Léon Parmentier, qui avait sans doute lu *La lettre volée*, d'Edgar Poe, a découvert ce qui n'était aucunement dissimulé : l'épigramme est tout simplement de Platon lui-même⁵². Il n'y a rien de surprenant à ce que l'on compose des épitaphes fictives, dès lors que l'épigramme (l'« inscription » en vers) est devenue un genre littéraire, et Platon, c'est connu, a le goût du pastiche : il s'y est déjà livré avec l'oraison funèbre des soldats morts, dans le *Ménexène*, où l'a étudié Nicole Loraux⁵³. Et il vient très probablement de refaire le coup dans le *Phèdre* même : le prétendu discours de Lysias a toutes chances d'être de la main de Platon.

Loup y es-tu ? — Je finis mon pastiche...

Quel mauvais caractère, ce Phèdre ! Peut-être, mais les contemporains d'un pastiche ont l'avantage d'en reconnaître le modèle... Wilamowitz, qui n'aimait pas les vers de Castorion, a presque découvert le pot aux roses — si ce n'est qu'il prenait le pastiche pour le modèle. Un fragment de Critias, fait allusion, dit-il⁵⁴, à l'« épitaphe de Midas ». Il suffirait, je crois, d'inverser le propos pour mieux comprendre la mauvaise humeur de Phèdre.

Critias, cousin de Platon dont un dialogue porte le nom, était un aristocrate, ennemi de la démocratie, partisan de la loi dite *naturelle* — c'est-à-dire celle du plus fort — et donc, en 404-403, dans Athènes vaincue, chef

⁴⁹ Un des « Sept Sages » de la Grèce. Voir Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, I, 89-90.

⁵⁰ *Anthologie Palatine*, VII, 153, Les Belles Lettres, C.U.F./Budé, 1960, texte établi par Pierre Waltz, et, pour cette épigramme, traduction et annotation d'Alphonse Dain. Le lecteur trouvera là toutes les références utiles.

⁵¹ Diogène Laërce, *op. cit.* (n° 49).

⁵² La place manque aussi, bien sûr, pour examiner ici la question en détail. Voir Léon Parmentier, « L'épigramme du tombeau de Midas et la question du cycle épique » dans *Bulletins de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques et de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1914, p. 341-394. Dain renvoie à cet article.

⁵³ Nicole Loraux, *L'Invention d'Athènes*, Mouton-E.H.E.S.S. 1981, p. 308-332.

⁵⁴ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Sappho und Simonides*, Berlin, 1913, p. 109 (cité par L. Parmentier, *op. cit.* p. 357, n. 4).

d'un gouvernement de « collaboration », au pouvoir grâce à l'occupation de l'Acropole par un contingent ennemi : l'un des chefs les plus sanguinaires de l'oligarchie des *Trente Tyrans*, — au demeurant, le meilleur fils du monde... Bien né, riche, intelligent, poète, il périt en décembre 404 dans les combats à l'issue desquels fut rétablie la démocratie⁵⁵.

Le poète Anacréon, en visite à Athènes, avait été l'hôte d'un autre Critias, le grand-père de l'oligarque, et ce dernier s'adresse au vieux poète⁵⁶ :

(...)

Jamais ne vieillira l'amour que l'on te porte,
Jamais il ne mourra, tant que, mêlée aux vins,
L'échanson versera l'eau dans nos larges coupes
Allant de gauche à droite et offrant à trinquer,
Tant que toute la nuit, les chœurs de jeunes filles
De chants sacrés autour de nous résonneront,
Tant que sera tenue la coupe, enfant du bronze,
Présentée grande ouverte à la pluie de Bromios,
Tout en haut élevée aux cimes du cottabe⁵⁷.

Wilamowitz relève que la manière d'exprimer la durée infinie promise d'une part à l'amour porté à Anacréon, d'autre part au tombeau de Midas, est tout à fait comparable : « Tant que l'eau coulera... » Dans un cas elle coule dans les coupes où l'on prépare le vin, dans l'autre elle ruisselle en fleuves et rivières sur la terre... Le thème est mieux connu de nous sous la forme : « Tant qu'il y aura des hommes... » On pourrait rapprocher encore ces deux textes sur des points très précis, et montrer, je crois, qu'il

⁵⁵ Il faut lire ou relire, sur cette période, le livre admirable de Jules Isaac, *Les Oligarques, essai d'histoire partielle*, écrit en 1942, publié en 1948, réédité chez Calmann-Lévy en 1989, mais actuellement indisponible, alors qu'il devrait être partout en poche, et au programme des lycées. — À quoi pensent donc les éditeurs... ? Et les ministres de l'Éducation Nationale ? — À moins que, précisément... ?

⁵⁶ Critias, fr. 88 B 1, 5-10 DK (Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1952⁶, repr. Zürich, Weidmann, 1996, t. 2, p. 376).

⁵⁷ Traduction de Jean-Louis Poirier, dans *Les Présocratiques*, Gallimard, Pléiade, 1988. — Le mot *cottabe* désigne à la fois un jeu de société et le dispositif permettant d'y jouer : dans les banquets, d'un adroit mouvement du poignet, le joueur (ou la joueuse), en faisant tourner sa coupe, lançait quelques gouttes de vin en direction d'une coupelle de bronze placée en équilibre instable en haut d'une tige verticale, en dédiant son geste à la personne dont il était amoureux. Le grand art était de faire sonner la coupelle sous l'impact des gouttes sans la faire tomber : c'était un heureux présage. L'histoire ne dit pas si le jeu avait été inventé par les teinturiers. Il est vrai que, si l'on se fie à certaines peintures sur vases, les buveurs ne risquaient guère de tacher leurs vêtements... — Voir l'explication du jeu (avec dessins et photos) dans le beau livre de François Lissarague : *Un flot d'images, une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, 1987, p. 75-82, 85.

s'opère entre eux un savant jeu dialectique de reprises et d'oppositions... ce n'est pas ici notre objet. Mais, si, comme Parmentier le soutient avec de bons arguments, l'« épitaphe de Midas » a pour auteur Platon lui-même, alors, c'est elle qui pastiche les vers de Critias, et non l'inverse, puisque Platon écrit le *Phèdre* vers 370, alors que Critias est mort en décembre 404. Phèdre a de bonnes raisons d'être mécontent : Socrate se paie sa tête ! Partis de la grande rhétorique, les voilà en plein banquet, ou plutôt dans le *symposion* — la « beuverie » — qui le suit ! Et — ironie, bien sûr — pas avec des *sages*, à discuter philosophie, comme dans le *Banquet* de Platon, mais avec des fêtards en train de jouer au cottabe, et de se lancer à la tête de petits vers en lutinant les danseuses : Socrate n'a pas vraiment l'air de prendre Phèdre au sérieux...

Platon joue pourtant, dans tout le dialogue, un jeu complexe où la figure du dédoublement se dédouble à son tour. La démonstration de la nécessité de construire un discours vrai sur le vrai s'accomplit sous la forme d'un dialogue, et la méthode *dialectique* est un art d'amener, dans une *conversation*, l'interlocuteur à une posture philosophique : il y a là une *dialectique* — d'une autre sorte — entre les formes de parole que sont le *discours* et le *dialogue*. Mais, si le renversement s'opère par le dialogue, dans l'oralité sur le vif, en réalité, de Socrate à Platon, il change, et s'incarne dorénavant pour le *lecteur* dans la forme d'un *dialogue écrit*, où se trouvent insérés des *discours écrits*. Le problème est explicitement posé par le choix même de Lysias, *logographe* qui écrit pour les autres, et ne prononce de discours qu'en situation d'enseignement. Il l'est à nouveau dans le mythe de Thot⁵⁸, qui vient prendre place entre les deux mentions de Pan. Mais, si le dialogue pose ainsi la question du passage de la philosophie à l'écrit, il le fait dans sa résolution même, puisqu'il la pose à *l'écrit*. Il marque, certes, une distance à l'égard de cette nouveauté, le texte écrit, en affirmant bien haut que le véritable discours qui peut porter la recherche du vrai beau est le discours *vivant*, mais c'est là un lieu commun obligé : de fait, Platon *écrit*, bel et bien. Mais, loin de recourir au poème en vers épiques, dans une vaticination à la manière de Parménide ou d'Empédocle, il donne à ses écrits l'apparence d'une conversation « vécue ». Car la forme du dialogue se veut une sorte de *mimésis de la conversation*. D'une manière délibérément paradoxale, c'est la « mise en écrit d'une oralité », et, si le texte s'efforce de produire l'illusion, il est clair par là-même que l'écriture — non pas la notation, mais *le style*, la *littérature* —, a désormais la charge de tenir le rôle dévolu naguère à l'oralité vive. C'est dans le cadre et par le moyen d'une *oralité fictive* que Platon fait l'éloge de l'*oralité vive*. Il y a là une manière de degré supérieur dans l'*ironie socratique*. Tout en déclarant

⁵⁸ Ou Theuth : *Phèdre*, 274 c – 275 b.

l'infériorité de l'écriture, Platon est l'un de ceux qui lui apportent — en apparence contre son propre discours — une efficace et un lustre nouveaux, et c'est d'une façon réfléchie qu'il se donne, pour les fins de la philosophie, les moyens de l'art. On a vu, déjà, qu'il y a une « comédie » du Phèdre : c'est un des artifices de la « *tékhnē* » (*L'un des moyens techniques de l'art*) littéraire que Platon met en œuvre. Le pastiche en est un autre : animant les personnages et le dialogue même, il rend l'ensemble « vivant ». Façon de parler... mais on voit sans peine comment le pastiche peut tenir sa partie dans la création de l'*oralité fictive* : tout en jouant sur l'implicite et la complicité entre les interlocuteurs, il rattache plus étroitement le texte à des choses connues des lecteurs. Le pastiche est aussi, en lui-même, un objet « panique » : offrant une image redoublée dans le grotesque de l'objet caricaturé, il ne permet pas de discerner, dans le couple ainsi formé, ce qui relève du là-haut et de l'ici-bas⁵⁹ ; et, en faisant surgir brutalement une image difforme dans ce qui était perçu jusqu'alors comme beau, il engendre — on le voit chez Phèdre — un saisissement proprement *panique*...

Peut-on apercevoir, dans la littérature et la philosophie du iv^e siècle quelque chose comme un « courant panique » — peut-être informel — d'interrogation et de réflexion sur la langue et sur l'écriture, sur le discours et sur la poésie ?

Sans prétendre à une démonstration scientifique, on peut essayer de réunir les fils qui ont été suivis jusqu'ici : ils nous font un devoir au moins de rêver sur quelques hypothèses...

Cléarque de Soles, *auditeur direct* d'Aristote — lui-même *auditeur direct* de Platon —, est l'auteur d'au moins deux livres consacrés au plus ancien des deux maîtres : un *Éloge de Platon*⁶⁰, et un autre, intitulé *Les exposés mathématiques de La République de Platon*⁶¹. Le même Cléarque de Soles, dans son livre *Les Énigmes*⁶², cite cinq vers d'un *Hymne à Pan* de son compatriote, et au moins partiellement contemporain, Castorion de Soles. Même si le système est différent, il s'agit de vers « à permutation », comme ceux de la fictive « épitaphe de Midas » que Platon lui-même insère dans le *Phèdre*, à proximité immédiate d'une référence à Pan, qui sera le destinataire de la prière finale, et qui figure la double nature du langage dans le *Cratyle*. Or, de même que Platon pose pour la philosophie la question du passage à l'écrit, Castorion, dans son *Hymne à Pan*, semble la poser pour la poésie. Il le dit explicitement : il va louer Pan « dans un

⁵⁹ Cf. le passage du *Cratyle* déjà cité précédemment (n. 44).

⁶⁰ fr. 2a Wehrli.

⁶¹ fr. 3-4 Wehrli.

⁶² fr. 84-95 Wehrli.

écrit savant » (γραφῆι τῆδ' ἐν σοφῆι — graphēi tēid' en sophēi). Face à une critique « traditionnaliste », le philosophe choisit de redoubler dans son art, le poète de mettre à nu les mécanismes techniques du sien.

Plus incisif, Platon, qui développe un idéal de composition « organique », placée sous l'invocation d'un dieu « sauvage », face à des pratiques de composition, disons « mécanique », emploie la permutabilité, à travers le pastiche, comme repoussoir — en se gardant bien de prévenir son personnage, Phèdre, qui sert, à son tour, de repoussoir au lecteur. En l'honneur du même dieu à la double nature, mais plus directement didactique, Castorion annonce au lecteur le caractère savant de son écriture, en utilisant la permutabilité comme moyen d'illustration pédagogique, pour l'inviter à la dépasser. Peut-être Platon est-il l'initiateur d'une démarche que Castorion adapterait ensuite à un public différent ; peut-être conviendrait-il aussi de rendre aux sophistes — aux « vrais », mais *qu'est-ce que la vérité ?* — ce qui leur revient. Rompant avec les représentations mythiques du monde, les sophistes sont des « savants » mais aussi « des sages et des habiles » qui se font fort de posséder et de transmettre des compétences techniques donnant prise sur le réel. Platon les combat parce que le Réel, pour lui, n'est pas de ce monde ; pourtant, sans le dire, il fait preuve lui-même d'une haute technicité en matière d'écriture littéraire. Mais il la dissimule savamment, alors que Castorion, peut-être plus proche en cela d'Aristote, fait voir à l'œuvre la technique du vers, offrant par ce moyen la possibilité à d'autres d'en comprendre le fonctionnement ; le poète n'est plus un « enthousiaste » : il est non pas *possédé* par un dieu, mais *en possession* lui-même de techniques qui peuvent être mises en œuvre d'une manière plus ou moins parfaite.

L'un et l'autre, même dans des perspectives contradictoires, Platon et Castorion font toucher du doigt que la permutabilité des éléments est, pour l'un, contraire à la *vocation même* non seulement du vers et du poème, mais, en général, du discours et du langage, pour l'autre, contraire à la *recherche d'une perfection technique plus grande* dans l'art de l'écriture.

— Et le préfet de Rome ?... Est-ce que quelqu'un aurait de ses nouvelles ?

Contrairement à Castorion, mais comme Platon dans l'épigramme de Midas, Optatien emploie l'hexamètre dactylique. Le public d'Optatien est lettré, il a l'hexamètre « dans l'oreille », car c'est une longue histoire que celle de ce vers : son origine se perd dans la nuit du temps. À l'époque où écrit Optatien, il en existe en grec depuis plus de mille ans, et en latin

depuis environ cinq cents⁶³. Hors du théâtre, l'hexamètre est le vers grec et latin par excellence. Un Romain instruit en a lu et commenté durant toute sa scolarité secondaire chez le « grammairien » ; il sait par cœur de nombreux passages des poètes classiques notamment Lucrèce, Catulle, Horace et, surtout, Virgile⁶⁴, comme, naguère encore, on savait, chez nous, La Fontaine et Victor Hugo. Et, comme il n'a plus rien à faire en politique, il lit encore tous les jours des poètes qui emploient l'hexamètre dactylique, il est sensible aux rythmes et aux cadences : qu'un vers comporte une particularité, il dresse l'oreille... Ce public-là n'a pas besoin de scholie : il perçoit fort bien tout seul ce qui se passe dans un vers, et quand il en trouve quatre qui présentent à la fois une forte particularité métrico-rythmique et un vocabulaire des plus fréquents dans la poésie dactylique⁶⁵, il sait reconnaître *un pastiche*.

Car le vocabulaire du poème XXV ne comporte, à une exception près, que des mots assez fréquents, tant en prose qu'en poésie. Du fait de la contrainte métrique, ils le sont plus encore dans la poésie dactylique. Celle-ci, en effet, ne dispose pas de la totalité du lexique de la langue, puisque la structure de l'hexamètre interdit la succession *longue-brève-longue* (- - -). Certains mots, ou certaines formes ne peuvent pas y trouver place. La forme *ardua* (ici acc. n. pl.) est dactylique ; mais le nominatif f. pl. *arduae* (*longue-brève-longue*), ne peut *jamais* se rencontrer dans la poésie dactylique. La forme *arduus* (nom. m. sg. – *longue-brève-brève*) ne peut s'y trouver que devant un mot commençant par une voyelle (ou un *h*) : devant une consonne initiale, sa syllabe finale se trouverait allongée « par position » et on aurait *longue-brève-longue*. Dans ces conditions, avec derrière lui une tradition poétique de cinq siècles, en choisissant un thème et un vocabulaire assez commun, le poète a toutes les chances de retrouver les mêmes mots, placés aux mêmes places que chez ses devanciers : la difficulté serait de l'éviter. Mais aussi, pour le pastiche, il joue sur le velours : il fera inmanquablement lever dans l'esprit de ses auditeurs ou de ses lecteurs toute une moisson de réminiscences.

⁶³ Les plus anciens poèmes grecs en hexamètres que nous possédons sont ceux d'Homère : il est impossible de les dater avec précision (entre les IX^e et VII^e siècles ?...) Mais l'hexamètre remonte sans doute bien plus haut. En latin, les premiers attestés sont ceux d'Ennius (239-169 av. J.-C.) dans son poème épique les *Annales*, sans doute postérieur à 184.

⁶⁴ Voir là-dessus Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 368-369 ; 371-373 ; 408-411.

⁶⁵ L'essentiel du corpus se compose pour nous, dans l'ordre alphabétique, des œuvres de Catulle, Horace, Juvénal, Lucain, Lucrèce, Manilius, Martial, Ovide, Perse, Properce, Silius Italicus, Stace, Tibulle, Valérius Flaccus et Virgile. Mais il comprend aussi des œuvres dont il ne nous reste que des fragments, comme celles d'Ennius, Lucilius, Varron ou Cicéron... Notons aussi que dans l'élégie, composée en distiques élégiaques, seuls la moitié des vers sont des hexamètres au sens strict.

Ainsi, *carmina* se rencontre plus de trois cents fois et *pectora* plus de cinq cents ! Encore faudrait-il ajouter les formes proches comme *carminis* (génitif sg.) et *pectore* (ablatif sg.) également dactyliques... C'est que l'hexamètre était employé à la fois dans l'épique, où l'on est *percé jusques au fond du cœur*, et dans l'épopée, où les lances et autres glaives transpercent les poitrines... Mais la relative rareté de *dissona* et celle, frappante, de *scrupea* mériteront aussi de retenir notre attention...

Les rapprochements sont donc inévitables avec les poèmes antérieurs. Or, ils apportent des surprises et font voir des rencontres fort intéressantes, dont il n'est possible de présenter ici au lecteur que quelques-unes.

Il n'est pas rare, d'abord, de rencontrer le même mot employé deux fois successivement dans les positions d1 et d5 (ou inversement), parfois dans le même vers.

Virgile, X^e *Bucolique*, 1-3⁶⁶

Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem : *Pour finir, Aréthuse, favorise mon ultime effort :*
 pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, *Il faut que pour mon cher Gallus – mais que Lycoris lise aussi ! –*
carmina sunt dicenda... neget quis *carmina* Gallo? *Je compose un petit poème... Qui refuserait un poème à Gallus?*

On voit qu'il n'y a pas grand effort d'imagination à faire pour *inventer la permutation*... mais aussi combien il est peu nécessaire de la mettre par écrit — de l'effectuer — pour que le lecteur ait conscience de sa possibilité.

Notons également que le second hémistiche du v. 3 a un double sens assez pittoresque. *Gallus* est un ami de Virgile ; mais, dans l'écriture latine, la distinction entre majuscules et minuscules n'existait pas. Or *gallus* est aussi un nom commun qui désigne le *coq* : « Qui dénierait au coq le droit de chanter ? »

Virgile, VI^e *Bucolique*, 18-28⁶⁷

(Deux jeunes bergers surprennent Silène endormi un lendemain d'ivresse et, avec l'aide d'une naïade, lui lient les mains grâce aux fleurs qui couronnaient son front. Silène à son réveil, rit gentiment de la plaisanterie et accepte, en guise de rançon, de chanter pour eux...)

Adgressi (nam saepe senex spe *carminis* ambo
 luserat) iniciunt ipsis ex *vincula* sertis.
 Addit se sociam timidisque supervenit Aegle, (20)
 Aegle Naiadum pulcherrima, iamque vident

⁶⁶ Texte latin R. A. B. Mynors, 1972 ; tr. fr. D.B. — Lycoris était l'amie de Gallus. Il était lui-même poète ; il n'en reste que des fragments.

⁶⁷ Voir n. 66.

sanguineis frontem moris et tempora pingit.
 Ille dolum ridens 'quo *vincula nectitis*?' inquit...
 'soluite me, pueri... satis est potuisse videri.
Carmina quae vultis cognoscite... *carmina* vobis,
 huic aliud mercedis erit.' Simul incipit ipse. (26)
 Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
 ludere, tum rigidas motare cacumina quercus...

Ils l'attaquent (car, bien souvent, le vieux, en promettant une chanson, était bien moqué d'eux) et ils lui font des liens de ses propres guirlandes. Ils ont une alliée avec eux : ils sont un peu timides, mais Églé vient en renfort, Églé, la plus belle des Naiades, et, à peine il ouvre les yeux, Elle est en train de barbouiller du sang des mûres son front et ses tempes. Et lui, riant de la farce : « Pourquoi m'attachez-vous ? » dit-il, Détachez-moi, les enfants... Vous avez gagné, puisque vous m'avez vu ! Vous aurez vos chansons... Les chansons, c'est pour vous, Elle, c'est autre chose qu'elle aura en récompense ! » En parlant, il prélude... Mais alors, tu verrais un peu les Faunes et les bêtes sauvages Danser en rythme, et les chênes agiter les raideurs de leur faite...

Voilà, en peu de vers, plusieurs échos du poème XXV, et qui ne se résumant pas à des mots isolés : au v. 23, on a *nectitis*, verbe simple qui correspond au composé *conectunt*, accompagné du même complément d'objet direct : *vincula*⁶⁸. Qui prétendrait qu'Optatien n'avait pas lu Virgile ?...

Il semble, d'ailleurs, que Victor Hugo l'avait lu aussi, en particulier les v. 27 et 28 :

*Et les loups firent signe aux tigres d'écouter ;
 On vit, selon le rythme étrange s'agiter
 Le haut des arbres, cèdre, ormeau, pins qui murmurent,
 Et les sinistres fronts des grands chênes s'émurent*⁶⁹.

Quant à l'auteur du *Faune*, on le soupçonnerait d'avoir lu et Virgile et Hugo...

Stace, *Silves*, 2, 2, 112-117⁷⁰

(Stace complimente son ami Pollius, lui-même poète à ses heures, à propos de sa résidence du golfe de Naples. — Les Piérides sont les Muses).

⁶⁸ Autre exemple : Germanicus, *Aratea*, I, 370.

⁶⁹ Hugo, *La Légende des Siècles*, XXII, *Le Satyre*, 273-276.

⁷⁰ Texte latin, A. Marastoni, 1970 ; tr. fr. H. Frère. (C.U.F./Budé, 1944, t. 1. H. Frère a, dit-il, « fortement remanié » une traduction laissée par H.J. Izaac [† 1938]. On aimerait être certain qu'il a bien fait...) — Les *Piérides* sont les *Muses*, et leurs arts, entre autres, la philosophie et la poésie. — Le *philosophe du Gargettos* est Épicure, dont l'école, le « Jardin » se trouvait, à Athènes, dans le quartier de ce nom (cf. Cic. *Fam.* 15, 16, 1 : *ille Gargettius*). — Le verbe latin (*voluit*) indique le geste de dérouler un *volumen* pour le lire. — L'expression *nostram chelyn*, « notre lyre », désigne la poésie dactylique, tandis que *disona carmina* désigne ici le distique élégiaque (F. Vollmer, 1898). — La résidence en question était apparemment située entre le temple des ou de la Sirène(s), à Sorrente, et le « Promontoire de Minerve », appelée ici « La Tritonienne ». Cette dernière donne son approbation à la poésie de Pollius en hochant la tête, ce qui fait bouger l'aigrette de son casque.

Hic ubi Pierias exercet Pollius artes, (112)
 seu volvit monitus quos dat Gargettius auctor,
 seu nostram quatit ille chelyn, seu *dissona nectit*
carmina, sive minax ultorem stringit iambon :
 hinc levis e scopulis meliora ad *carmina* Siren
 advolat, hinc motis audit Tritonia cristis. (117)

Dès qu'ici Pollius déploie son habileté dans l'art des Piérides, soit qu'il médite les enseignements du philosophe du Gargettos, soit qu'il fasse résonner notre commune lyre, soit qu'il entrelace des vers de mesure différente, ou raidisse, menaçant, l'iambe vengeur, d'une part la Sirène légère s'envole des rochers pour venir entendre des chants supérieurs aux siens, de l'autre la Tritonienne écoute en agitant son aigrette.

Valérius Flaccus, *Les Argonautiques*, III, 278-279⁷¹

pars tenues flatus et adhuc stridentia prensat
 vulnera, pars sera *componunt* lumina dextra.

Les unes recueillent un dernier soupir, ou pressent des blessures encore palpitantes ; les autres, trop tard accourues, ferment des yeux éteints.

Le vers 279 est de structure métrique dsssd- ; le verbe *componunt*, employé dans un sens différent, occupe la place d'un des *molosses* d'Optatien.

Valérius Flaccus, *Les Argonautiques*, II, 25-30⁷²

(Dans la lutte des dieux et des géants, Neptune règle son compte au géant Typhée)

Hunc profugum et sacras revomentem *pectore* flammas,
 ut memorant, prenum ipse comis Neptunus in altum
 abstulit implicitque vadis totiensque cruenta
 mole *resurgentem torquentem*que anguibus undas
 Sicanium dedit usque fretumcumque urbibus Aetnam
 intulit ora premens. (...)

*Il fuyait, sa poitrine recrachait les flammes saintes⁷³,
 D'après les anciens récits, mais Neptune en personne le saisit
 Par les cheveux et le fit disparaître dans les profondeurs,
 — De sa masse sanglante tout ressurgissant et tout battant les eaux en anneaux de serpent —,
 L'abîma jusqu'au fond du détroit de Sicile et lui mit sur la tête
 L'Etna, avec les villes, pour l'écraser. (...)*

On notera, la similitude du vers 28 avec le v. 3 d'Optatien (*pangentes torquentes*) : les deux participes présents juxtaposés et l'emploi du même verbe.

⁷¹ Texte latin Ehlers, 1980 ; tr. fr. coll. Nisard, 1857.

⁷² Texte latin Ehlers, 1980 ; tr. fr. D.B.

⁷³ Jupiter l'a déjà quelque peu foudroyé : Neptune le *fnit*. Mais il est immortel, et les habitants de la contrée s'en apercevront : il continuera, par l'Etna, à cracher des flammes....

Valérius Flaccus, *Les Argonautiques*, V, 154-164⁷⁴

Ultimus inde sinus saevumque cubile Promethei
cernitur, in gelidas consurgens Caucasus Arctos.

Ille etiam Alciden Titania fata morantem
attulerat tum forte dies iamque aspera nisu
undique convellens veteris cum strage pruinæ
vincula presa manu saxis abduxerat imis
arduus et laevo gravior pede. **Consonat** ingens
Caucasus et summo pariter cum monte secutæ
incubere trabes abductaque flumina ponto.
fit fragor, aetherias ceu Iuppiter **arduus** arces
impulerit imas manus aut Neptunia terras.

De là on voit le golfe ultime et le siège cruel de Prométhée,
et le Caucase qui se dresse vers l'Ourse glacée.
Or, ce même jour-là, le hasard y avait amené Hercule venu
mettre un terme au supplice du Titan, et voilà que d'un rude
effort, **partout** à la volée balayant la jonchée des neiges
d'autrefois, à pleine main il avait arraché **les chaînes** du
fond des rochers, **tout dressé** et le poids portant sur le bon
pied. L'immense Caucase **résonne** ; avec le haut des monts
s'éroulent après lui pareillement les arbres ; les fleuves, les
voilà détournés de la mer. Il se fait un fracas, comme si Jupiter
très haut avait frappé les citadelles de l'éther ou la main de
Neptune la terre jusqu'à ses tréfonds.

Six vers, trois mots du poème XXV. Le verbe *consonare* exprime l'accord, la consonance, et par sa composition, le contraire exact de *dissona*...

Horace, *Épîtres*, II, 2, 91-92 & 102-108⁷⁵

(...)

Carmina compono, hic elegos, « mirabile uisu (91)
cælatumque nouem **Musis** opus. » (...)

(...) (93-101)

Multa fero ut placem genus inritabile **uatum** (102)
cum scribo et supplex populi suffragia capto ;
idem finitis studiis et mente recepta

opturem patulas impune **legentibus** auris. (105)

Ridentur **mala** qui **componunt carmina** ; uerum
gaudent **scribentes** et se uenerantur et ultro,
si taceas, laudant quicquid scripsere beati. (108)

Je fais des odes et lui, des élégies,
« ouvrages merveilleux et ciselés par les neuf
Muses ». (...)

Je supporte bien des choses pour vivre en
paix avec la race irritabile des **chanteurs**
inspirés, lorsque j'écris et que je mendie les
suffrages du public ; mais, arrivé à la fin de mes
travaux et revenu au bon sens, je pourrai me
permettre impunément de fermer aux lectures
des oreilles longtemps ouvertes.

On se moque de ceux qui **composent de**
méchants **vers** : mais ils font leur joie d'écrire,
ils se révèrent eux-mêmes et, si l'on se tait, ils
sont les premiers, les heureux gens ! à louer
tout ce qu'ils ont écrit.

Aux vers 91 le verbe *compono* (dont la finale s'élide sur le *hic*) occupe la même position métrique que dans le v. 1 d'Optatien. Même chose, en cas de permutation, au vers 106... et les mêmes mots expriment la même idée.

Dans cette remontée des temps de la poésie latine, il faudrait s'arrêter chez Ovide, et faire un second passage chez Virgile, où il y aurait encore bien d'autres rencontres à relever, mais le lecteur m'en voudrait d'abuser de sa patience... et d'ailleurs, l'espace et le temps...

⁷⁴ Texte latin éd. Ehlers, 1980 ; tr. fr. D.B.

⁷⁵ Texte établi et traduit par F. Villeneuve, C.U.F./Budé, Les Belles Lettres (1927-1934).

Catulle, *poème 64*, 383-384⁷⁶

(Les noces de Thétis et de Pélée : Achille sera leur fils)

Talia *praeferentes* quondam *felicia* Peleo | Voilà, en annonçant jadis à Pélée son bonheur, les chants
carmina divino cecinerunt *pectore* Parcae. | Que, de tout leur cœur de déesses, lui chantèrent les Parques.

Mais les rapprochements sont particulièrement frappants avec trois passages de Lucrèce :

Lucrèce, *De rerum natura*, I, 921-950⁷⁷

Nunc age, quod superest, cognosce et clarius audi.
 nec me animi fallit quam sint obscura ; sed acri
 percussit thyrso laudis spes magna meum cor
 et simul incussit suavem mi in **pectus** amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti (925)
 avia **Pieridum** peragro loca nullius ante
 trita solo. iuvat integros accedere fontis
 atque haurire iuvatque novos decerpere flores
 insignemque meo capiti petere inde coronam,
 unde prius nulli velarint **tempora Musae** ; (930)
 primum quod magnis doceo de rebus et artis
 religionum animum nodis exsolvere pergo,
 deinde quod obscura de re tam lucida **pango**
carmina musaeo contingens cuncta lepore. (934)
 [...]

(...) volui tibi suaviloquenti (945)
carmine Pierio rationem exponere nostram
 et quasi **musaeo** dulci contingere melle,
 si tibi forte animum tali ratione tenere
versibus in nostris possem, dum perspicias omnem
 naturam rerum, qua **constet** compta figura. (950)

Poursuivons : apprends ce qui reste à connaître et entends une voix plus claire. Et je ne me dissimule pas combien ces choses sont obscures ; mais de son thyrses aigu un grand espoir de gloire a traversé mon cœur, et enfoncé dans ma poitrine le doux amour des Muses ; aiguillonné par lui, je parcours les régions non frayées du domaine des Piérides, que nul n'a encore foulées du pied. J'aime aller puiser aux sources vierges ; j'aime cueillir des fleurs inconnues, afin d'en tresser pour ma tête une couronne merveilleuse, dont jamais encore les Muses n'aient ombragé le front d'un mortel. C'est d'abord que je donne de grandes leçons, et tâche à dégager l'esprit des liens étroits de la superstition ; c'est ainsi que sur un sujet obscur je compose des vers lumineux, le parant tout entier des grâces de la Muse (934). [...] (945) J'ai voulu t'exposer < notre doctrine > dans l'harmonieuse langue des Muses et, pour ainsi dire, la parer du doux miel poétique ; puissé-je tenir ainsi ton esprit sous le charme de mes vers, tandis que tu pénètres tous les secrets de la nature et les lois qui président à sa formation.

Repris au début du chant IV, c'est un des passages les plus célèbres du *De rerum natura* ! En voici deux autres, non moins célèbres, et dans lesquels on retrouvera, de l'un à l'autre, la reprise de quelques vers :

⁷⁶ Éd. G. Lafaye, C.U.F./Budé, Les Belles Lettres, 1923. Tr. fr. D.B. — Les Parques filent les destinées des mortels.

⁷⁷ Texte établi et traduit par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, C.U.F./Budé, 1966.

Lucrèce, *De rerum natura*, I, 823-829⁷⁸

Quin etiam passim nostris in versibus ipsis
 multa elementa vides multis communia verbis,
 cum tamen inter se **versus ac verba** necessest (825)
 confiteare et re et **sonitu distare sonanti**.
 tantum elementa queunt **permutato ordine solo** ;
 at rerum quae sunt primordia, plura adhibere
 possunt unde queant variae res quaeque creari.

Ainsi, à tout endroit de nos vers mêmes,
 tu vois une multitude de lettres communes à
 une multitude de mots, et pourtant, il te faut
 bien reconnaître que **vers et mots différent**
 et par le sens et **par le son** ; tel est le pouvoir
 des lettres **par le seul changement de leur**
ordre. Quant aux principes des choses, ils
 mettent en œuvre bien plus de moyens pour
 créer les êtres les plus variés.

Lucrèce, *De rerum natura*, II, 682, 3-829

Haec igitur variis debent **constare** figuris ; (682)
 (...)

Dissimiles igitur formae glomeramen in unum (686)
 conveniunt et **res permixto semine constant**.

Quin etiam passim nostris in versibus ipsis
 multa elementa vides multis communia **verbis**,
 cum tamen inter se versus ac **verba** necesse est (690)
 confiteare alia ex aliis **constare** elementis;
 non quo multa parum communis littera currat
 aut nulla inter se duo sint ex omnibus isdem,
 sed quia non volgo paria omnibus omnia **constant**.

Ceux-ci (les corps) doivent donc **être**
formés d'atomes différents. (...) C'est donc
 que des éléments dissemblables concourent à
 former un composé unique, et que les objets
 sont **constitués** par un mélange de principes
 divers.

Bien plus, à tout endroit de nos vers eux-
 mêmes, de nombreuses lettres s'apparaissent
 communes à de nombreux **mots**, et pourtant,
 il te faut avouer que les mots et les vers
 diffèrent entre eux, que chacun **est formé**
 d'éléments particuliers ; non qu'ils n'aient
 que peu de lettres communes, ou que jamais
 deux mots ne soient composés des mêmes
 lettres, mais parce qu'en général les ensembles
 ne **sont pas** pareils de tout point.

« Ah ! dira-t-on, vous voilà bien obligé d'admettre qu'il est question de permutations ! »

— Parbleu : c'est l'immense combinatoire de l'univers, et les combinatoires, plus petites et emboîtées, du langage et de la versification. Je ne dis pas qu'Optatien se désintéresse de toute combinatoire. Le poème XXV se détachait, pour son public, sur l'arrière-plan de toute une culture littéraire et poétique. Or, tout système de versification repose sur une combinatoire, mais celle-ci ne se limite pas, très loin de là, à ce que les mots puissent échanger leurs places. Ce n'est là qu'une partie restreinte d'un système infiniment plus vaste et plus complexe que connaissait fort bien l'auteur, tout comme ses lecteurs. L'image, très parlante, des lettres constituant les mots convient à Lucrèce pour illustrer la théorie des atomes, et il est certain que les vers d'Optatien évoquaient ce passage pour son public. Mais cela n'implique en rien que son propos à lui se limite à la petite manipulation simplette que présentent les éditions modernes.

⁷⁸ Voir note précédente.

Ce simplisme même fait voir qu'elles sont issues d'un mauvais exercice scolaire — pour tout dire « foutrement moyenâgeux » —, exécuté, certes, avec application, mais aussi « avec cinq siècles de retard » par un moine ignorant !...

Le véritable poème XXV, en réalité, adopte le mode du pastiche, en référence à la totalité de la poésie dactylique latine, pour parler d'un aspect fondamental de la fabrication du vers quantitatif : la synaphie — et *il le fait en le disant*.

Pour mieux s'en rendre compte, il suffira de le rapprocher maintenant, d'un passage d'un ouvrage en prose, les *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle⁷⁹ :

In longis uersibus, qui hexametri uocantur, item in senariis, animaduertentur metrici primos duos pedes, item extremos duo, habere singulos posse integras partes orationis, medios haut umquam posse, sed constare eos semper ex uerbis aut diuisis aut mixtis atque confusis. M. etiam Varro in libris disciplinarum scripsit obseruasse sese in uersu hexametro, quod omnimodo quintus semipes uerbum finiret et quod priores quinque semipedes aequae magnam uim haberent in efficiendo uersu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione quadam geometrica fieri disserit.

Dans les vers longs qu'on appelle hexamètres, ainsi que dans les sénaires⁸⁰, les métriciens ont remarqué que les deux premiers pieds, ainsi que les deux derniers, peuvent être constitués, chacun, de parties du discours⁸¹ entières, mais que les pieds médians ne le peuvent jamais : ils sont toujours constitués de mots soit coupés, soit mêlés et fondus ensemble. Marcus Varron a aussi écrit dans son ouvrage *Les Disciplines*⁸² qu'il a lui-même observé ceci dans le vers hexamètre : de toute façon, le cinquième demi-pied coïncide avec la fin d'un mot, et les cinq premiers demi-pieds ont une force aussi grande dans la formation du vers que les sept autres qui les suivent ; et il ajoute que c'est là l'effet même d'une certaine proportion géométrique⁸³.

⁷⁹ Aulu-Gelle, *Nuits Attiques*, XVIII, 15. Texte latin K. Marshall, 1968 ; tr. fr. D.B. — Aulu-Gelle est un compilateur du II^e s. apr. J.-C.

⁸⁰ Le *sénair* latin est, à quelques nuances près, l'équivalent du *trimètre iambique* grec.

⁸¹ Cette expression, conservée par tradition, désigne les mots ou les syntagmes. Cf. le passage de Diomède cité à la n. 29.

⁸² Les *Disciplinarum libri* traitaient des connaissances nécessaires dans une éducation libérale.

⁸³ Les modernes diraient peut-être : *mathématique*. Et nous retrouvons Platon...

La seconde phrase parle de la coupe penthémimère et de l'équilibre de l'hexamètre. Mais on reconnaît sans peine, dans la première, la question de la synaphie et la facture du poème XXV. Reprenons celui-ci et retraçons-le, — ou plutôt, constatons l'impossibilité de le traduire.

Ardua componunt felices carmina Musæ
 Dissona conectunt diversis vincula metris
 Scrupea pangentes torquentes pectora vatis
 Vndique confusis constabunt singula verbis.

Les Muses sont *felices*, *heureuses*, dans le sens de *bienheureuses*, puisqu'elles sont « déesses et immortelles », mais aussi dans celui où elles ont, en poésie, « la main heureuse ». Elles composent (*componunt*⁸⁴) des *poèmes* ou des *chants* — *carmina* —, difficiles, mais aussi *altiers*, voire *hautains*, puisque l'hexamètre est, par excellence, le vers du grand genre : l'épopée. Mais, en l'occurrence, ces vers sont également *rudes*, selon un autre sens de l'adjectif *arduus*, par leur structure formelle même : les *liaisons* qui constituent le vers (entre les pieds et entre ceux-ci et les mots), s'y présentent en effet de deux *façons* opposées. Or, le verbe *componere* a aussi le sens de *poser côte à côte pour comparer* ; c'est précisément ce qu'Op-tatien entend faire ici : il compare à l'intérieur même de chacun de ses quatre vers deux manières de composer un hexamètre. Mais il le fait en jouant sur la polysémie de certains mots (*ardua*, *componunt*), si bien que le texte veut dire, inextricablement, deux choses à la fois.

Les *liaisons* du vers sont désignées par le mot *vincula* : il est également employé par Cicéron à propos des *liens du rythme*⁸⁵. Et nous avons vu *dissona* exprimer, chez Stace⁸⁶, la dissymétrie entre l'hexamètre et le pentamètre dans le distique élégiaque. L'expression *dissona vincula* n'indique pas la possibilité de permuter les mots entre eux, mais bien la différence dans le rapport établi entre les mots et les pieds, selon l'endroit du vers où l'on se trouve (*diversis metris*). Aux 1^{er}, 5^e et 6^e pieds, un mot coïncide avec un pied : *pas de synaphie*. Aux 2^e, 3^e et 4^e pieds, au contraire, les mots sont *fondus ensemble* par la suture que leur imposent les pieds. Deux mots de prosodie molossique pour trois pieds spondaïques : au contraire de la simple *superposition*, cette *concaténation* crée la *synaphie*. *Conectunt* (v. 2) est d'ailleurs le présent de l'indicatif du verbe *conectere*, qui est l'équivalent exact du verbe grec *sunáptein* d'où vient le mot *synaphie*.

⁸⁴ Les deux graphies *componunt* et *componunt* peuvent se rencontrer.

⁸⁵ Cic. *Orator*, 77 : *vincula numerorum*. — Cf. Gaffiot s. v.

⁸⁶ Voir, plus haut, Stace, *Silves*, 2, 2, 112-117.

Le problème auquel s'intéresse Optatien est celui-là même dont parle Aulu-Gelle. Celui-ci note qu'on peut se passer de la synaphie dans les deux premiers pieds d'un vers long et dans les deux derniers. Optatien en fait l'essai dans ses quatre hexamètres, à cette nuance près que la synaphie centrale porte non pas seulement sur deux pieds (3^e & 4^e) mais sur trois (2^e, 3^e, 4^e).

La différence de traitement entre les extrémités et le milieu du vers crée une irrégularité dans la marche de celui-ci, comparable à celle que crée dans la marche à pied un terrain *inégal, irrégulier, accidenté*, — en latin : *scrupeus* (*a, um*). L'adjectif est rare, mais il est employé par Virgile dans un des passages les plus fameux de l'*Énéide* : il qualifie l'entrée des enfers par laquelle, *nel mezzo del cammin di sua vita*, Énée va pénétrer dans le monde des morts sous la conduite de la Sibylle⁸⁷ ; encore un passage que tout le monde savait par cœur...

Le verbe *pango, ere*, dont nous avons ici le participe présent *pangentes*, signifie, en art, *composer*. Mais son sens premier est *enfoncer, ficher* (un clou par exemple), *fixer*. *Scrupea pangere*, c'est *fixer* des choses *irrégulières, boiteuses, bancales*... Et *vincula scrupea pangere*, c'est *faire des fixations bancales* : les *liaisons* à l'intérieur du vers sont irrégulières, et par là *bancales*. Mais, par ailleurs, dans une comédie de Plaute, malheureusement perdue pour nous, les prostituées sont traitées de : *Scrattæ, scrupedæ, strittivillæ sordidæ* — *Mal lavées, déjointées des guiboles, épileuses dégoûtantes*. C'est encore Aulu-Gelle qui nous l'apprend : il lisait la pièce avec ravissement en compagnie de son ami Favorinus d'Arles⁸⁸. Il y a toutes raisons de penser qu'Optatien et son public lisaient encore Plaute et Aulu-Gelle, et que notre *scrupea* du v. 3, placé là comme chez Virgile, fait aussi un clin d'œil à Plaute en jouant sur le double sens de « pied » : *scrupeda*, c'est celle *qui tient mal sur ses pieds*... Est-ce parce qu'ils sont inégaux et qu'elle est boiteuse, comme le sont paraît-il les grandes amoureuses ? ou bien tout simplement parce qu'elle fait le « pied de grue » ? Quoi qu'il en soit, les vers d'Optatien sont donc, à l'en croire, également boiteux... « Également boiteux », l'expression est précisément conforme à ce que dit le vers suivant. Les liens (*vincula*) en question tordent le cœur du poète parce qu'ils sont divergents (*dissona*) : ils organisent entre les mots et les pieds deux types de rapport : l'un où ils se superposent, l'autre où le décalage entre eux crée une concaténation. Or, malgré cette contradiction, et grâce à la polysémie, ces deux types opposés de rapport vont être exprimés tous deux par le même mot : dans les deux cas, et contradictoirement, les mots

⁸⁷ Virgile, *Énéide*, VI, 238 (et Dante, *l'Enfer*, I, 1).

⁸⁸ Aulu-Gelle, *Nuits Attiques*, III, III, 6.

(*verba*) y seront *confusa*. On ne peut plus traduire, et c'est la *pointe* de l'*épigramme* : le même mot *confusus* exprime, seul, les deux termes contraires de l'opposition.

- Aux pieds 1 et 5 (et 6 ?), où il n'y a pas *synaphie*, les mots pourraient — dans certaines limites — échanger leurs places, celles-ci ne sont pas déterminées par une nécessité métrico-rythmique : tout s'échange, se mêle, c'est la *confusion* ;

- Aux pieds 2, 3 et 4, où il y a *synaphie*, celle-ci est la conséquence d'une sorte d'*indistinction* entre les mots et les pieds : on ne peut s'arrêter ni à la fin d'un mot (le pied n'est pas achevé), ni à la fin d'un pied (le mot n'est pas fini). Les uns et les autres *se fondent ensemble*, dans une continuité qu'on ne peut pas interrompre : il y a entre eux *confusion*, au sens, par exemple, de la « confusion des peines » dans le vocabulaire juridique.

Le poème XXV est donc une épigramme qui, tout en pastichant le grand genre épique, soulève sur le mode plaisant, un problème théorique sérieux concernant la facture des vers quantitatifs longs. Il avait été traité par les métriciens, le texte d'Aulu-Gelle en fait foi, peut-être par Varron, dans un ouvrage perdu⁸⁹...

Optatien renvoie son public à la fois à ses lectures poétiques, et à sa culture théorique en fait de versification ; mais c'est en quatre vers, dans un éclat de rire !... Au premier, le lecteur est impassible, il en a vu d'autres ; au second, il fronce les sourcils ; au troisième, il sourit : il a compris ce qui se passe avant qu'une quelconque scholie puisse prétendre le lui expliquer : c'est un pastiche, mais un pastiche *théorique*... Inutile d'insister : les plaisanteries les meilleures sont les moins longues. *Effectuer* pas à pas les permutations, alors que tout le monde en a vu la possibilité et a saisi ce qu'elle implique, serait franchement ridicule : le lecteur possède Varron et Aulu-Gelle dans sa bibliothèque, il les a lus ! Mais cette possibilité de permutation est le défaut même que dénonce le poème : elle est le résultat — catastrophique — de la facture adoptée pour les pieds 1 et 5. C'est un défaut du vers, une faiblesse qui le tue...

Et pourtant, ce n'est pas tout. Dès le début, le lecteur cultivé avait bien perçu que ces vers se prêtaient à une double lecture, mais, au quatrième vers, que voudriez-vous qu'il fit ? Il éclate de rire, car l'épigramme a une pointe : ce vers-là, avec son double-jeu sur *confusis verbis*, vous retire si bien le tapis sous les pieds qu'il en est proprement *illisible*, non pas *imprononçable*, mais *ininterprétable* : il est tout bonnement impossible de déterminer, à la façon philologique, une « bonne leçon » : les deux lectures sont justes, inséparablement. C'est, pour l'interprétation, un problème comparable à celui que pose, pour la notation, la facétie bien connue :

⁸⁹ La seconde partie du texte fait allusion au fr. 116 Götz & Schöll de Varron.

Un sot portait dans un seau le sceau du Saint-Père. En passant sur un pont, le sot fit un tel saut que les trois |sø| tombèrent à l'eau.

Dès lors, on ne traduit jamais qu'à moitié l'épigramme d'Optatien, sinon avec un « aiguillage » ; par exemple :

*Les Muses bienheureuses composent de rudes poèmes :
Elles nouent des liens divergents suivant la diversité des mètres,
Les ajustages vont à cloche-pied, tordant le cœur du poète ;
Et (pourtant) tous, partout, seront faits de mots* $\left\{ \begin{array}{l} \text{interchangeables} \\ \text{en synaphie} \end{array} \right.$

Mais la plaisanterie pose un problème réel. Qu'en est-il d'un vers employé depuis cinq cents ans par de nombreux poètes – nous sommes loin de les connaître tous –, alors que les possibilités métrico-rythmiques offertes sont en nombre fini, et que son public tend à se restreindre ? On a pu estimer, à l'aube du xx^e siècle, que certaines formes de l'art occidental — l'alexandrin, la peinture figurative, la musique tonale — étaient arrivées au bout de leurs ressources créatives. De l'avis d'Optatien, l'hexamètre était-il, au iv^e siècle, une forme en voie d'épuisement ? L'effet de pastiche prend un relief très net si l'on rapproche ces vers plus particulièrement de la poésie de Stace, de Valérius Flaccus ou de Silius Italicus. Il ne semble pas impossible de repérer, par exemple, de Virgile à Silius Italicus, une certaine *mécanisation* du vers, par un certain relâchement de la synaphie, justement, — et c'est peut-être ce qu'Optatien veut mettre en valeur.

On est tout près de l'époque charnière où vont s'esquisser des formes poétiques nouvelles, répondant à des besoins nouveaux, et qui supplanteront les anciennes. Dans la seconde moitié du iv^e siècle, saint Ambroise composera, pour les fidèles de sa cathédrale de Milan, des hymnes où il jouera un autre double jeu en fabriquant des vers qui puissent être lus par les lettrés comme des vers de facture quantitative classique, et chantés par le peuple comme des vers qui sont, en réalité, les ancêtres des vers italiens à venir.

Or, dans le temps où saint Ambroise se livre à cet exercice pieux et savant à la fois, saint Augustin reprend, dans son traité *De la musique* (*De musica*), la théorie gréco-latine traditionnelle du rythme. Au livre V, à partir d'un vers de Virgile à peine modifié, il montre qu'un vers fait de deux parties interchangeables n'est plus un vers⁹⁰. Il est frappant de retrouver là, en latin, pour condamner la permutabilité comme destruc-

⁹⁰ Augustin, *De Musica*, V, III, 3-4. — Virgile, *Énéide*, III, 549, transformé en un pseudo-hexamètre dssdss.

trice du vers, des expressions équivalentes à celles qu'emploient, en grec, Platon à propos de l'« épithaphe de Midas », et Athénée à propos de l'*Hymne à Pan* de Castorion de Soles⁹¹.

Mais si Optatien, Ambroise et Augustin, en présence d'un vers quantitatif, savent précisément de quoi ils parlent, sommes-nous bien certains qu'il en soit de même, cinq cents ans plus tard, des copistes grâce auxquels nous lisons leurs œuvres ? Le moine « érudit » des temps carolingiens, s'il sait le latin — son latin —, est bien loin d'avoir la même familiarité avec les poètes classiques. Surtout, il n'a plus l'oreille faite au mètre ; et il sait bien qu'il en est de même pour les destinataires de ses livres. Alors, il explique : il ajoute une scholie... Mais il explique ce qu'il croit comprendre. Incapable de percevoir la particularité des vers qu'il recopie, incapable de s'apercevoir qu'ils font la *caricature* des mauvais hexamètres classiques, et ignorant des questions théoriques soulevées, il montre aux autres ce qu'il voit : ces vers sont remarquables parce qu'on peut y pratiquer la *permutation* d'éléments discrets. Et il en fait la démonstration à la suite du texte : de bonne foi, il ajoute le prétendu poème combinatoire... Si bien qu'on se trouve devant un objet nouveau, résultant d'une *mélecture*. Et ce qui faisait rire ou sourire le public d'Optatien provoque l'émerveillement naïf d'un public nouveau qui n'*entend* plus rien à l'ancienne poésie quantitative.

— Qui a fait ça ?... — M'sieur... c'est Dicuïl !

En appendice à l'article déjà cité⁹², Flores et Polara donnent un poème combinatoire du moine irlandais Dicuïl, décalqué sur le *patron* du « poème XXV » (revoilà les guillemets). Professeur à l'école du palais d'Aix-la-Chapelle, Dicuïl composa entre 814 et 816 un traité d'astronomie et de calcul, où il a inséré le poème en question. De la similitude des procédures, celle du prétendu « poème XXV » et celle du poème de Dicuïl, Florès et Polara concluent que Dicuïl, connaissant le poème combinatoire qu'ils attribuent à Optatien, a décalqué le sien sur lui. C'est encore mettre la charrue avant les bœufs : Dicuïl peut aussi bien être le « moine érudit » ou le « moine ignorant » (c'est le même) mentionné plus haut : perplexe devant les quatre vers d'Optatien, qu'il ne comprend pas, il essaie de les interpréter. Or, il est féru de calcul : il les interprète donc selon ses préoccupations et ses connaissances. Puis, croyant avoir réussi, il offre aux autres le secours d'une scholie. Consciencieusement, il fait par lui-même l'épreuve des permutations qu'il croit la raison d'être du poème : il développe un poème strophique... Peu importe le sens : c'est une variation

⁹¹ Voir notes 30 et 45.

⁹² Voir note 6.

de type « géométrique » qui l'intéresse. Notons que le mot, chez Varron, se plaçait dans une perspective beaucoup plus riche et complexe... Mais notre moine, non content de ça, et désormais convaincu d'être orfèvre, se met à l'œuvre en produisant, à son compte, un objet du même type que celui qu'il vient en fait d'inventer, par décalque de celui-ci.

Le manuscrit le plus ancien contenant la scholie (le *Berolinensis Philippicus 1815*) est daté des VIII^e-IX^e siècles, et le plus ancien contenant la version développée (le *Bernensis 212^b*) du IX^e... L'ouvrage de Dicuïl, date, lui, de 814-816 ! La coïncidence mérite d'être soulignée... Un de ces manuscrits serait-il, par hasard, de la main de Dicuïl ?... Même si ce n'est pas le cas, ils ont pu être copiés d'après un original de Dicuïl, maintenant perdu... Il suffit en effet qu'un copiste quelconque ait éprouvé un jour ce prurit d'explication et d'expérimentation pour que sa copie ait été ensuite à l'origine de celles qui offrent les trois objets⁹³. Et, dès lors qu'on a commencé à « effectuer » des permutations, est-il bien étonnant que les quatre vers « principaux » se trouvent parfois dans un autre ordre⁹⁴ ? et que ce soit, précisément, le cas dans deux sur trois des manuscrits présentant les variations combinatoires ? Ne serait-il pas plus étonnant qu'il n'y ait pas du tout ce genre de permutation par vers ? Elle n'est ni plus nouvelle, ni plus absurde (et pas moins) que les autres, même s'il est clair que l'ordre dans lequel on publie de nos jours les quatre vers est celui qui s'accorde le mieux au propos d'Optatien.

Mais une autre coïncidence doit encore attirer l'attention sur le professeur des écoles du palais d'Aix-la-Chapelle : Charlemagne était mort en janvier 814, et Dicuïl dédia son ouvrage au nouvel empereur, Louis le Pieux. L'exemple d'Optatien pouvait lui paraître encourageant. Malheureusement pour lui, cet empereur-là était trop ignorant – ou trop savant – pour apprécier son œuvre combinatoire. À moins qu'il n'ait estimé que la poésie devait avoir pour but l'utilité pratique... Abandonnant Dicuïl à son école et à son scriptorium, il le laissa se morfondre devant ses élèves, ses calames et son encrier.

Au vrai, quel que soit le degré de probabilité qu'on voudra bien accorder à ce petit *récit des temps carolingiens*, il n'y a, en l'état actuel de nos connaissances, aucune preuve que Dicuïl soit l'auteur de la scholie et de l'effectuatio combinatoire. Mais comme il est parfaitement invraisemblable que ce soit Optatien, le candidat le plus sérieux n'en reste pas

⁹³ Il est même à peu près certain que les trois manuscrits (B², Q et W) offrant le poème combinatoire dérivent d'une source unique, car, dans les dix-huit strophes, ils présentent tous les trois la même faute sur le mot final du v. 3 : *vates*, qui ne fait pas sens, pour *vatis*. Kluge a corrigé.

⁹⁴ 1, 3, 2, 4, au lieu d'1, 2, 3, 4.

moins l'un de ces moines sans lesquels – nous leur devons bien de nous en souvenir – nous ne connaîtrions, de la Grèce et de Rome, ni les poètes, ni les historiens, ni les philosophes... — ni les humoristes.

ANNEXE

 Tableau simplifié de la tradition manuscrite
 du poème XXV d'Optatianus Porfyrius

(d'après les éditions de Kluge et de Polara)

— 4 v. p. = 4 vers « principaux » : les 4 vers d'Optatien (et leur ordre s'il est différent de celui de B).

— v. v. = versus variati : le « poème combinatoire ».

— * : présence de la scholie ou du « poème combinatoire » dans le manuscrit ou le livre considéré.

Manuscrit (ou livre imprimé)	date	Kluge	Polara	4 v. p.	scholie	v. v.
Berolinensis Philippicus 1815	viii ^e -ix ^e	T	T	*	*	Ø
Bernensis 212	ix ^e	B^a	B¹	*	*	Ø
Bernensis 212	ix ^e	B^b	B²	*	Ø	*
Parisinus 2421	ix ^e	P	P	*	*	Ø
Bernensis 207 (c. xxv manu sæc. X)	ix ^e -x ^e	A	A	*	*	Ø
Vatic. Reginæ lat. 733	x ^e	R	R	*	*	Ø
Parisinus lat. 8071	x ^e -xi ^e	(p. xviii)	C	1324	Ø	Ø
Gesoriacensis 189	xi ^e	(inconnu)	G	* ⁹⁵	Ø	Ø
Leidensis M.L.V.O. 15	xiii ^e	Leid. MLVO	L	1324	*	Ø
Parisinus 7806	xiii ^e -xiv ^e	Q	Q	1324	*	*
Augustaneus 9 Guelferbytanus	xvi ^e (dbt)	W	W	1324	*	*
Trecensis bibliothecæ municipalis 746	xvi ^e	(J)	J	*	*	Ø
Pierre Pithou, <i>Epigrammata et poemata vetera</i> , Paris ⁹⁶	1590	p	p	*	*	Ø
Paul Welsler, Augsburg ⁹⁷	1595	v	[v]	*	*	*

⁹⁵ Kluge n'avait pas connaissance de ce manuscrit ; Polara omet de préciser dans quel ordre s'y présentent les vers du poème XXV.

⁹⁶ Livre imprimé, préparé, en ce qui concerne Optatien, à l'aide d'un manuscrit aujourd'hui perdu (p).

⁹⁷ Livre imprimé, préparé à l'aide d'un manuscrit aujourd'hui perdu (v) selon Kluge. Pour Polara, le manuscrit employé par Welsler pour préparer son livre n'est autre que W.

Bernardo et Angelo della Schiavetta

Aspects numériques de l'ALMIRAPHÈL

Avant la récente création de **www.raphel.net**, site Internet d'archivage et de recherches consacré à l'édition complète de l'ALMIRAPHÈL, cet ouvrage babélique et multiforme, à la fois texte, chant et œuvre plastique, n'était accessible (et encore bien difficilement) que dans deux ou trois de ses nombreuses versions, pour la plupart inédites, et toutes fort différentes les unes des autres¹.

La plus ancienne, *Almi-Raphèl collage*, datée de 1922², ne fut qu'une mince plaquette, imprimée sous le *nom de guerre* artistique d'« Elvio

¹ L'abondance de brouillons et de versions « abouties mais non définitives » d'ALMIRAPHÈL (cf. *infra* n. 3) rend nécessaire de les numériser. Il n'est pas envisageable de les éditer tous sur papier. Mise à part *Leitmotiv a capella*, New York, Grove Press, 1960, anthologie des textes plurilingues de Elvio Zagghi, qui recueille deux ALMIRAPHÈL, ceux de 1922 et de 1960, aucun des nombreux états successifs de l'œuvre ne fut réellement publié au sens plein du terme, car les « éditions privées » (cf. *infra*, n. 3) imprimées depuis 1922, étaient distribuées hors commerce, en circuit fermé ; Gianfranco-Elvio les destinait à quelques lectrices et lecteurs choisis pour leurs compétences linguistiques et esthétiques. Des publications récentes de fragments d'ALMIRAPHÈL existent, accompagnées de traductions en français (par A. della Schiavetta, in *Ec/arts*, n° 3 (2002), pp. 374-375) ; en anglais et français (par Ian Monk et A. della Schiavetta, in Jan Baetens, *Le Goût de la Forme*, Paris, Noésis, 2004, p. 318-342) ; en espagnol (par Irma Maza Gauthier, à la fin de l'article « *Fragmentos de un poema babilónico* », in *Hablar de Poesía*, 14, janvier 2006, p. 48-59) ; et en allemand (par Astrid Poier-Bernhardt (2006) sur le site www.raphel.net.
² Elvio Zagghi, *Almi-Raphèl, collage*, s.l. s.d. [Zurich (?), circa 1922], non paginé [16 p.]. Il reste un exemplaire original dans les *Archives Zagghi* (en mauvais état), et au moins un autre dans une collection privée. Cette version *princeps* fut reprise dans *Leitmotiv a capella*. Une version abrégée d'*Almi-Raphèl, collage* servira de base aux différentes moutures de la future « *Strophe Zéro* » d'ALMIRAPHÈL à partir de 1993.

Zagghi », par l'antiquaire suisse Gianfranco della Schiavetta (1898-1997)³. Tous les exemplaires ou presque du tirage originel furent donnés, de la main à la main, aux invités d'une mémorable soirée où « Elvio Zagghi » rompit publiquement avec Dada⁴. Le texte fut alors déclamé, psalmodié et bruité par son auteur et quelques autres dadaïstes de la première heure, eux aussi en froid avec Tzara.

La dernière mouture de l'œuvre, toujours inachevée trois quarts de siècle plus tard, date de septembre 2005 : il s'agit d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*, hypertexte conçu par la veuve de Gianfranco della Schiavetta, l'artiste Zélia Zagghi (1937-2005)⁵. Elle y travaillait avec plusieurs collaborateurs au moment de sa disparition.

³ Gianfranco della Schiavetta (1898-1997) naquit à Locarno, au sein d'une famille de banquiers suisses italiens. Il fit des études de philologie et d'histoire de l'Art avant de se consacrer à l'expertise et au commerce d'antiquités. Il a publié sous son vrai nom des travaux d'érudition (des articles non réunis en livre). Sa production littéraire et artistique, toujours réalisée sous le pseudonyme d'« Elvio Zagghi », quoique assez intense et suivie, demeura longtemps secondaire par rapport à ses activités professionnelles. Elle commença dans diverses revues d'avant-garde, dadaïstes et surréalistes, dès 1917, puis devint de plus en plus confidentielle jusqu'en 1958. À partir de cette date une jeune artiste, sa dernière femme, qui prit le pseudonyme de Zélia Zagghi, le fit plus amplement connaître (cf. *infra*, n. 5). Publications littéraires : *Ersatz & Strass* (1925), *Jardins à la Française* (1929), *Carceri d'invenzione* (1930), *Métamorphoses* (1935), *Symposion* (1935). Tous ces recueils poétiques sont parus comme « éditions privées » c'est-à-dire sous forme de plaquettes imprimées dans l'une des presses de l'atelier que Gianfranco consacrait aux activités artistiques de son double Elvio. Il s'agit de feuilles volantes conditionnées dans d'élégantes chemises en carton ; cette pratique, qui permet de remplacer les poèmes au fur et à mesure qu'ils évoluent, fut utilisée par Constantin Cavafy et imitée par Elvio dès qu'il en eût connaissance (par une conversation avec Giuseppe Ungaretti). Après *Almi-Raphèl*, collage, les minces éditions privées du poème babélique portent une date sur la couverture avec la mention « version aboutie mais non définitive » ; elles sont toutes reliées (sauf la version vaticane, 1935). Les publications commerciales se réduisent à *Leitmotiv a capella* (1960) déjà mentionnée, et à une trilogie de romans en français, *L'Alpha et l'Oméga*, dont seul le premier tome est paru (*Harran des Sabéens*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988). Sur son œuvre plastique voir le livre de Zélia, *Zagghi's Ghosts* (2004).

⁴ Soirée de Noël 1922. Hugo Ball et Julius Evola étaient présents.

⁵ Zélia Zagghi, de son véritable nom Delia Carnicer i Borda, née en Andorre en 1937, se fit connaître comme artiste conceptuelle à New York, dans les années soixante ; elle rompit rapidement avec *Fluxus* et s'opposa au groupe d'*Art & Language* par la publication d'une revue rivale, *Artifacts*. À partir des années quatre-vingts, Zélia revendiqua pour elle-même l'étiquette contestée d'« artiste post-moderne », développant une théorie originale et positive de la Post-Modernité. Ses idées esthétiques, à la fois proches et très critiques vis-à-vis des positions d'Arthur Danto, ont été vigoureusement contestées par les tenants des lignées plus radicales de l'Art Contemporain, notamment en France, où il est de bon ton de l'ignorer. Dans sa production elle effectua de constants glissements entre pratique et théorie, ainsi qu'entre installations, photographie, vidéo et les techniques plastiques les plus traditionnelles. Sa maîtrise retrouvée du dessin et de la peinture contribua d'ailleurs

Il faut souligner qu'aucune solution de continuité ne sépare cet ultime *ALMIRAPHÈL* de la version *princeps*, car à partir de 1958, dès le début⁶ de sa longue union avec Gianfranco, Zélia deviendra le moteur et le *manager* de leurs productions artistiques communes, signées de leurs pseudonymes Elvio et Zélia Zagghi. En se réappropriant avec une touche de *glamour* les œuvres si élitistes d'Elvio, et en les réinterprétant selon les théories alors à la mode, elle les rendit accessibles à un public beaucoup plus large.

Le couple réalisa notamment plusieurs projets à la frontière des Lettres et des Arts. Certains, comme celui des *Miroirs*⁷ sont devenus célèbres ; l'*ALMIRAPHÈL*, par contre, reste encore largement inconnu à ce jour.

Le site **www.raphel.net** a donc été conçu pour remédier à cet état des choses. En donnant bientôt accès aux nombreuses pièces d'archives du fonds Zagghi, il devrait permettre aux chercheurs de mettre au point la future édition critique des textes déjà connus (tant publiés qu'inédits), mais également de ceux qui restent à découvrir. Il s'agit notamment de quelques versions d'*ALMIRAPHÈL* dont on a perdu la trace, soit parce qu'elles ont été envoyées à divers correspondants sans que copie soit gardée (essentiellement avant 1958), soit parce qu'elles ont été délibérément dissimulées par della Schiavetta (à toute époque)⁸.

puissamment à son rapprochement avec les tenants de la *Pittura Colta* et des *New Old Masters*, déjà amorcée par son allégeance au postmodernisme à partir de 1982. Une partie de ses travaux sont des continuations des travaux d'Elvio Zagghi. Elle a créé également une série d'auteurs hétéronymes (*Monjas y otras apócrifas*, Madrid, Visor, 1999 ; *Vidas in progress*, Londres et New York, Thames & Hudson, 2005) qui sont l'aboutissement de ses idées sur la fictionnalisation des règles artistiques et littéraires. Elle pratiqua la mise en scène d'opéra à partir de 1993. Parmi ses publications sur l'Esthétique, rappelons *Art is Idea as Fictions* (Londres, Booklets, 1973), *Roses for RRose* (Londres et New York, Thames & Hudson, 1985), *Tutti-frutti's Zeigeist* (New York, CUP, 2000), *Zagghi's Ghosts* (New York, CUP, 2004) et *Art is Fictions* (Londres et New York, Thames & Hudson, 2005). Nous préparons une monographie sur son abondante œuvre plastique.

⁶ La rencontre des futurs époux eut lieu à Paris, lors du vernissage d'une exposition d'Yves Klein, dite « Exposition du Vide », à la Galerie Iris Clerc, le soir du 28 avril 1958. Ils y furent présentés par le critique Pierre Restany. Le couple se maria à New York en juillet 1960, peu avant la naissance de leurs uniques enfants, les jumeaux Angelo et Bernardo della Schiavetta.

⁷ Cf. notre article, A. et B. della Schiavetta « Les *Miroirs* des Zagghi », in *Formules* n° 9 (2005), p. 343-354.

⁸ En 1999, une édition privée d'*ALMIRAPHÈL* (non reliée et totalement inconnue jusqu'alors) a été trouvée par hasard, intercalée dans un massif in-folio de la Bibliothèque Vaticane. Il s'agit d'une mince copie mi-imprimée, mi-calligraphiée ; elle est proche des versions « circulaires » dont il sera question *infra*. Nous savons que della Schiavetta fut souvent autorisé à travailler dans divers secteurs particulièrement réservés de cette Bibliothèque (parmi ses parents proches il comptait au moins un membre influent de la Curie, Monsignore Guido della Schiavetta et un membre des Gardes Suisses Pontificaux, le Colonel Luigi Hirshbuhl). Lorsque notre informateur (dont nous respecterons l'anonymat)

Par ailleurs, dans nos modestes possibilités d'édition sur support papier, nous pré-publions ici un fragment d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*. Cet hypertexte comprend, en simple format codex, l'*Épigraphe*, la « *Strophe Zéro* » et les dix strophes du *Cycle 1* complet avec leurs *Sources* (les *Cycles* suivants peuvent être consultés sur le site).

Dans cette dernière version, comme d'ailleurs dans la grande majorité des versions connues, *ALMIRAPHÈL* est un texte « babélique », c'est-à-dire plurilingue. Pour cette raison, la plupart des lecteurs ne peuvent y accéder qu'à travers une traduction unilingue.

Elvio Zagghi avait une connaissance réelle et souvent approfondie des langues mortes ou vivantes, naturelles ou artificielles qu'il utilisait, car il n'appartenait pas à la catégorie assez commune des polyglottes mais à celle, bien plus rare, des « grands polyglottes ». Tel n'était nullement cas de Zélia : en dehors de l'anglais, qui fut la langue de la plupart de ses écrits, elle ne possédait convenablement que le catalan (sa langue maternelle), l'espagnol, le français et l'italien ; elle était dépourvue de toute compétence réelle en langues anciennes. Certes, son *ALMIRAPHÈL REMAKE* inclut, dans notre échantillon, environ soixante-dix langues, naturelles ou artificielles, mais cet hypertexte est *entièrement et exclusivement constitué par un collage de citations*⁹.

Elvio, par contre, avait bel et bien écrit directement, en toutes leurs langues, les versions antérieures à la collaboration avec sa femme. Il y incluait parfois des citations, mais il s'agissait en général d'exemples de langues imaginaires ou forgées (comme dans la version *princeps*). Zélia, dès qu'elle s'impliqua dans l'écriture de l'œuvre, systématisa l'usage des citations en toutes les langues jusqu'à transformer *ALMIRAPHÈL* en un pur centon.

Les Archives du fonds Zagghi

Il est possible de suivre assez précisément la gestation des diverses étapes publiées ou inédites de l'*ALMIRAPHÈL*, grâce notamment aux *Archives Zagghi* qui sont en cours de classement et de numérisation. Le *Journal* et

nous fit part de sa découverte vaticane, nous avons presque immédiatement supposé qu'il ne s'agissait pas d'un simple oubli, mais bien d'une *stratégie* très sciemment exécutée par leur auteur (stratégie dont la raison, pour l'instant, nous échappe). Nous avons cherché à confirmer notre hypothèse en enquêtant discrètement dans certaines Bibliothèques où il avait travaillé (grâce aux *fiches de lecture* des Archives Zagghi). Cela nous a permis d'y découvrir d'autres éditions privées diversement dissimulées. Nous n'avons pas jugé utile de réclamer ces pièces pour les Archives Zagghi ; cela aurait déclenché trop de controverses avec les Institutions qui les conservent à leur insu.

⁹ L'esprit de système de Zélia lui a dicté d'avoir recours aux citations même pour les cinq langues qu'elle utilisait couramment.

les autres documents de Zélia, déjà triés et catalogués régulièrement par elle-même à New York, seront sans doute les plus faciles à mettre en ligne. Il sera plus ardu de le faire pour les pièces antérieures à 1958. Cette partie du fonds comporte des brouillons, des dessins et des esquisses préparatoires aux œuvres plastiques, des « éditions privées » d'*ALMIRAPHEL* et d'autres textes poétiques, des notes, études, plans et projets divers, ainsi qu'une abondante correspondance, riche en données indispensables pour l'intelligence de l'*ALMIRAPHÈL*¹⁰. Par exemple, à propos des difficultés linguistiques de son poème, della Schiavetta a écrit à quelques grands polyglottes, comme le letton Pent Nurmekund. Sur des aspects plus littéraires il a correspondu assidûment avec des camarades de sa génération, tels le baron Julius Evola, son compagnon de cordées alpines, ou bien Jorge Luis Borges, son ancien condisciple du Collège Calvin de Genève. En ces matières, il fut aussi en contact avec quelques aînés, Hugo Ball, Ezra Pound et James Joyce, qu'il considérait comme ses maîtres. Sur le thème plus spécifique des *mots magiques*¹¹, si central dans *ALMIRAPHÈL*, d'autres données importantes sont éparpillées dans ses échanges avec le professeur Franz Dornseiff, de l'Université de Bâle, alors spécialiste incontesté en ce domaine¹², ou bien elles se glissent incidemment parmi les avis que della Schiavetta adressait régulièrement à Carl-Gustav Jung pour le guider dans sa quête de manuscrits et livres rares¹³.

¹⁰ En général, il existe des doubles de la correspondance dactylographiée envoyée aux correspondants ; il y a peu de doubles des envois manuscrits.

¹¹ Formules magiques, mots magiques, incantations, bref, des *abracadabras*. Sous ces dénominations il faut entendre des séquences verbales servant à *opérer* de la magie : il s'agit donc de prétendus « mots de pouvoir ». Elvio Zagghi s'intéresse surtout à ceux qui, sans avoir de sens proprement dit, signifient quand même *performativement* la pratique magique. Dans cet usage très spécifique, les termes techniques les plus couramment employés par lui (avec diverses nuances de sens) sont tirés du grec et du latin : *arrbeta onomata, asemata onomata, barbarika onomata, Ephesia grammata, Ephesia litera, formula, nomina arcana, nomina barbara, onoma telestikon, voces magicae, voces mysticae*. Toutefois, en reprenant dans ses notes certains textes anciens (notamment néoplatoniciens) il utilise parfois des termes plus généraux, servant à nommer à la fois les abracadabras, les cercles magiques, les pentacles ou bien les talismans (*charakteres, symbola, sphragis, synthemata*).

¹² Dornseiff fut l'auteur de l'incontournable *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, 1925.

¹³ Il guida maintes fois Carl-Gustav Jung dans sa quête de manuscrits et livres rares traitant de mythologie, de démonologie, d'alchimie ou de Gnose, sources majeures des théories jungiennes sur les Archétypes psychologiques, le processus d'individuation et l'Inconscient collectif (auxquelles della Schiavetta n'adhéra pas longtemps). Il trouva chez un confrère berlinois le tout premier livre d'alchimie qui allait servir d'objet de méditation et d'étude à Jung. Il s'agissait de l'*Artis Auriferae* (Bâle, 1593), un compendium en deux volumes contenant de nombreux traités (cf. C.G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Zurich, Rascher, 1961, p. 323). Des années plus tard, della Schiavetta aida le professeur Gilles Quispel à négocier l'achat du célèbre *Codex Jung*, illégalement sorti d'Égypte. Cet apocryphe gnostique de Nag Hammadi fut offert au fondateur de la psychologie des profondeurs, le

Par ailleurs, Gianfranco a souvent débattu des pratiques artistiques et littéraires de son *alter ego* avec des créateurs qui cherchaient auprès de lui — l'amateur d'art moderne et l'antiquaire expert en grimoires — des références savantes utiles à leurs synthèses personnelles entre l'esthétique d'avant-garde et des théories plus ou moins occultes¹⁴. Parmi ce type très particulier de correspondants, dont la liste serait longue à faire¹⁵, il faut au moins évoquer les noms prestigieux de Johannes Itten, de Fernando Pessoa (qui le contacta très tôt, par l'entremise d'Aleister Crowley), d'André Breton ou de Wassily Kandinsky.

Les premières décennies 1920-1960

Nous tenterons maintenant de donner un aperçu des évolutions d'*ALMIRAPHÈL*. Il nous est hélas impossible d'offrir aux lecteurs une grande anthologie d'extraits des éditions privées, ni de mettre ces derniers

jour de son quatre-vingtième anniversaire. Édité depuis par Quispel (*Evangelium Veritatis*, Zurich et New York, 1956), il a fini par être restitué aux autorités égyptiennes et se trouve actuellement au Musée Copte du Caire avec les treize autres codex.

¹⁴ En donnant son avis sur ces questions abstruses, Gianfranco tenait des propos mesurés et rationalistes, mais il donnait ensuite le point de vue bien plus audacieux de son « cousin » l'artiste Elvio Zagghi. Certains de ses correspondants, dupés par ce jeu de masques, appréciaient particulièrement les opinions de l'évanescant cousin.

¹⁵ Au début du XX^e siècle, l'alliance entre modernité et rationalité, qui semblerait aller de soi, se fit certes dans le champ des sciences, mais fort rarement dans celui des arts, où l'irrationnel était une source majeure sinon principale d'inspirations théoriques. Des idées fumeuses sur la Quatrième Dimension influèrent sur le cubisme et le futurisme. Marcel Duchamp (cf. *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, p. 67), se référait explicitement au livre de Gaston de Pawlosky, *Voyages au Pays de la quatrième dimension* (Paris, 1911), comme source de son *Grand Verre*. Des peintres avant-gardistes de premier plan (ceux notamment qui s'engagèrent dans les voies de l'abstraction) étaient des adeptes convaincus et zélés de diverses doctrines ésotériques, comme par exemple : Johannes Itten, figure clé du Bauhaus adhérait au Mazdéisme de O. Z. A. Ha'nish ; Wassily Kandinsky, à l'anthroposophie de Rudolf Steiner ; Kasimir Malevitch à la théosophie d'Ouspensky ; Piet Mondrian à la théosophie de Madame Blavatsky, etc., etc. (cf. Jolanda Nigro-Covre, *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardia europea*, Milan, F. Motta, 2002). Il en allait de même dans le champ de la littérature ; parmi les correspondants de Gianfranco, Fernando Pessoa écrivit de nombreux poèmes ésotériques après sa rencontre avec le mage anglais Crowley ; André Breton resta toute sa vie féru de médiumnité et de sciences occultes (cf. Jean Clair, *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003). Cas bien plus extrême, l'ami de jeunesse de Gianfranco, Julius Evola, considéré comme le peintre dadaïste italien par excellence, abandonna peinture et littérature pour se vouer à un ésotérisme fortement teinté de politique ; il devint très proche des fascistes italiens, tout comme Marinetti, mais encore plus des nazis allemands (cf. Pierre-André Taguieff, « Julius Evola penseur de la décadence », in *Politica Hermetica*, 1 (1987), pp. 11-48, ainsi que Philippe Baillet « Les rapports de Julius Evola avec la fascisme et le national-socialisme », idem, pp. 49-71).

en parallèle avec les brouillons correspondants ou d'indispensables documents connexes. Seule une documentation de cette ampleur aurait véritablement permis d'apercevoir comment, dans les avatars de l'œuvre, on ne trouve quasiment jamais d'expériences sans suites. Chaque motif, soit de thème, soit de forme, passe par des combinatoires en puzzle, par des éclipses, des réapparitions en filigrane ou des métamorphoses, sans les régularités attendues d'une évolution linéaire.

Tour à tour abandonné et repris, l'*ALMIRAPHÈL* deviendra ce *Projet d'un texte sans fin*, ainsi désigné par Zagghi dans un résumé assez tardif qu'il envoya à Borges, en octobre 1952¹⁶.

L'*ALMIRAPHÈL* de 1922

À Zurich, pendant les vacances scolaires de l'année 1916, la rencontre de Gianfranco della Schiavetta avec Hugo Ball fut déterminante pour l'avenir d'*Elvio Zagghi*, l'artiste qui grandissait et s'épanouissait en lui. Le jeune homme avait composé deux affiches cubo-futuristes, les énigmatiques *OMIM* et *Spiegelein !! Spiegelein !!* que Ball accepta d'exposer au *Cabaret Voltaire*¹⁷. Dès leur premier entretien, en lisant les « UT OUY OIT » et « OTITUMMA AMOTUA OTAMA » tracés en gros caractères d'imprimerie sur ces affiches¹⁸, Ball évoqua sa fascination¹⁹ pour d'anciens exemples de paroles dépourvues de sens : *voces mysticae* de la magie gréco-égyptienne et de la Gnose, sources et modèle des sonorités abstraites de *O Gadjji beri bimba* et des langages factices de *Elephantenkarawane*. En

¹⁶ Copies carbone d'une lettre manuscrite à J. L. Borges (Tanger, le 17 octobre 1952) ; elle comporte le *Projet d'un texte sans fin* en annexe dactylographiée.

¹⁷ *Spiegelein !! Spiegelein !!*, est la toute première œuvre de la plus tard célèbre série des *Miroirs*. Le titre de l'affiche (*Miroir !! petit Miroir !!*) s'inspirait à la fois du conte de Blanche Neige et du nom de la Spiegelgasse où siégeait le Cabaret Voltaire. Des fragments d'*OMIM* (œuvre perdue) ont été repris dans des *Miroirs* postérieurs.

¹⁸ Ces trois éléments « IOT UT UOY », sont-ils des mots d'une langue inconnue ? Le lecteur averti ne les percevra pas longtemps comme tels : lus à l'envers, de droite à gauche, ils nous livrent un TOI plurilingue : « you, tu, toi », la première réponse du miroir magique à la marâtre de Blanche Neige. Le texte de *Spiegelein !! Spiegelein !!* exploite ainsi une caractéristique propre à certaines lettres capitales de l'alphabet latin (AHIMOTUVWXY) : reflétées par un miroir plan, elles restent, *du fait de leur symétrie axiale*, identiques à elles-mêmes. Dans *OMIM*, la ligne énigmatique : OTITUMMA AMOTUA OTAMA se transforme, après « réflexion » en : AMATO AUTOMA AMMUTITO (cher automate muet). Il s'agissait déjà du reflet dans un miroir : le « mime » du titre. Zagghi utilisera beaucoup ce procédé pour produire diverses anamorphoses dans la série des *Miroirs*.

¹⁹ Ball, à propos de ses poèmes dadaïstes, se référait explicitement aux abracadabras gnostiques publiés par Wolfgang Schultz dans son *Dokumente der Gnosis* (1910) ; cf. Jed Rasula & Steve McCaffery, *Imagining Language. An Anthology*, Londres, MIT Press, 1997, p. 108.

entendant Ball déclamer les ébauches de ces poèmes, bien avant leur solennelle interprétation publique, Gianfranco se rappela un étrange vers de la *Divine Comédie* (Enfer, XXXI, 67) dépourvu de sens :

Raphèl maj amèch zabì almi

Il s'agit d'une phrase en langue imaginaire, les *voces Nemrod*. Elles sortent de la « féroce bouche » d'un damné, l'un des géants enchaînés à l'orée du neuvième cercle de l'*Enfer*, le biblique Nemrod²⁰.

Selon une ancienne tradition juive recueillie par Dante, Nemrod, arrière-petit-fils de Noé, fut à la fois le premier roi de Babel et le constructeur de la Tour, celui dont l'*hybris* entraîna la confusion des langues et la perte du parfait langage adamique²¹.

À en croire la fiction dantesque, Dieu a condamné le roi de Babel à un châtement aussi démesuré que son péché : *jamais il ne pourra comprendre aucune langue, jamais personne ne pourra comprendre la sienne*.

La phrase prononcée par la féroce bouche est donc *totalemment, pleinement, absolument incompréhensible*. D'ailleurs, il n'est guère certain que le damné lui-même puisse comprendre ce qu'il dit.

Ces *voces Nemrod*, paragon de l'indéchiffrable, de ce qui nous est interdit d'interpréter, hanteront désormais Elvio Zagghi, jusqu'à devenir le déclencheur de toutes les versions connues de son poème babélique.

L'*Almi-Raphèl* de 1922, exclusivement composé de fragments d'auteurs divers, porte comme sous-titre « collage ». Le poème commence par les cinq mots incompréhensibles du vers 67 et se termine par la reprise de la ligne suivante de la *Divine Comédie* : *Cominciò a gridar la fiera bocca* [commença à crier la féroce bouche] (Enfer, XXXI, 68). Dans leur *interligne*, Zagghi prolonge le discours insensé de Nemrod par une kyrielle de citations interpolées²² :

²⁰ Cf. Genèse, 10, 8. Le terme technique « *voces Nemrod* » a été forgé par Zagghi (« Nemrod » n'est pas un nom déclinable en bon latin).

²¹ La Bible n'attribue pas explicitement la construction de la Tour de Babel à Nemrod. La source la plus probable de Dante est une notice de St. Augustin (*Cité de Dieu*, XVI, 4). Ce dernier s'inspire probablement de Flavius Josèphe (*Antiquités Judaïques*, I, iv, 2) qui à son tour se faisait l'écho d'anciennes traditions juives. On les a recueillies plus tard (IX^e siècle après J.C.) dans le Midrash attribué au Rabbi Éliézer ben Hyrcanos (*Pirqé du Rabbi Éliézer*, 24) et dans d'autres commentaires rabbiniques. Gianfranco della Schiavetta a consacré une monographie à Nemrod.

²² On y trouve, dans l'ordre, après les *voces Nemrod* : des *nomina arcana* provenant du *Livre des Morts* égyptien (chapitre CLXIV de la version thébaine) ; un charabia prophétique d'Isaïe (*Isaïe*, 28, 10 et 28, 13) ; des morceaux en pseudo-perse (Aristophane, *Acharniens*, 100) et en pseudo-phénicien (Plaute, *Pænulus*, V, 937) ; un fragment des *Ephesia grammata*, c'est-à-dire des inscriptions mystérieuses (peut-être hittites) autrefois tracées sur la statue de l'Artémis d'Éphèse et conservées par divers auteurs (dont Clément

Raphèl maj amèch zabì almì
Ka haresa pusarem kakaremet
Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham
I artaman exarxan apiaonai
Ythemaneth ihychir saelichot
Lix tetrax damnameneus aision
 (...)

Manka revania dulce oscorbidulchos
Cabricias arci thuram catalamus
Maca trúpitem sarasinem
 (...)

Habla horem égiga goramen
Fümms bö wö tää zää Uu pögiff
Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi
 Cominciò a gridar la fiera bocca...

Dans cet extrait, deux coupures réduisent la série de brefs morceaux de textes de toute époque, juxtaposés dans un ordre grossièrement chronologique. La version de 1922 propose ainsi au lecteur une sorte d'anthologie de la création de phrases « sans sens²³ » depuis l'Antiquité jusqu'au début du xx^e siècle.

Cette idée d'interpoler des citations asémantiques entre les deux vers de Dante est en réalité une technique hypertextuelle (un texte qui surgit *entre les lignes* d'un autre texte) ; Zélia et Elvio la reprendront dans les *MIROIRS d'ALMIRAPHÈL* (1993-1997) et dans *l'ALMIRAPHÈL*

d'Alexandrie, *Stromata* I, 15, 7 ou Hésychius, *Lexicon*, s.v.). Nous avons reproduit ensuite, après la première coupure, trois pseudo-phrases, l'une en « Chough's language » (William Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, IV, 84) ; la deuxième en faux latin (Molière, *Le Médecin malgré lui*, II, iv) ; et une autre en faux argot *caló* tirée d'une *zarzuela* de 1866 (*El Joven Telémaco*, de José Rogel, livret d'Eusebio Blasco y Soler, II, 3). Après la deuxième coupure vient la partie finale du poème, constituée par des extraits d'œuvres avant-gardistes de Hugo Ball (*Karawane*, 2-3), de Raoul Hausmann et Kurt Schwitters (*Ursonate*, 1-2), et enfin un échantillon de *zaum'*, le « langage transmental » futuriste de Vělimir Khlebnikov (*Zanguezi*, II, 29-30). Le vers final en italien est la seule ligne appartenant à un véritable langage.

²³ L'expression « mots sans sens » à propos des abracadabras est discutable (elle fut utilisée pour la première fois de manière polémique par le philosophe Porphyre, dans sa *Lettre à Anébon*) ; il serait plus exact de dire que (dans le cadre d'une lecture sceptique) leur sens de dénotation est indéfini, tandis que leur sens de connotation est précis (d'ordre magique ou théurgique). Pour un homme convaincu de leur efficacité (tel Jamblique, contempteur de la *Lettre à Anébon* dans son *De Mysteriis*, VI, 4-5), la profération rituelle de ces sonorités incompréhensibles est un acte performatif.

REMAKE (1993-2005). En effet, réduite à seulement dix vers, la version *princeps* de 1922 deviendra la *Strophe Zéro*, futur point de départ des états les plus tardifs de l'œuvre.

Vies parallèles

Gianfranco della Schiavetta et son double Elvio Zagghi suivirent des chemins apparemment séparés, l'un sur le devant de la scène publique, l'autre loin des regards, ne se dévoilant qu'à un petit cercle de fidèles. Oui, Gianfranco occupa toujours le premier plan. Après ses études universitaires et sa participation à diverses missions archéologiques et ethnologiques, il devint le directeur de la salle de ventes *Wunderkammer*, fleuron du consortium familial de d'antiquariat et de bibliophilie.

Elvio, pour sa part, écrivait et peignait discrètement, en suivant très attentivement l'évolution de l'art de son temps. Gianfranco, en achetant directement chez leurs auteurs des peintures pour sa collection personnelle, suivait aveuglément les avis d'Elvio.

Car l'artiste *à ses heures* et le marchand partageaient en réalité de nombreuses passions. L'art, sans doute, mais aussi l'attrait de l'étrange ; agnostique et rationaliste impénitent, Gianfranco se plongeait pourtant avec délices dans le monde interlope des illuminés, tandis qu'Elvio jouait à y croire quelque peu. Et ils aimaient encore bien d'autres choses troublantes : la pornographie, l'alpinisme, les paradis artificiels... Elvio continua à apprendre des langues en solitaire (cette tendance autodidacte est une caractéristique des véritables grands polyglottes) ; il acquit ainsi de nouvelles possibilités de création plurilingue, mais ces compétences aidèrent sans doute Gianfranco à mieux se tirer d'affaire dans des situations difficiles. Pendant des campagnes de fouilles plus ou moins clandestines, della Schiavetta fut l'otage de tribus hostiles ou de pilleurs de tombes. Dans ces lointaines contrées, il lui arriva également d'être l'objet d'accusations malveillantes de meurtre, de vol ou de recel, et il dut par deux fois s'évader de prison (et aussi d'une Maison de fous).

Toutes ces aventures et mésaventures, liées à la nature même de sa vie professionnelle et à son caractère intrépide, fournirent à Gianfranco-Elvio le point de départ d'une série de courtes nouvelles qu'il s'amusa à écrire en anglais, sous le pseudonyme de Yzab C. Defghi. Publiées aux États-Unis, dans *Weird Tales* et autres *pulp magazines*, elles traitent de vrais et de faux trésors liés au monde de la magie ancienne et moderne.

En fait, de nombreuses pièces des *Archives Zagghi* prouvent que ces nouvelles étaient des sortes de messages codés. Destinées à marquer des priorités de découverte, elles gardaient ainsi la trace de fouilles ou de

transactions en cours, tout en préservant l'indispensable secret. Mais il n'est pas exclu que certains récits recèlent des informations précieuses concernant l'*ALMIRAPHÈL*, comme nous le verrons bientôt.

Elvio Zagghi, pour sa part, imprima de temps à autre, dans les presses de son atelier particulier, plusieurs plaquettes de poèmes ornées de gravures de sa main²⁴ ; il travailla et retravailla quelques autoportraits (dont *Je est un autre*, 1921-1935 et *Métamorphoses*, 1931-1935) ainsi que des natures mortes (la série des *Vanités aux masques*, 1927-1936), pendant une phase de « retour à l'ordre » néoclassique dans la période de l'entre-deux-guerres, puis abandonna la figuration et ne voulut peindre que des mots²⁵, notamment dans la série des *Miroirs*.

Pour notre propos, il est important de souligner que, depuis *Spiegelein !! Spiegelein !!* (1916) les affiches, les tableaux-poèmes et les écrits poétiques d'Elvio ont presque toujours été plurilingues, soit parce qu'ils mélangent des *mots* de plusieurs idiomes, comme dans *Ersatz & Strass* (1925) ; soit parce qu'ils mélangent des *phrases* de plusieurs idiomes, comme la plupart des versions d'*ALMIRAPHÈL* ; soit enfin parce qu'un « même » poème est décliné en plusieurs langues, c'est le cas de *Carceri d'invenzione* (1930) et de *Symposion* (1935), qui s'ouvrent sur un curieux *Avertissement* : « *Ces quelques paraphrases devraient laisser deviner l'original, que je n'imprime pas* ».

Prétendre qu'un original peut être *deviné* à travers la lecture de l'ensemble de ses « paraphrases », c'est-à-dire de ses traductions, sans que l'on puisse savoir si cet original existe concrètement ou non, revient à donner au lecteur un rôle démesurément actif, presque utopique. Elvio réservait ses plaquettes à un cercle très restreint d'amateurs polyglottes ; ils étaient donc censés pouvoir reconstituer dans leurs imaginations le poème manquant.

Brouillons à foison

Dès 1923 (date qui coïncide avec l'autodissolution du mouvement dadaïste par Tzara), Elvio reprend et refait de fond en comble l'*Almi-Raphèl* (titre qu'il écrira désormais sans tiret et en majuscules). Il élimine toutes les citations. Toutes, sauf celle des *voces Nemrod*, qui revient inlas-

²⁴ Cf. *supra*, n. 3, pour les titres ainsi imprimés avant 1960. Il sont accompagnés de gravures, notamment les *Métamorphoses*, série de poèmes et de gravures formant des triptyques aux rigoureux parallélismes formels (cf. notre articles « *Les Métamorphoses de Zagghi* » in *Formules* 7 (2003) pp. 181-188).

²⁵ Sa démarche, certes extrême, s'inscrit toutefois dans un courant typique de l'art moderne (cf. Simon Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2003).

sablement. Ce véritable *refrain* (lui aussi écrit en lettres capitales) sépare des strophes de cinq vers, où désormais un sens clair et distinct apparaît. Ce sens lui-même est répétitif : toutes les strophes disent presque la même chose, mais chaque nouvelle variation se décline dans une langue différente, comme par exemple :

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

on ne saurait comprendre un tel discours
se prononçant et s'écoutant tout seul
comme là haut résonne le tonnerre
comme en Nemrod les mots confusément
dressent leurs Tours qui se défont déjà

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

nadie puede entender esas palabras
que se dicen y escuchan ellas solas
como trueno en el cielo tormentoso
como en Nemrod sin pausa las palabras
alzan y abaten sus confusas torres

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

En toute rigueur, une telle prolifération de langues aurait dû lui aliéner ses lecteurs habituels (ce qui ne fut pas le cas). Certes, Elvio aurait pu s'adresser à un cercle encore plus restreint, celui des très grands polyglottes, mais il n'en connaissait aucun personnellement, et n'avait que de lointains rapports épistolaires avec trois ou quatre d'entre eux. Ce fut donc un saut dans le vide.

L'égrenage de traductions aux contenus si légèrement différents, mais différents quand même, évoque forcément « l'original que je n'imprime pas ». Ces multiples strophes renverraient donc *virtuellement* à un archétype non traduit.

Or quelle peut bien être la langue archétypale sinon celle paradisiaque et parfaite d'Adam, oubliée par la faute de Nemrod ? Elvio n'ignorait pas l'inanité de ce mythe cratylien mais il caressa longtemps l'idée tout aussi déraisonnable de créer pour *ALMIRAPHÈL* une langue totalement artificielle, purement poétique. Le langage « babélique » qu'il adoptera par la suite sera sans doute à la fois l'atténuation de ce projet et son aboutissement.

En tout cas, de très abondantes notes sur le thème des langages artificiels sont contemporaines du brouillon que nous venons de citer. Dix années plus tard, Gianfranco s'en est servi pour rédiger « *À propos de l'Alphabet Vatan* », l'une de ses savantes conférences d'Eranos²⁶, mais aussi « *Do you understand Vatan ?* », l'une des nouvelles fantastiques de Yzab C. Defghi parues dans *Weird Tales*.

Les lettres de l'alphabet Vatan sont une curieuse création de l'occultisme français *fin de siècle*. Le Marquis Saint-Yves d'Alveydre²⁷ les place en couronne autour de son *Archéomètre*, un extraordinaire diagramme circulaire aux couleurs de l'arc-en-ciel qui résume toutes les sciences et tous les arts occultes et profanes. Ce diagramme véritablement « pansophique » dérive, par de nombreux intermédiaires²⁸, de l'*Ars Magna* de Raymond Lulle. Or tandis que les lettres latines figurant dans les cercles lulliens sont de simples signes arbitraires, celles de Saint-Yves, par contre, prétendent reproduire l'alphabet de la Langue adamique, dont l'*Archéomètre* est la synthèse et le résumé.

Pour sa part, le sujet de « *Do you understand Vatan ?* » est bien l'histoire de la traduction d'un très ancien et très obscur écrit en signes Vatan dont la page blanche centrale est marquée de nombreux points bizar-

²⁶ Jeune étudiant, participant à une mission d'études, Gianfranco avait recueilli, chez des ethnies africaines, non seulement leurs langues naturelles, mais encore les incantations et les langues secrètes des groupes initiatiques (il leur acheta également des objets rituels qui atteignent actuellement des cotes élevées aux enchères publiques). L'étude d'autres langues artificielles secrètes (comme celle des Dogon, des Yézid, ou des Hurûfi), avec celle des glossolalies et des langues extatiques, fut un thème récurrent des conférences que della Schiavetta fit aux rencontres d'Eranos à Ascona, où il se lia avec de nombreux savants se penchant, comme lui, sur l'étude des phénomènes mystiques anciens et modernes, comme Mircea Eliade, Gershon Scholem, le Swami Yatiswarananda ou Henri Corbin, pour ne citer que quatre des plus connus. La Villa Eranos était la propriété d'une proche parente de Gianfranco.

²⁷ Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (1842-1902). Conseillé par les inspirations astrales de son épouse décédée, la belle comtesse de Keller (dont le portrait par Cabanel se trouve au Musée d'Orsay), le marquis mit lentement au point une clef universelle, instrument de mesure permettant autant de jauger le connu que de sonder l'inconnu. La splendide (et probablement inexacte) édition posthume de *L'Archéomètre* (Paris, 1903) fut assurée non sans mal par un groupe d'occultistes animé par le docteur Papus. Le système de Saint-Yves n'est pas seulement abstrait ; il peut servir à construire de manière ésotériquement correcte des pièces de musique, de poésie, de théâtre, d'architecture, de mobilier, etc.

²⁸ Comme les divers *Théâtres* et *Amphithéâtres* circulaires de mémoire artificielle magique (ceux de Giordano Bruno, de Giulio Camillo, de Heinrich Khunrath, etc.) qui figurent de temps à autre dans les catalogues de *Wunderkammer*. L'un de ces ouvrages est le *Microcosmus Pansophicus*, manuscrit enluminé attribué à Michel Pantheus (l'auteur de la *Voarchadumia*, Venise 1478), livre à parcours commandés par des coups de dés (comme l'étonnant *Triumpho di Fortuna* de Sigismondo Fanti, Venise 1527). Il a été dénoncé comme faux par Gianfranco et pourrait être de lui (voir *infra* n. 31).

rement disposés. Un savant allemand y reconnaît l'antique dessin de l'*Argo Navis*, grande configuration stellaire décrite par Ptolémée dans l'*Almageste*, mais disparue depuis que l'astronome Lacaille proposa de la diviser en constellations plus petites. Il construit sa monumentale traduction sur cette hypothèse et croit se couvrir de gloire. Malheureusement, l'un de ses rivaux académiques démontre que les points en question sont des chiures de mouche datant tout au plus du début du xx^e siècle (la vieille mouche Baalزابوبا est la narratrice de l'histoire).

Ces deux textes ne parlent pas de l'*ALMIRAPHÈL*, mais à l'évidence ils en dérivent et y font allusion. Tout en montrant que leur auteur ne se prenait pas trop au sérieux, ils nous éclairent sur des arrière-plans du poème babélique, car, dès la fin des années vingt, les brouillons et les éditions privées nous livrent quelques étranges développements d'une disposition *cyclique* de la phrase de Nemrod :



zabialmiraphèlmanèch

Sur ces matières, d'ailleurs, les chemins d'Elvio et de Gianfranco semblent s'être croisés secrètement, car aux ventes de *Wunderkammer* à Genève, en 1933, apparaît un petit livre chiffré, qui est censé contenir une « *ænigmatographia balbelica infinita* » (*sic*), selon une annotation en clair au verso de la couverture.

Ce curieux manuscrit, ressemblant de près au manuscrit Voynich²⁹ et comme lui orné de cercles aux inscriptions sibyllines, est décrit et illustré (par des photographies d'ouroboros calligraphiés) dans l'*Enfer* d'un des luxueux catalogues de *Wunderkammer* (saison 1933-1934). L'*Enfer* de ces catalogues (dont presque toutes les notices savantes étaient signées

²⁹ Cf. l'édition en *fac-simile*, avec une introduction de Pierre Barthélémy : *Le Code Voynich, le manuscrit MS 408 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2005.

par della Schiavetta) répertoriait des objets et des textes expressément dénoncés comme « faux ». Non sans paradoxe, ces curiosités douteuses se vendaient souvent très cher³⁰.

Il est vraisemblable, et conforme à la personnalité très *tongue-in-cheek* de della Schiavetta, que le pseudo-Voynich ait été une version cryptique de l'*ALMIRAPHÈL*, plaisamment déguisée en grimoire du xvii^e siècle.

Sans doute un jour les Archives Zagghi livreront-elles quelque document sur cette affaire et sur d'autres zones d'ombre³¹, mais ces supputations nous éloigneraient de notre sujet. Nous ne parlerons pas non plus de la masse de brouillons et d'éditions privées s'étalant jusqu'en 1960, lesquelles explorent pour la plupart des voies autres que les versions circulaires. Ici, il importe plutôt de retenir que ces dernières ne relèvent pas seulement de l'anecdote : la « cyclicité » deviendra une caractéristique stable des *MIROIRS D'ALMIRAPHÈL* et d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*.

Les dernières décennies 1960-2005

En 1960 paraît à New York, chez Grove Press, *Leitmotiv a capella* d'Elvio Zagghi, anthologie augmentée d'inédits. Dans ce recueil de textes sélectionnés, traduits et préfacés en anglais par Zélia Zagghi, figurent, en plus des extraits de *Carceri d'invenzione*, de *Métamorphoses*, d'*Ersatz & Strass*, deux versions du poème babélique. La première, *ALMIRAPHÈL 1922* reprend l'édition *princeps*. La deuxième, *ALMIRAPHÈL 1960*, comporte plusieurs éléments en commun avec le brouillon de 1923 cité

³⁰ Parmi beaucoup d'autres faux avérés vendus chez *Wunderkammer*, rappelons les papyrus égyptiens du *Livre d'Abraham*, de Joseph Smith (le fondateur du Mormonisme), une *Pasiphaé et le Taureau*, figurine supposée provenir du *Cabinet érotique* de Catherine II de Russie, ou *L'Éducation de Ganymède*, rouleau manuscrit attribué au Marquis de Sade. Le marchand della Schiavetta n'a jamais été soupçonné d'avoir vendu des faux à la place de pièces véritables. Par contre, considérant les prix exorbitants atteints par ces pièces au cours des enchères qui leur étaient spécialement consacrées, il est indubitable que leurs acquéreurs les regardaient, envers et contre tout, comme authentiques (et ce détail psychologique ne pouvait être ignoré de Gianfranco).

³¹ Nous sommes convaincus que certains de ses écrits sous nom d'emprunt attendent d'être reconnus comme tels. Il s'agit fort probablement d'une partie des supercheries qu'il dénonçait haut et fort, non sans perversité, dans son rôle officiel d'expert. Parmi les faux avérés vendus à prix d'or chez *Wunderkammer*, nous avons la preuve qu'il était l'auteur d'un manuscrit attribué à Joseph della Reyna (1508-1570), ce cabaliste lourianiste qui, voulant hâter la venue du Messie, invoqua Satan et finit par l'adorer, du moins selon sa légende (cf. G. Scholem « *L'Histoire de R. Joseph della Reyna* » in *Tsion*, V, pp. 123-130). Nous soupçonnons que plusieurs ouvrages faussement anciens de démonologie, de magie très noire ou de pornographie particulièrement scabreuse, ont fait l'objet de manœuvres semblables de sa part.

plus haut³², mais dans ce nouvel avatar le sens de chaque strophe n'est plus répétitif : il se renouvelle, tout en se rattachant par de vagues liens logiques aux strophes précédente et suivante ; quant aux langues utilisées dans le poème, elles changent désormais non pas à chaque strophe, mais à *chaque vers* :

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

Kenelle soitetaan sinulleko	(finnois)
Manemo yake yamekuelea	(swahili)
Neslysím nic nez bzukot	(tchèque)
Soon o chikaku suru bakari da	(japonais)
Deiadar eta oihuz garrasi eztenka	(basque)

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

Ce qui peut être traduit approximativement comme suit :

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

— Qui est-ce qu'on appelle, est-ce toi ?
 As-tu compris le sens de ses paroles ?
 — Ce que j'entends n'est qu'un bourdonnement,
 Un bruit et seulement un bruit,
 Chargé d'appels, de cris et de clameurs :

RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ

Un « *Avertissement* » à la fin de *Leitmotiv a capella* indique que les deux *ALMIRAPHÈL* sont des versions « abouties mais non définitives » d'un *mantra* en cours d'écriture³³. Mais le cours de cette écriture s'interrompt.

³² Les deux poèmes sont divisés en *strophes de cinq vers* ; les *voces Nemrod*, en capitales, servent de *refrain* ; l'un et l'autre débutent et finissent par *des points de suspension*, comme pour indiquer que leurs strophes et refrain font partie d'une suite sans fin.

³³ En sanskrit, « *mantra* » désigne des courtes formules mystiques, ayant ou non un sens défini, c'est-à-dire que les mantras sont l'équivalent soit des prières jaculatoires, soit des abracadabras (sous forme de « *syllabes mystiques* »). Tel est donc, selon Zagghi, le *genre littéraire* de son poème (qui pourtant n'est nullement court). Dans une lettre à Evola, il dit avoir songé d'abord à le sous-titrer « *glossa* » ou bien « *ptyx* ». Le vocable « *glossa* » est grec. On désignait ainsi les paroles oraculaires ou extatiques : « *glossa* » de la Pythie, par

Elvio et Zélia travaillèrent sur les *Miroirs* et sur d'autres projets, et il n'y eut plus d'*ALMIRAPHÈL* pendant vingt ans³⁴.

Les apports fondamentaux de Zélia Zagghi

Comme nous l'avons indiqué plus haut, dès les débuts du couple Zagghi, Zélia devint le moteur de leurs productions communes. Et ce fut elle qui relança l'*ALMIRAPHÈL* vers le milieu des années quatre-vingts.

Cette ultime métamorphose s'est opérée en passant par des étapes qui s'entrecroisent et se superposent. La première fut l'élaboration des éphémères *ALMIRAPHÈL* informatiques; la deuxième sera celle des *MIROIRS* d'*ALMIRAPHÈL* peints et de l'*ALMIRAPHÈL REMAKE*, deux versions très différentes qui se développeront parallèlement dans les années quatre-vingt-dix.

Les *ALMIRAPHÈL* informatiques

De son propre aveu, jusqu'à la fin des années quatre-vingts (et même un peu au delà) Zélia était « naïvement friande de nouveautés technologiques³⁵ ». Elle avait ainsi réalisé avec beaucoup de succès mondain et

exemple, que les prêtres de l'oracle delphique transcrivaient en paroles humaines. En ce qui concerne « ptyx » (mot en réalité inventé par Victor Hugo), Stéphane Mallarmé l'utilise pour désigner un vague « bibelot d'inanité sonore » (*Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, éd. B. Marchal, t. I, p. 37) ; le terme convient donc parfaitement à un ensemble truffé de mots sans sens. Chez Hugo (*Le Satyre*, 19), « Ptyx », écrit avec majuscule, est censé nommer le mont Janicule dans le « langage des Dieux ». Cette connexion avec un langage supérieur à celui des hommes, selon une tradition qui remonte à Homère (*Illiade*, 1, 403 ; 2, 813 ; 14, 291 ; 20, 74 ; et *Odyssée*, 10, 305 ; 12, 61), avait retenu l'attention d'Elvio. Pourtant, il finit par choisir « mantra », terme déjà largement intégré dans la plupart des langues. Dans un court post-scriptum à la même lettre, Elvio confie à Evola avoir pensé également à *Gesamtenkunstwerk* comme sous-titre, mais que la peur de devenir un autre Saint-Yves d'Alveydre l'avait arrêté. Toutefois, il est incontestable que, si l'on se réfère à l'ensemble de ses versions, l'*ALMIRAPHÈL* peut être perçu comme une « œuvre d'art totale ». En effet, sur au moins deux plans, visuel et sonore, ses strophes se donnent à voir comme des tableaux calligraphiques, tandis qu'en même temps, correctement récités, les textes deviennent un véritable pièce musicale à plusieurs voix, où doivent s'entendre une grande variété de phonèmes et de bruits vocaux, entrecoupés des fragments de chant et de quelques silences.

³⁴ Du moins nous n'en avons pas trouvé de trace jusqu'à présent.

³⁵ Zélia vécut vers 1995, une crise existentielle très douloureuse, qu'elle a fort bien racontée dans ses interviews avec Larry Wool, *Fashion Victim* (1996, incluses ensuite en annexe à *Art is Fictions*). Voyant une rétrospective de ses propres hologrammes et vidéos, qui avaient si rapidement vieilli, elle se rendit compte que dépendre d'une technologie très évolutive ne pouvait à terme que rendre les œuvres résultantes « datées, primitives, obsolètes » ; comme « les machines volantes si admirées des futuristes sont devenues de ridicules coucous », dit-elle, « l'éblouissante nouveauté d'aujourd'hui devient l'antiquaille de demain ». Zélia se détourna ainsi des projets utilisant les médias de pointe, qu'elle réserva désormais aux seuls spectacles, à ses mises en scène de théâtre et d'opéra, liées par nature à la pure actualité de leur effectuation.

marchand des hologrammes, des vidéos, des mises en scène multimédia. Sur cette lancée, elle voulut donner une version cybernétique du *collage* de 1922. Il en résulta *ALMIRAPHÈL Storyspace* (1986) puis *ALMIRAPHÈL Hypercard* (1988), d'après les noms des logiciels utilisés. Ces œuvres furent réélabores en clips vidéo (avec imagerie numérisée), et exposées au *Montague 93* (New York 1993), pour être finalement détruites par Zélia, mécontente des résultats. Ce bref avatar informatique fut donc, à certains égards, un appauvrissement et une impasse, mais ce fut pourtant grâce à lui que Zélia prit conscience de la nature éminemment hypertextuelle d'*Almi-Raphèl collage*. Et d'ailleurs elle y reconnut non pas un mais deux types d'hypertexte : l'un « interlinéaire » et l'autre « linéaire³⁶ ».

Dans *Zagghi's Ghosts* (2003) Zélia soutient avec force arguments qu'un *ALMIRAPHÈL* virtuel, c'est-à-dire la *résultante synthétique* des multiples versions antérieures à 1960, était et avait toujours été le véritable *ALMIRAPHÈL* : « l'original que je n'imprime pas ». Elle fixa cette virtualité sous forme d'une *Strophe Zéro*, « partition hypertextuelle abstraite » dont la première ébauche concrète fut cette réduction à dix vers d'*Almi-Raphèl collage* :

Raphèl maj amèch zabì almi
Ka haresa pusarem kakaremet
Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham
Lix tetrax damnameneus aision
Ythemaneth ihychir saelichot
Manka revania dulce oscorbidulchos
Habla horem égiga goramen
Fümms bö wö tää zää Uu pögiff
Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi
 Cominciò a gridar la fiera bocca...

La « partition hypertextuelle » de Zélia prévoit le déploiement indéfini de la *Strophe Zéro* : il suffit d'interpoler à chaque fois huit nouvelles citations dans ses dix successives interlignes. On formera ainsi une première *Strophe dérivée* :

³⁶ En effet, d'une part, le procédé par lequel Elvio introduit des citations asémantiques entre les deux vers de Dante est une « interpolation », c'est-à-dire un hypertexte qui se déploie *entre les lignes* d'un premier texte, par une *arborescence interlinéaire*. D'autre part, puisque tous les vers d'*Almi-Raphèl collage* sont strictement des *citations*, il est logique et même *nécessaire* que chaque vers soit pourvu d'une note qui donne des informations sur sa source. Or la forme « note » est elle aussi un hypertexte qui se déploie *à partir d'un fragment (ligne)* d'un premier texte, par une *arborescence linéaire*. Si le texte est mis sur un support informatique, il suffit d'ajouter des liens électroniques à la ligne ou à l'interligne concernées, comme nous l'avons fait dans la version numérique d'*ALMIRAPHÈL REMAKE* consultable sur le site www.raphel.net (voir *infra* n. 46).

Raphèl maj amèch zabì almi

+ 8 citations

Ka haresa pusarem kakaremet

puis une deuxième :

Ka haresa pusarem kakaremet

+ 8 citations

Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham

et ainsi de suite, jusqu'à la dixième strophe

Cominciò a gridar la fiera bocca

+ 8 citations

Raphèl maj amèch zabì almi

qui boucle la boucle d'un Premier Cycle. Le processus d'interpolation de vers-citations étant indéfiniment reproductible, chacune des strophes du *Premier Cycle* de dix strophes de dix vers peut donner naissance à dix nouveaux Cycles, et ainsi de suite, *ad infinitum*³⁷.

Elvio, assez âgé à cette époque, ne s'intéressait pas directement aux avancées techniques (qui lui échappaient), mais il approuva entièrement l'utilisation systématique des citations préconisée par Zélia. À ses yeux, le procédé du centon présentait l'avantage de permettre aux non-polyglottes de produire des versions alternatives d'*ALMIRAPHÈL*.

L'ébauche de *Strophe Zéro* que Zélia avait donnée comme première concrétisation de sa « partition » connut bien des changements, et donna lieu en fin de compte à deux nouvelles versions très différentes du poème babélique. Celle de Zélia devait aboutir au *libretto* d'*ALMIRAPHÈL REMAKE* que nous reproduisons plus loin, tandis que celle d'Elvio fut l'éclosion d'une série de tableaux, les énigmatiques *MIROIRS D'ALMIRAPHEL*.

Les deux derniers *ALMIRAPHÈL*

La transformation d'*Almi-Raphèl collage* en une première *Strophe Zéro* concrète permit à Elvio de faire un retour salutaire à ses propres commencements, de reprendre les voies de son œuvre dans une direction désormais évidente. Il connut un dernier sursaut d'inspiration toute visuelle,

³⁷ En résumé, l'ensemble des strophes constitue ce que Zélia appelle une « arborescence hypertextuelle interlinéaire » (ordonné par une progression mathématique de base 10), tandis que l'ensemble des Notes (et éventuellement des notes aux Notes, *ad infinitum*) forme ce qu'elle nomme une « arborescence hypertextuelle linéaire » (rhizomatique, sans ordre prédéfini).

picturale, dans un rêve éveillé³⁸ qu'il compara lui-même à l'apparition des *Manè Thecèl Pharès* au festin de Balthazar³⁹.

Une autre, une tout autre *Strophe Zéro* se révéla à lui en traits de flamme : les *voces Nemrod* surgirent à l'envers, comme dans un reflet, tracées de droite à gauche par une main invisible, doublement incompréhensibles :

IMJAI BASHCHEMAYAMJHAPAR

D'autres lignes brûlèrent ensuite dans son esprit, s'inscrivant alternativement de gauche à droite et de droite à gauche, en boustrophédon. La deuxième ligne fut quelque *nomen arcanum* en hiéroglyphes égyptiens. La troisième, peut-être le babil prophétique d'Isaïe, en hébreu carré. La quatrième, des *voces mysticæ* en capitales grecques, et ainsi de suite, jusqu'à la dixième ligne, le vers en italien, le seul à être tracé de manière à peu près compréhensible, en capitales romaines, mais à demi effacées :

INCIOAGRIDARLAFIERABOC

Or l'épiphanie ne s'arrêta point là. Les dix lignes dissemblables et bigarrées s'écartèrent majestueusement, laissant sourdre de leurs interlignes la splendeur de dix nouveaux *MIROIRS*, l'un en hiéroglyphes égyptiens, le deuxième en hébreu, le troisième en grec et ainsi de suite,

³⁸ On a prétendu (pendant les deux procès successoraux gagnés par Zélia contre les héritiers de la première femme de Gianfranco) que cet épisode inaugurerait une période de troubles mentaux ; il n'en est rien, car la complexité même de la série des *MIROIRS d'ALMI-RAPHÈL* prouve qu'il disposait de tous ses moyens intellectuels. Gianfranco ne connut qu'une brève période de confusion peu avant sa mort. Il ne parla alors que par citations ; par exemple, revoyant l'un de ses fils qui avait oublié de lui téléphoner, il l'accueillit tristement d'un : « *lama sabachtani* ? (Marc, 15, 34) ; à l'heure du trépas ses derniers mots furent néroniens : *Qualis artifex pereo* ! (Suétone, *Nero*, 49, 1).

³⁹ Cf. Daniel, 5, 26 (Balthazar, dernier roi chaldéen de Babylone, profana les vases d'or du temple de Jérusalem, butin de Nabuchodonosor, en les utilisant pour le service d'un festin. Une main invisible traça aussitôt devant ses yeux, en lettres de flamme, ces mots mystérieux : *Manè, Thecèl, Pharès*. Consulté, le prophète Daniel les interpréta ainsi : *Ton temps est compté ; ton poids est trop léger dans la balance ; ton royaume sera partagé*. Dans la même nuit, en effet, Cyrus prit la ville par surprise et Balthazar fut mis à mort). Selon le *Journal de Zélia* (en date du 24.12.1993), Elvio, pendant le déroulement de sa vision songea à ce passage de Daniel et entendit un voix lui dire : « *Maintenant pense à ce que tu fais, car Babel est déjà en flammes, et elle brûle et il n'y a plus rien qui l'éteigne* » ; il s'agit sans doute d'un texte de Jakob Böhme, *Mysterium Pansophicum* (1620), IX, 6.

tous composés de citations ambiguës, mystérieuses⁴⁰. Les dernières (et très heureuses) années de l'existence d'Elvio furent consacrées à la peinture des *MIROIRS d'ALMIRAPHÈL*, où il approfondit cette vision inaugurale.

À partir de là les deux époux prendront des chemins divergents, car Zélia avait désormais un projet précis pour réaliser son propre *ALMIRAPHÈL*. D'abord, pour toute langue, Zélia préféra donc se servir uniquement de transcriptions en caractères romains ; ensuite, elle adopta comme modèle l'*ALMIRAPHÈL* à strophes multilingues de 1960, interpolant ainsi huit citations en huit langues différentes dans chaque interligne de sa nouvelle *Strophe Zéro*⁴¹.

Dans des recueils de dictons et de chansons des peuples sans écriture, parmi des phrases données comme exemples dans des dictionnaires ou des grammaires, au hasard de mille lectures d'écrits célèbres ou quelconques, Zélia glana longtemps de nouveaux vers-citations, aidée de son fils Angelo, lui-même grand polyglotte⁴². Elle reprit beaucoup de citations de langues imaginaires ou forgées déjà utilisées ici et là par Elvio, comme « *La lavolvola dramme pagloni* », dans la langue d'Utopie imaginée par Pierre Gilles, l'éditeur de Thomas More, ou « *É vi ti bounié seïmiré* », phrase en « martien » empruntée à la médium genevoise Hélène Smith.

Tant qu'il fut en vie, Elvio participa de manière active mais intermittente à la construction d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*. Il facilita souvent la tâche de Zélia en lui suggérant quelques citations clés, comme le verset seminal de *Genèse* 10,8, « *Nimrod hou ehel lyiyot gibor ba aretz* », ou ce fragment hugolien de *La Fin de Satan* : « *Nemrod comme sous la tempête* », ou bien cette ligne de *Leaves of Grass* : « *I am myself a word with them* ».

⁴⁰ Ambiguës et mystérieuses, oui, mais nullement asémantiques. Exceptées, bien entendu, les *phrases sans sens* qui ouvrent et ferment huit strophes-miroir sur dix. En suivant sa « vision » initiale, Elvio décida que, dès le premier Cycle, chaque strophe-miroir serait unilingue : la première en égyptien, la deuxième en hébreu, etc. En cours de route l'ordre des langues utilisées changea plus d'une fois, et Elvio y inclut même quelques unes dont il se réserva la traduction.

⁴¹ Zélia, grâce à l'aide d'Angelo della Schiavetta et de divers correspondants et documentalistes, fournit dans ses *Notes* la traduction mot à mot de chaque vers-citation. De cette manière, chaque lecteur peut s'essayer à traduire et produire sa propre version. Il resterait à préciser le « niveau de langue » propre à chaque vers-citation (langue parlée, soutenue, précieuse, etc.). Ce travail délicat était en cours lors de la disparition de Zélia. Sans ajouter pour l'instant des précisions aux *Notes*, nous avons tenté d'introduire ces nuances de niveau dans notre traduction en vers.

⁴² Angelo della Schiavetta souffre (ou plutôt souffrait) d'un autisme d'Asperger ; cette variante légère de l'autisme se caractérise souvent par l'hypertrophie de certaines facultés intellectuelles au détriment d'une harmonie psychique globale, mais sans les troubles grossiers de l'autisme proprement dit. Angelo, malgré son mutisme invétéré, a développé par écrit des dons linguistiques de grand polyglotte et un goût très prononcé pour l'érudition [Note de Bernardo della Schiavetta révisée par Angelo della Schiavetta].

Une cybernétique non machinique

Il n'est pas possible de comparer ici les *MIROIRS D'ALMIRAPHÈL* et *ALMIRAPHÈL REMAKE*, ouvrages dont les divergences de forme et de contenu sont considérables. Nous ne parlerons donc que de ce dernier, et des choix très réfléchis que Zélia y mit en œuvre, et encore pas de tous. Esthétiquement, ils sont en rapport avec ses idées : la « construction à partir de la déconstruction » qu'elle considère comme la caractéristique postmoderne essentielle de l'Art après l'Art⁴³. Toutefois, dans le cadre étroit d'un dossier consacré aux littératures numériques, nous ne retiendrons que les aspects « cybernétiques non machiniques » revendiqués par Zélia⁴⁴.

Selon elle, parmi les possibilités mises à jour par les technologies émergentes, qui sont en perpétuel progrès (donc non achevées et vouées à l'obsolescence) il faut distinguer ce qui relève du dispositif (la machine) et ce qui relève du principe non machinique. Pour en donner un exemple élémentaire, dans un hypertexte électronique, les *liens* qui permettent le saut d'un texte à l'autre sont machiniques, mais le principe du saut (ou de la bifurcation) ne l'est pas. Pour cette raison, des équivalents techniques non machiniques de l'hypertexte existent depuis longtemps : les index, les notes, scholies et concordances, les interpolations, les appendices et annexes, etc., jusqu'aux paperoles proustiennes...

Zélia prétendait ne concevoir désormais ses créations artistiques ou littéraires que comme des « partitions » ou des « programmes », pour ne pas identifier telle ou telle réalisation concrète et machinique avec l'œuvre même, comme l'on n'identifie pas une fugue de Bach avec l'une de ses interprétations en concert, fût-elle géniale (en cela elle est resté « conceptuelle » jusqu'à la fin).

Selon son auteur, *ALMIRAPHÈL REMAKE* a beau être un hypertexte réalisable sur ordinateur⁴⁵, il peut néanmoins se passer de la machine, car il incorporerait inextricablement en lui ce que l'on considère comme la spécificité des créations cybernétiques machiniques : l'interactivité⁴⁶.

⁴³ Cf. *Zagghi's Ghosts*, p. 50

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 57.

⁴⁵ Cf. les versions numériques d'*ALMIRAPHÈL REMAKE* réalisées à titre d'exemple (en versions flash et html) pour le site www.raphel.net ; il ne s'agit en aucun cas d'une œuvre originale de Zélia Zagghi, mais d'une interprétation simplement didactique de sa partition inachevée.

⁴⁶ Pour une position opposée à celle (sans doute trop simpliste) de Zélia, cf. l'article de Philippe Bootz, « La littérature déplacée », ici même p. 13 – 30.

⁴⁷ Nous ne reproduisons pas ici les strophes du *Deuxième Cycle* d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*, mais la partie déjà réalisée peut être consultée sur le site. À partir du *Deuxième Cycle* inclus, *ALMIRAPHÈL REMAKE* a été conçu pour produire majoritairement des poèmes

Zélia affirme que son *ALMIRAPHÈL REMAKE* produit de l'interactivité au moyen de stratégies d'écriture non machiniques, à la fois simples et riches, d'une grande économie de moyens : le plurilinguisme, l'absence de ponctuation, l'ambiguïté.

Premièrement, dit-elle, le plurilinguisme de l'original intègre le lecteur virtuel dans le fonctionnement du texte. Or étant donné qu'un texte babélique ne peut être appréhendé dans sa totalité autrement que par une traduction unilingue, et puisque aucune traduction ne saurait être définitive, il est évident que de nouvelles nuances de sens, de style, de niveau de langue, doivent forcément s'actualiser à chaque nouvelle lecture-traduction. Et n'importe quel lecteur-traducteur peut en faire autant, pourvu qu'il prenne la peine d'utiliser les mot à mot juxtales fournis dans les *Notes*.

Deuxièmement, les virtualités de sens abonderaient encore plus en raison de l'absence de ponctuation de l'original babélique. Ce procédé multiplie les alternatives, les possibilités de conjonction ou de disjonction des mots et des phrases, les nuances et les divergences entre deux lectures.

Enfin, la troisième multiplication virtuelle du sens naîtrait de l'ambiguïté foncière de certains vers-citations. Par exemple, celui en hébreu (*Genèse* 10, 8), pourrait signifier diversement : « *le premier héros qui fut sur Terre* » ; ou « *le potentat qui exerça pour la première fois une domination universelle* » ; voire « *le plus puissant de tous les géants* » et encore « *le premier Roi du Monde* » etc.

Quoi qu'il en soit, il nous semble qu'*ALMIRAPHÈL REMAKE* peut véritablement se décrire, tel que le proposait Zélia Zagghi, comme un objet textuel dont l'instabilité est bel et bien organique, structurelle, d'autant plus qu'il est construit sur un principe d'amplification de la forme et du contenu qui le voue à la création indéfinie de nouveaux Cycles⁴⁷. En cela l'œuvre de Zélia cumule la plupart des virtualités déjà explorées séparément par les anciennes versions d'Elvio, qu'elle remploie d'ailleurs abondamment.

unilingues. Ainsi, le premier interligne de la première strophe du *Premier Cycle* donne naissance à une série sans fin de strophes en français ; le deuxième interligne, à une série sans fin de strophes en anglais, et ainsi de suite.

ALMIRAPHÈL REMAKE

Divina Commedia, Inferno, XXXI, 67-69, 76-81

« *Raphèl maÿ amèch zabì almi* »
Cominciò a gridar la fiera bocca
Cui non si convenia più dolci salmi.
E il duca mio ver lui : « *Anima sciocca* »...
Poi disse a me : « *Elli stesso s'accusa ;*
« *Questi è Nembrotto, per lo cui mal cotto*
« *Pur un linguaggio nel mondo non si usa.*
« *Lasciamlo stare et non parliamo a voto ;*
« *Che così è a lui ciascun linguaggio*
« *Comme 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto* ».

Divine Comédie, Enfer, XXXI, 67-69, 76-81

« *Raphèl maÿ amèch zabì almi* »
Ainsi cria l'épouvantable bouche
Qui n'aurait rien su chanter de plus doux.
Et mon guide lui dit : « *Âme stupide* »
Et puis à moi : « *Il s'accuse lui-même :*
« *Voici Nemrod, à cause de sa faute*
« *Sur Terre on n'use plus d'un seul langage.*
« *Mais laissons-le, ne parlons plus à vide,*
« *Puisqu'il ne peut comprendre aucune langue*
« *Et que nul ne comprend ce qu'il nous dit* ».

0

Raphèl maÿ amèch zabì almi
Ka haresa pusarem kakaremet
Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham
Raraèl abra bracha merphegar
Ythemaneth ihychir saelichot
Ta ta ta ta tatatatata
Babariol babariol barbarian
Rou rou rou sitzi litzi tzi tzi tzi
A ouou a ouou êê
Cominciò a gridar la fiera bocca

0

« *Raphèl maÿ amèch zabì almi*
« *Ka-haresa pusarem kakaremet*
« *Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham*
« *Rafaèl abra cadabra merfegar*
« *Yte manet ihychir sælichot*
« *Ta da ba ta tatatatata*
« *Babariolbabariolbarbarian*
« *Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi*
« *A-ouou a-ouou êê !!!* »
Commença à crier l'atroce bouche...

Strophe 0**Vers n° 0, 1 : Raphel may amech zabi almi**

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *pseudo-langue*. **Auteur :** Dante Alighieri. **Texte :** *Divine Comédie*, Enfer XXXI, 67. **Édition :** G. Vandelli & alii (éd.), *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Milano, Hoepli, 1989, p. 260. Le vers est cité d'après cette édition critique, qui retient la graphie des plus anciens manuscrits.

Vers n°0, 2 : Ka-haresa-pusarem-kakaremet

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *nomina arcana*. **Auteur :** anonyme **Texte :** « *Livre des Morts* » égyptien (*Per em hru*), chapitre CLXIV de la version thébaine. **Excursus :** les abracadabras du *Livre des Morts* sont des *noms secrets* des dieux. Ils sont souvent composés artificiellement avec des sons sans aucune signification en égyptien.

Vers n° 0, 3 : Tsaw latsaw... qaw laqaw... zir sham

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *babillage*. **Auteur :** Isaïe. **Texte :** Isaïe 28, 10 (fragments). **Excursus :** On reproche au prophète de parler sans sens ; en reprenant les mêmes mots bégayés deux versets plus loin (28, 13) il prédit que ceux qui ne le comprennent pas seront châtiés par un peuple qui parle une langue barbare (les Assyriens). Certaines Bibles, en suivant la LXXX, donnent une pseudo-traduction : « précepte sur précepte, précepte sur précepte, règle sur règle, règle sur règle, un peu ici un peu là ».

Vers n° 0, 4 : Rarael abra bracha merphergar

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *voces mysticae*. **Auteur :** anonyme **Texte :** *Grand Papyrus magique de Paris*, §1565 (fragment). Bibliothèque Nationale de Paris, Manuscrits, Supplément grec, 574.

Vers n° 0, 5 : Ythemaneth ihychir saelichot

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *faux punique* ou *phénicien*. **Auteur :** Plaute. **Texte :** *Penulus*, vers n° 937. **Excursus :** l'usage dramaturgique de langages forgés commence chez Aristophane, avec du pseudo-perse (*Acharniens*, vers n° 100) ; la tradition continue chez Plaute, se prolonge pendant le Moyen Age (par ex. Rutebeuf, *Miracle de Théophile*, vers n° 161 et ss.), ainsi que chez Shakespeare (*All's Well That Ends Well*, IV,i) ou Molière (par ex., *Le Médecin malgré lui*, II, iv), jusqu'à nos jours (par ex. le langage des martiens dans le film de Tim Burton, *Mars attacks*, 1996)

Vers n° 0, 6a : Ta ta ta ta

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *Onomatopée*. **Auteur :** Lorenzo da Ponte. **Texte :** *Il Dissoluto punito* ossia il *Don Giovanni*, dramma giocoso, II, xiv. **Excursus :** livret de l'opéra de W. A. Mozart de même titre, K 527).

Vers n° 0, 6b : tatatatata

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *Onomatopée*. **Auteur :** Filippo Tommaso Marinetti. **Texte :** *Zong Toomb Toomb*, parole in liberté.

Vers n° 0, 7 : Babariol babariol babarian

Traduction : Sans traduction. **Langue :** Babil de sourd-muet. **Auteur :** Guillaume IX d'Aquitaine, **Texte :** Chanson *Farai un vers pos mi sonelh*, v. n° 29 et n° 30.

Vers n° 0, 8 : Kikikou ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *Zaum'* (*pseudo-langue*). **Auteur :** Vélimir Khlebnikov. **Texte :** *Zanguezi*, Plan II, vers n° 29 (fragment) et n° 30 (fragment).

Excursus : le *zaum'* est un « langage transmental » futuriste russe.

Vers n° 0, 9 : A ouou a ouou êê

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *phonétismes vides*. **Auteur :** Pierre Albert-Birot. **Texte :** *Poème à crier et à danser*, Chant III, lignes 2 et 3.

Vers n° 0, 10 : Comincio a gridar la fiera bocca

Traduction : [Commença / à / crier / la / féroce / bouche]. **Langue :** *italien*. **Auteur :** Dante Alighieri. **Texte :** *Divine Comédie*, Enfer, XXXI, 68.

1.1

Raphèl maÿ amèch zabì almi
Nemrod comme sous la tempête
Engenders thunder in his breast
Y toda la discordia de Babel
Per la sua bocca parla
Pe youh pe yez
Kithlūn mūmĭqchăqchēū ūnă
Fūmms bö wö tää zää Uu pögiff
Yadi vā
Ka haresa pusarem kakaremet

1.1

« *Raphèl maÿ amèch zabì almi* »
Nemrod, comme s'il était sous la tempête,
Engendre le tonnerre en sa poitrine
Et toute la discorde de Babel
Parle par sa bouche.
Est-ce un cri ? Ou est-ce un langage ?
Comment pourrais-tu traduire cela ?
« *Fūmms bö wö tää zää Uu pögiff* »
Ou bien, peut-être,
« *Ka-Haresa-Pusarem-Kakaremet* » ?

Strophe 1.1

Vers n° 1.1, 1 : répétition du vers n° 0, 1.

Vers n° 1.1, 2 : Nemrod comme sous la tempête

Langue : français. **Auteur** : Victor Hugo, **Texte** : *La Fin de Satan. Le Glaive, Nemrod*, 4, v. n° 25 (fragment). **Excursus** : Texte du vers entier : *Les hommes sous Nemrod comme sous la tempête*.

Vers n° 1.1, 3 : Engenders thunder in his breast

Traduction : [engendre / tonnerre / dans / sa / poitrine]. **Langue** : anglais. **Auteur** : William Shakespeare. **Texte** : *King Henry VI*, part I, III, i (fragment).

Vers n° 1.1, 4 : Y toda la discordia de Babel

Traduction : [et / toute / la / discorde / de / Babel]. **Langue** : espagnol. **Auteur** : Jorge Luis Borges. **Texte** : sonnet *Una brújula*, v. n° 8.

Vers n° 1.1, 5 : Per la sua bocca parla

Traduction : [par / la / sienne / bouche / parle]. **Langue** : italien. **Auteur** : Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti). **Texte** : *Rime*, 235, v. n° 2.

Vers n° 1.1, 6 : Pe youh pe yez

Traduction : [ou / cri / ou / langage]. **Langue** : breton. **Auteur** : Pierre-Jakez Hélias. **Texte** : poème *Ar Hambrer*, v. n° 5.

Vers n° 1.1, 7 : Kithlun mumiqchaqcheu una

Traduction : [comment / pourrais-tu traduire / cela]. **Langue** : inuit. **Auteur** : Francis Barnum, S.J. **Texte** : Exemple didactique de phrase en inuit. **Édition** : *Grammatical Fundamentals of the Inuit language*, New York, The Athenaeum Press, 1901, p. 179.

Vers n° 1.1, 8 : Fümms bö wö tää zää Uu / pögiff

Traduction : sans traduction. **Langue** : *Phonétismes vides*. **Auteur** : Kurt Schwitters. **Texte** : *Ursonate* (1922-1932), lignes 1 et 2. **Excursus** : Dans son *Ursonate* dadaïste, Schwitters a utilisé une notation de sa propre lecture à haute voix (selon une prononciation allemande avec accent de Bohême) des suites de lettres figurant dans le poème-affiche de Raoul Hausmann « fmsbw » (cf. Schwitters, K., *Meine Sonate in Urlauten*, 1927).

Vers n° 1.1, 9 : Yadi va

Traduction : [ou / si (peut-être)]. **Langue** : sanskrit védique. **Auteur** : Anonyme. **Texte** : *Rig-Véda*, Hymne X, 129, 7 (fragment). **Excursus** : Texte du vers entier : « *yo asyadhyaksah parame vyoman so anaga veda yadi va naveda* » (Celui-là le sait, ou bien peut être ne le sait-il pas).

Vers n° 1.1, 10 : répétition du v. n° 0, 2.

1.2

Ka haresa pusarem kakaremet
Z nevidno niŕjo nove govorice
Erfüllt von leiser Antwort
Farai un vers de drejt nien
Thokathokaŕ khane khane
W' illan d lfahem yezra t
É vi ti bounié seïmiré
'Isma' mənni w-la tšadde'ni
Ka-ta dug₄-ğa-gu ġé-en silim-ma-ab
Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham

1.2

« *Ka-Haresa, pusarem Kakaremet...* »
Avec ce fil ténu de langue neuve
Plein de murmures de réponses
Je sortirai un poème du néant ;
Peu à peu, pas à pas,
L'esprit sagace y trouvera du sens.
C'est à toi d'essayer de le comprendre.
Écoute-moi donc, mais ne me crois pas,
Rends opportun ce que ma bouche énonce :
Tsaw latsaw ! qaw laqaw ! zir sham !

Strophe 1.2

Vers n° 1.2, 1 : répétition du v. n° 0, 2.

Vers n° 1.2, 2 : Z nevidno nitjo nove govorice

Traduction : [avec / l'invisible / fil / du nouveau / langage]. **Langue :** *slovène*. **Auteur :** Boris A. Novak. **Texte :** *Kronanje*, Sonnet V, v. n° 4.

Vers n° 1.2, 3 : Erfüllt von leiser Antwort

Traduction : [rempli / de / dite à voix basse / réponse]. **Langue :** *allemand*. **Auteur :** Georg Trakl. **Texte :** Poème *Der Herbst des Einsamen*, v. n° 6. **Excursus :** Texte du vers entier : «Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen» (rempli / de / dite à voix basse / réponse / à d'obscures / questions).

Vers n° 1.2, 4 : Farai un vers de dreyt nien

Traduction : [je composerai / une / chanson (un vers) / de (sur) / droit (pur) / néant] **Langue :** *occitan*. **Auteur :** Guillaume IX duc d'Aquitaine. **Texte :** chanson *Farai un vers de dreyt nien*, v. n° 1.

Vers n° 1.2, 5 : Thokathokam khane khane

Traduction : [Peu à peu / de temps / en temps]. **Langue :** *pali*. **Auteur :** Anonyme. **Texte :** *Dhamapada*, 18, 5, 2. **Édition :** Narada Thera (éd.), *Dhamapada*, Colombo, Vajirarama, 2515-1972, p. 198.

Vers n° 1.2, 6 : W' illan d Ifahem yezra t

Traduction : [le savant / comprendra / sens]. **Langue :** *kabyle*. **Auteur :** Si Mohand. **Texte :** Poème *Bismilleh*, v. n° 6.

Vers n° 1.2, 7 : E vi ti bounié seimiré

Traduction : [À / toi / de / chercher / comprendre]. **Langue :** « *martien* » (*langue forgée*). **Auteur :** Hélène Smith (pseudonyme de Catherine-Élise Müller). **Texte :** Écrit médiéumnique. **Édition :** Cité par Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars*, Paris, Seuil, 1983 (réédition), p. 190, note 8. **Excursus :** Traduction littérale de la médium C.-E. Müller recueillie par Th. Flournoy.

Vers n° 1.2, 8 : 'Isma' menni w-la tsadde'ni

Traduction : [écoute / (de la part de) moi / et ne / crois pas moi] **Langue :** *arabe*. **Auteur :** anonyme **Texte :** proverbe. **Édition :** Recueilli par Ferdinand-Joseph Abela, *Proverbes populaires du Liban Sud*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1981-1985, tome II, p. 380, proverbe numéro 1510.

Vers n° 1.2, 9 : Ka-ta dug₄-ga-gu ge-en silim-ma-ab

Traduction : [les déclarations de ma bouche, rends-les favorables]. **Langue :** *sumérien*. **Auteur :** anonyme **Texte :** sans titre. **Édition :** *Cuneiform Texts from Babylonian tablets*, XVI, 3, planche 7, ligne 272 (autographies de R.C. Thompson), London, British Museum, 1903. **Excursus :** Certaines sonorités sumériennes sont rendues par plusieurs graphies ; le chiffre 4 indique que l'on transcrit ici une quatrième graphie cunéiforme de la syllabe *dug*

Vers n° 1.2, 10 : répétition du v. n° 0, 3.

1.3

Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham
Tamá-nna-h eḏḏé hoḏsa-wáy
Ernatzeko zorian loratzeko zain
Ett spår av en stämman sig lik överallt
Ékhei mpeĩ stò drómo pou axoloutheĩ he anása mou
Stąd ciemne miejsca i tekstu zawitość
Ñuqaqchá ninkichis kay qhilqasqayta
Não meu não meu é quanto escrevo
Kirjoitin kirjoitukselle
Raraël abra bracha merphegar

1.3

« *Tsaw latsaw, qaw laqaw, zir sham* »...
Ainsi ai-je parlé, en me trompant, sans doute.
Sur le point de germer, prête à grandir,
La trace d'une voix fidèle à elle-même
A emprunté le chemin de mon souffle,
D'où ce passage obscur, ce texte absurde.
Ce sont là mes écrits, me direz-vous ?
Non. Non, ce que j'écris n'est pas à moi,
Je n'ai écrit que pour écrire :
« *Raraël abra bracha merphegar* ».

Strophe 1.3

Vers n° 1.3, 2 : répétition du v. n° 0, 3.

Vers n° 1.3, 2 : **Tamá-nna-h edhé hodsa-wáy**

Traduction : [cette-manière-à / j'ai-dit / je manque-même si]. **Langue :** *afar*. **Auteur :** Anonyme, **Texte :** Rituel du *Ginnili, I, Abána*, v. n° 290. **Édition :** Didier Morin (éd.), *Le Ginnili*, Paris / Louvain, Peeters, 1991, p. 90. **Excursus :** Traduction française de D. Morin : « Ainsi ai-je parlé, même si je me trompe ».

Vers n° 1.3, 3 : **Ernatzeko zorian loratzeko zain**

Traduction : [germer / être sur le point de / pousser / être à l'affût de]. **Langue :** *basque*. **Auteur :** José A. Artze Aguirre. **Texte :** Poème *Kantu guztiak isiltzean dantzugun kantua*, v. n° 11.

Vers n° 1.3, 4 : **Ett spar av en stamma, sig lik overrallt**

Traduction : [une / trace / de / une / voix / soi / même / partout]. **Langue :** *suédois*. **Auteur :** Katarine Frostenson. **Texte :** Poème *Färdväg*, v. n° 19.

Vers n° 1.3, 5 : **Ekhei mpei sto dromo pou axolouthei he anasa mou**

Traduction : [a / pénétré / dans / chemin / qui / suit / le / souffle / mien]. **Langue :** *grec (moderne)*. **Auteur :** Olga Votsi, **Texte :** Poème *Orestes*, v. n° 16.

Vers n° 1.3, 6 : **Stad ciemne miejsca i tekstu zawilosc**

Traduction : [de là / lieu / obscur / et / du texte / complication]. **Langue :** *polonais*. **Auteur :** Julian Tuwim. **Texte :** Poème *Erratum*, v. n° 2.

Vers n° 1.3, 7 : **Nuqaqcha ninkichis kay qhilqasqayta**

Traduction : [à moi seul / direz-vous / ceux-ci / écrits]. **Langue :** *quechua*. **Auteur :** Anonyme **Texte :** Poème *Tikayachiyqa*, v. n° 1. **Édition :** recueilli par Inge Sichra in *Poésie Quechua*, Genève, Patiño, 1990, pp. 84 et 85.

Vers n° 1.3, 8 : **Nao meu nao meu e quanto escrevo**

Traduction : [non / mien / non / mien / il est / tout ce que / j'écris]. **Langue :** *portugais*. **Auteur :** Fernando Pessoa, **Texte :** Poème « *Não meu, não meu é quanto escrevo* », v. n° 1.

Vers n° 1.3, 9 : **Kirjoitin kirjoitukselle**

Traduction : [J'ai écrit / pour l'écriture]. **Langue :** *finnois*. **Auteur :** Eeva-Liisa Manner. **Texte :** Poème *Kromaattiset tasot*, v. n° 30.

Vers n° 1.3, 10 : répétition du v. n° 0, 4.

1.4

Raraël abra bracha merphergar
Ænigmati praelegendoli sæpiculi
Nějaká zaklínací formule
Jeñin djurlurumig ba wuru ñalugig
Supercalifragilisticexpialidocious
Sphingòs kelainês gêryn ekmimouménê
Miresa-poana aho
Bāz tavānam ki sukhanrān shavam
Bu ndzeenaa-nə naa kəlen i i
Ythemaneth ihychir saelichot

1.4

« *Rafaël abracadabra merfegar* » ?
Énigmes ! En les lisant maintes fois
La formule d'un sortilège
Chante dans ma poitrine et sur mes lèvres :
Supercalifragilisticexpialidocious !
(J'imite les Accents de l'Obscur Sphinx
Pour dir' n'import' quoi...)
C'est ainsi qu'à nouveau peut jaillir ma parole
En ce moment où je me dis :
Ythemaneth ihychir saelichot ...

Strophe 1.4

Vers n° 1.4, 1 : répétition du v. n° 0, 4.

Vers n° 1.4, 2 : Aenigmatæ praelegendoli sæpiculi

Traduction : [énigmes / re-lisant-les / à plusieurs reprises]. **Langue :** langue artificielle hybride. **Auteur :** Francesco Colonna. **Texte :** *Hypnoerotomachia Poliphilii*. **Édition :** Giovanni Pozzi et Lucia A. Ciapponi (éd.), Padova, Antenore, 1980, t. I, p. 32.

Vers n° 1.4, 3 : Nejaka zaklinaci formule

Traduction : [une / incantatoire / formule]. **Langue :** tchèque. **Auteur :** Ivan Blatny. **Texte :** Poème *Pátá*, v. n° 9.

Vers n° 1.4, 4 : Jenin djurlurumig ba wuru nalugig

Traduction : [chante / (dans) poitrine mienne / et / (sur) lèvres / miennes]. **Langue :** *Wouroundjéris*. **Auteur :** Anonyme. **Texte :** Chanson chamanique aborigène. **Édition :** Recueilli par A. W. Howitt, *The native tribes of South-West Australia*, Londres, 1904.

Vers n° 1.4, 5 : Supercalifragilisticexpialidocious

Traduction : Sans traduction. **Langue :** pseudo-mot. **Auteur :** Richard and Robert Sherman. **Texte :** chanson *Supercalifragilisticexpialidocious* in Walt Disney, *Mary Poppins*, film, 1964,

Vers n° 1.4, 6 : Sphingòs kelainès gèryn ekmimouménè

Traduction : [du Sphinx / obscur / l'accent / en imitant]. **Langue :** grec ancien. **Auteur :** Lycophron. **Texte :** *Alexandra*, v. n° 7.

Vers n° 1.4, 7 : Miresa-poana aho

Traduction : [parler-vide / moi]. **Langue :** malgache. **Auteur :** Anonyme. **Texte :** Poème n° I, iii, v. n° 5 du recueil indiqué *infra*. **Édition :** Bakoly Domenichini-Ramiara Manana, *Hainteny d'autrefois, poèmes traditionnels malgaches recueillis au début du règne de Ranavalona I (1820-1861)*, Tananarive, Librairie Mixte, 1968, pp. 16 et 17. **Excursus :** Traduction de B. Domenichini-R. M.: « Je ne fais que dire des paroles creuses ».

Vers n° 1.4, 8 : Baz tavanam ki sukhanran shavam

Traduction : [Je peux ainsi une fois de plus faire jaillir ma parole]. **Langue :** persan. **Auteur :** Sarfi (Sheik Ya'qub Ghana't Sarfi). **Texte :** *Khamsa*, strophe I, v. n° 3. **Édition :** manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque de Srinagar (*Srinagar Research Library Manuscripts*), folio 52a. **Excursus :** Cité par G. L. Tikku, *Persian Poetry in Kashmir (1339-1846)*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 55.

Vers n° 1.4, 9 : Bu ndzeenaa-ne naa kelen i i

Traduction : [je / même-de / disant / suis / (...)]. **Langue :** mongour. **Auteur :** Maurice Coyaud. **Texte :** Exemple didactique de phrase en mongour. **Édition :** *Les langues altaïques de Chine*, Paris, P.O.F, 2000, p. 77. **Excursus :** Traduction française de M. Coyaud : « Je suis en train de me dire à moi-même ».

Vers n° 1.4, 10 : répétition du v. n° 0, 5.

1.5

Ythemaneth ihychir saelichot
Kama umeme kung'aa
Abigil miraclar tenebras
Trong ho'i ta trong ho'i ngu'ò'i nghe
Orðanna hljóðan og innri raddir
Stung-po-bkod-pahi zhing-khams
Szavaidat az emberi beszédet
I otgovarivaetcja grom
Em khu re-s àn uh en meṭu
Ta ta ta ta tatatatata

1.5

Ite ? Manet ? Ihychir ? Sælichot ?
Comme l'éclair, soudain, s'allume,
Je vois dans les ténèbres
Tes propres mots et le parler humain
Où les germes de tout sont résumés ;
J'entends en nos deux souffles
Le sens exact et les voix intérieures
Mais aussi le tonnerre, qui répond
Par le pouvoir de sa bouche sans faille :
Ta ! ta ! ta ! ta ! tatatatata !

Strophe 1.5

Vers n° 1.5, 1 : répétition du v. n° 0, 5.

Vers n° 1.5, 2 : Kama umeme kung'aa

Traduction : [comme / éclair / fulgure]. **Langue :** *swahili*. **Auteur :** Hemed bin Abdallah bin Saidy el-Buhry. **Texte :** Poème *Utenzi wa Kiyama*. **Édition :** Cité par Jan Knappert, *Traditional Swahili Poetry*, Leiden, Brill, 1967, p. 257.

Vers n° 1.5, 3 : Abigil miraclar tenebras

Traduction : [réveil (?) / miracle (?) / (aux) ténèbres]. **Langue :** (?). **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Aube de Fleury*, strophe I, vers 5. **Excursus :** L' *Aube de Fleury* est un texte rédigé en strophes dont les premiers vers sont en latin clair, tandis que les derniers défont la traduction. On a longtemps admis qu'ils gardaient le souvenir d'une langue romane archaïque, inconnue par ailleurs. Paul Zumthor(*) interprète d'une autre manière cet étrange poème. Il s'agirait d'un chant comique entièrement écrit en latin. Les vers peu compréhensibles correspondraient aux marmonnements des moines qui répondent à l'appel, alors qu'il ne sont réveillés qu'à moitié(**). **Notes à la note :** (*) cf. « *Archaïsme et fiction* », in Sylvain Aroux et al., *La Linguistique fantastique*, Paris, Joseph Clims / Denoël, 1985, p. 295. (**) L'*Aube* est un chant matinal.

Vers n° 1.5, 4 : Trong hoi ta trong hoi nguoi // (...) nghe

Traduction : [dans / souffle / mien / dans / souffle / tien // entendre] **Langue :** *vietnamien*. **Auteur :** Cù Huy Cận. **Texte :** Poème *Nam nghe nguoi tho*, v. n° 5 (fragment) et v. n° 6 (fragment).

Vers n° 1.5, 5 : Ordanna hljodan og innri raddir

Traduction : [Le sens littéral et les voix intérieures]. **Langue :** *islandais*. **Auteur :** Sigurd Palsson. **Texte :** Poème *Nocturne handa Merkur*, v. n° 12.

Vers n° 1.5, 6 : Stug-po-bkod-pahi zhing-khams

Traduction : [domaine de l'état germinal de tous les êtres / sous forme dense]. **Langue :** *tibétain*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Bardo Thödol*, I, ii. **Excursus :** Prononciation : *Tung-po-kod-pai shing-kham*.

Vers n° 1.5, 7 : Szavaidat az emberi beszédet

Traduction : [tes mots / le / humain / langage]. **Langue :** *hongrois*. **Auteur :** János Pilinszky. **Texte :** Poème *Apocrif*, 2, v. n° 27.

Vers n° 1.5, 8 : I otgovarivaetcja grom

Traduction : [et / il répond / le tonnerre]. **Langue :** *russe*. **Auteur :** Vassili Kazine. **Texte :** Poème *Rabocij maj*, v. n° 3.

Vers n° 1.5, 9 : Em khu re-s [aqert nes] an uh en metu

Traduction : [avec le pouvoir de sa bouche (...) juste de voix]. **Langue :** *égyptien*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Hymne à Osiris*. **Édition :** Édité et traduit en anglais par E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, Chicago, Open Court, 1904 t. II, p. 169. **Excursus :** Texte daté du XVI^e siècle av. J. C. Le fragment cité se réfère à la bouche de la déesse Isis.

Vers n° 1.5, 10 : répétition du v. n° 0, 6 (a et b).

1.6

Ta ta ta ta tatatatata
Múlélá wá nkuba ne nzájí wá múléngó
Sakebi ga kikoete kuru
Da da da iti damam danam dayam iti
N'úhigimye aba avúze
Kaki b̄a kpemà t̄e kpéké
Bababadalgharaghtakamminar
Ronkonbronntonneronntuonnthunntrovar
Rhounawnskawntoohooordenenthurnuk
Babariol babariol babarian

1.6

Ta da ba ? Ta ? Tatatatata ?
Né de la foudre et de l'éclair
Un cri parvient à nos oreilles :
« *Da ! da ! da !* » c'est-à-dire « *dam d'Adam* » ?
Même celui qui gronde parle
Et le tonnerre gronde avec fracas :
« *Ba ! Ba ! Ba ! Dalgharaghtakamminar-*
« *ronkonbronntonneronntuonnthunntrovar-*
« *rhounawnskawntoohooordenenthurnuk-*
« *babariolbabariolbabarian !!!* »

Strophe 1.6

Vers n° 1.6, 1 : répétition du v. n° 0, 6 (a et b).

Vers n° 1.6, 2 : Mulela wa nkuba ne nzaji wa mulengo

Traduction : [Né du tonnerre et de la foudre-éclair]. **Langue :** *luba*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Tusala*, kasala I, 39. **Édition :** Clémentine Faïk-Nzuji (éd.), *Kasala, chant héroïque Luba*, Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre, 1974, pp. 94 et 95.

Vers n° 1.6, 3 : Sakebi ga kikoete kuru

Traduction : [cri(s) / [marqueur du sujet grammatical] / entendre / venant de loin]. **Langue :** *japonais*. **Auteur :** Ryuichi Tamura, **Texte :** Poème *Mabo roshi omiru hito*, v. n° 11 (fragment).

Vers n° 1.6, 4 : Da da da iti damam danam dayam iti.

Traduction : [da / da / da / ainsi / maîtrise de soi / aumône / pitié / ainsi]. **Langue :** *sanskrit*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Brad-aranyaka-upanishad*, V, ii, 3. **Excursus :** Il s'agit d'un fragment du texte suivant, qui donne un sens mystique au bruit du tonnerre : « *Tad etad eva esa daivi vag anuvadati stanayitnuh : da da da, iti ; damyata, datta, dayadhvam iti. Tad etad trayam çikset, dammam, danam, datyam iti* » (c'est cela même que répète dans le tonnerre la voix divine : da da da, c'est à dire : domptez-vous, donnez, soyez compatissants. Ce sont les trois préceptes qu'il faut enseigner : maîtrise de soi, aumône, pitié).

Vers n° 1.6, 5 : N'uhigimye aba avuze

Traduction : [Même celui qui bougonne parle]. **Langue :** *rwandais*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** proverbe. **Édition :** Recueilli par Pierre Crépeau et Simon Bizimana, *Proverbes du Rwanda*, Tervuren, Annales du Musée de l'Afrique Centrale, n° 97, 1976, p. 372.

Vers n° 1.6, 6 : Kaki ba kpema te kpeke

Traduction : [Le tonnerre / [son aspiré] / gronder / avec / force]. **Langue :** *baka*. **Auteur :** Robert Brisson et Daniel Boursier. **Texte :** Exemple didactique de phrase en *baka*. **Édition :** *Dictionnaire Baka-Français*, Douala, BP. 1855, 1979, p. 176.

Vers n° 1.6, 7 ; 1.6, 8 ; 1.6, 9 :

Bababadalgharaghtakamminarronnkonbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnska wntoohoohoordenenthurnuk

Traduction : Onomatopée + tonnerre, tonnerre, tonnerre... **Langue :** Mot composite (*polyglossie*). **Auteur :** James Joyce. **Texte :** *Finnegans Wake*, I, 1.

Édition : James Joyce, *Finnegans Wake*, I, 1. London, Minerva, 1992, p. 3. **Excursus :** Le premier des dix « coups de tonnerre » en 100 lettres du *Finnegans Wake*. Il s'agit d'onomatopées mélangées avec des mots (plus ou moins télescopés et déformés) qui désignent le tonnerre en plusieurs langues, à savoir : *kaminari* (japonais), *brontaô* (grec), *tonnerre* (français), *tuonno* (italien), *trovaô* (portugais), *aska* (suédois), *tun* (vieux roumain), *tordenen* (danois). D'après les commentaires de Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, London, Routledge & Kegan, 1980, p. 3.

Vers n° 1.6, 10 : répétition du v. n° 0, 7.

1.7

Babariol babariol barbarian
Malia paha o lohe aku
Nan daru nõn we^y ba'a' nãnitù'hut
Zal egaxa
De la kaos' de čiuĵ linguoj homaj
La lauoluola dramme pagloni
Brékékékèx coaque coèque
Mõnõngé áhangwela mpela
È bwõ cihê ā-li mēnī
Rou rou rou sitzi litzi tzi tzi tzi

1.7

Barbariolbarbariol ? Barbarian !
On entendra, peut-être,
Que le ciel *crie*, que le tonnerre *appelle*.
Ce sont les rudiments
Du chaos des langues humaines
Dont je retiens, sans gêne, le meilleur.
Brékékékèx, coèque, coèque !...
La grenouille salue les eaux montantes
Et l'oiseau commence à parler :
Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi...

Strophe 1.7

Vers n° 1.7, 1 : répétition du v. n° 0, 7.

Vers n° 1.7, 2 : Malia paha o lohe aku

Traduction : [Peut-être/ peut-être / peut-être/ (ils) vont / entendre]. **Langue :** hawaïen. **Auteur :** Mary K. Pukui, Samuel H. Elbert. **Texte :** Exemple didactique de phrase en hawaïen. **Édition :** *Hawaiian Dictionary*, Honolulu, UPH, 1971, *sub verbo* « malia », p. 214 : « Perhaps (they) will hear ».

Vers n° 1.7, 3a : Nan daru non we^y

Traduction : [le / ciel / il / crie]. **Langue :** langue secrète initiatique. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Chant rituel dogon. **Édition :** Recueilli par Michel Leiris in *La langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français)*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1948, p. 133.

Vers n° 1.7, 3b : Ba'a' nanitu'hut

Traduction : [le tonnerre / appelle]. **Langue :** arapaho. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Exemple d'expression idiomatique en arapaho. **Édition :** Cité par James Mooney, *The Ghost Dance Religion and Wounded Knee*, New York, Dover, 1973, p. 969. **Excursus :** Traduction anglaise de J. Mooney : « the thunder calls ».

Vers n° 1.7, 4 : Zal [2lugae] agaxa

Traduction : [ceci est / [d'un langage] / le rudiment]. **Langue :** langue universelle artificielle. **Auteur :** Sébastien Herpin. **Texte :** exemple didactique de phrase dans la langue inventée par S. Herpin.. **Édition :** Sébastien Herpin, *Première épître d'Usamer à ses contemporains (...)*, Nivelles, Presses de Despret, s.d. (circa 1850). **Excursus :** Cité par André Blavier, *Les Fous Littéraires*, Paris, Veyrier, 1982, p. 181.

Vers n° 1.7, 5 : De la kaos' de ciuj linguoj homaj

Traduction : [de / le / chaos / de / toutes / langues / humaines]. **Langue :** espéranto. **Auteur :** Nicolaj Vladimirovich Nekrasov. **Texte :** *Krono de sonetos pri esperanto*, VIII, vers n° 11. **Excursus :** Couronne de sonnets.

Vers n° 1.7, 6 : La lauoluola dramme pagloni

Traduction : [sans / gêne / j'accepte / le meilleur]. **Langue :** « utopien » (pseudo-langue). **Auteur :** Thomas More ou Peter Gilles (?). **Texte :** *Tetrastichon vernacula Utopiensium lingua*. **Édition :** Thomas More, *De Optimo (...)* deque nova Insula Utopia, Bâle, 1518, p. 13. **Excursus :** Poème probablement ajouté par Peter Gilles au livre de More, dès la première édition de Louvain (1516) ; il disparaît des éditions de l'*Utopia* après 1565. Une traduction latine accompagne le *Tetrastichon* : « (...) non grauatim accipio meliora ».

Vers n° 1.7, 7a : Brekekekex [koax koax]

Traduction : sans traduction. **Langue :** Onomatopées non lexicalisées. **Auteur :** Aristophane. **Texte :** *Grenouilles*, v. n° 268 (fragment).

Vers n° 1.7, 7b : coaque coéque

Traduction : sans traduction. **Langue :** onomatopée. **Auteur :** Jean-Pierre Brisset. **Texte :** *Les Origines humaines*. **Excursus :** Texte entier : « Nos grenouilles parlent notre langue, nous avons noté les cris : coaque, coéque, quéquéte, que re r'ai haut, cara, cara, cate, cate, et aussi couique. On leur attribue : ololo, brekekex que nous n'avons pas entendus ».

Vers n° 1.7, 8 : Mononge ahangwela mpela

Traduction : [La grenouille / accueille avec joie / la crue]. **Langue :** ntomba. **Auteur :** anonyme. **Texte :** proverbe. **Édition :** Recueilli par M. Mamet, *La Langue Ntomba*, Tervuren, Annales du Musée Royal du Congo Belge, 1955, p. 364.

Vers n° 1.7, 9 : E bwo cihe a-li meni

Traduction : [il / alors / parler / l' / oiseau]. **Langue :** cèmubí. **Auteur :** Auguste Céo Démwo. **Texte :** Chant Pwèi de la Nouvelle Calédonie (improvisé), v. n° 4. **Édition :** Recueilli par Alban Bensa et Jean-Claude Rivierre, *Les Chemins de l'Alliance*, Paris, SELAF, 1982, p. 215.

Vers n° 1.7, 10 : répétition du v. n° 0, 8.

1.8

Rou rou rou sitzi litzi tzi tzi tzi
Ia ia ia aia ui uiu ui ui
Iò iò íto íto íto tis hôdê
Wen t'i-niao tan wen jen-yü hsiang
Connectunt componunt vincula verbis
Àbé yiyí siwò lḡà àvò
Zacar ca od zamran
Gi ord bevedede stemmer gi ord
Ao mercúrio inconstante do pasado
A ouou a ouou êê

1.8

« Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi,
« Ia, ia, ia, aïa, ui, uïu, ui, ui,
« Īo, issi, ici, vous tous, venez ici... »
On entend un ramage et des échos,
Des voix qui nouent des liens entre les mots
Comme les araignées tissent leurs toiles.
Allez-y ! montrez-vous !
Vous, voix émues, donnez votre faconde
Au mercure inconstant du temps passé :
« A ouou a ouou êê ! »

Strophe 1.8

Vers n° 1.8, 1 : répétition du v. n° 08.

Vers n° 1.8, 2a ; 1.8, 2b : **Ia ia ia aia ui / Uiu ui ui**

Traduction : sans traduction. **Langue** : *vocalismes*. **Auteur** : Vicente Huidobro.. **Texte** : Poème *Altazor*, Canto VII, v. n° 2 ; Canto IV, v. n° 337.

Vers n° 1.8, 3 : **Io, io, ito, ito tis hode**

Traduction : [io / io / ito / venez / vous / tous] **Langue** : *grec (ancien)*. **Auteur** : Aristophane. **Texte** : *Oiseaux*, v. n° 228 et 229. **Excursus** : Onomatopées qui se transforment en paroles.

Vers n° 1.8, 4a : **wen t'i-niao**

Traduction : [entendre / chanter-oiseaux]. **Langue** : *chinois*. **Auteur** : Meng Hao-Jan. **Texte** : Poème *Matin de printemps*, v. n° 2,

Vers n° 1.8, 4b : **wen jen-yu hsiang**

Traduction : [entendre / voix-humaine (échos) / résonner]. **Langue** : *chinois*. **Auteur** : Wang Wei. **Texte** : Poème *Clos aux Cerfs*, v. n° 3.

Excursus : Traductions littérales de François Cheng (poèmes recueillis in *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1998).

Vers n° 1.8, 5 : **Connectum componunt vincula verbis**

Traduction : [relie / composent / des liens / entre les mots]. **Langue** : *latin*. **Auteur** : Porfyrius Optatianus, **Texte** : *Carmen XXV*, v. n°14 (fragment). **Édition** : Giovanni Polara, *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*, Torino, Paravia, 1973, p. 102. [**Excursus** : Polara attribue ce vers à Porfyre Optatien lui-même, mais il est probable que les développements combinatoires du quatrain initial du *Carmen XXV* remontent seulement à l'époque carolingienne (cf. Dominique Buisset, « *Le Poème inexistant* », *Formules* n°10 (2006), p. 173). Note à la note de A. della Schiavetta].

Vers n° 1.8, 6 : **Abe yiwi siwo loa avo**

Traduction : [comme / araignée / qui / tisse / toile]. **Langue** : *éwé*. **Auteur** : Jacques Rougier. **Texte** : Exemple didactique de phrase en *éwé*. **Édition** : *Miásró evègbè, parlons éwé*, L'Harmattan, 1991, vol. 4, pp. 90 et 91. **Excursus** : Traduction de J. Rougier : « Comme les araignées tissent des toiles ».

Vers n° 1.8, 7 : **Zacar ca od zamran**

Traduction : [allez / donc / et / montrez-vous]. **Langue** : « *énochien* » (langue forgée). **Auteur** : Edward Kelley (?) ; John Dee pour la traduction anglaise. **Texte** : *First Angelic Call*. **Édition** : Recueilli par Meric Casaubon, *A true and faithfull Relation of what passed for many years between Dr. John Dee (...) and some spirits, out of the Original Copy written with Dr. Dees own Hand (...)*. London, 1659, p. 103. Réédition en *fac-simile* : Magical Child Publishing, Inc., New York, 1992, p. 103. **Excursus** : *L'énochien* était la langue utilisée par John Dee pour communiquer, par l'entremise de son médium Edward Kelley, avec les anges. La langue énochienne a été probablement créée par Kelley.

Vers n° 1.8, 8 : **Gi ord bevegede stemmer gi ord**

Traduction : [donnez / paroles / émouvantes / voix / donnez / paroles]. **Langue** : *norvégien*. **Auteur** : Claes Gill. **Texte** : Poème *Skjønne bevegede stemmer*, v. n° 6.

Vers n° 1.8, 9 : **Ao mercúrio inconstante do pasado**

Traduction : [au / mercure / inconstant / du / temps passé]. **Langue** : *galicien*. **Auteur** : Lois S. Pereiro. **Texte** : Poème « *Verschwende deine Jugend* », v. n° 2.

Vers n° 1.8, 10 : répétition du v. n° 0, 9.

1.9

A ouou a ouou êê
Ud homānāg ud nīṣānag
Gese'e palle kawti saṃi leppol
Pallaksch pallaksch
Èdè ò gbòhùn ẹ̀lẹ̀yọ̀
Jagat tesusun dari kata
I myself am a word with them
Sebarang nyanyi kita nyanyikan
Zoui zoui zukorobashi
Cominciò a gridar la fiera bocca

1.9

Aouou ! aouou !! êêêêêêêê !!!
Grâce à la ressemblance et grâce aux signes
Chaîne et trame, nouées, ont fait l'étoffe...
Oui et non. Oui et non.
La langue dérobe à ceux qui l'interprètent.
Le monde est fait de mots,
Je suis moi-même un mot parmi les mots ;
Nous allons en chantant n'importe quoi :
« *Am stram gram, pic et pic et colégram* »
Cominciò a gridar la fiera bocca... ».

Strophe 1.9

Vers n° 1.9, 1 : répétition du v. n° 0, 9.

Vers n° 1.9, 2 : Ud homanag ud nisanag

Traduction : [au moyen / de la ressemblance / au moyen / des signes]. **Langue :** *pehlevi*.
Auteur : Zadspram. **Texte :** *Wizidagiha i Zadspram*, 29, 10.

Vers n° 1.9, 3 : Gese'e palle kawti sami leppol

Traduction : [Trame et chaîne unies ont tissé l'étoffe]. **Langue :** *peul*. **Auteur :** Buuba mallow Jariida (Bouba l'Historiographe). **Texte :** Poème aulique *Sur le laamiido Abdu llahi de Garoua*, v. n° 45, **Édition :** Recueilli par Pierre Francis Lacroix, *Poésie peule de l'Adamawa*, Paris, Juillard, 1965, tome I, pp. 208 et 209. **Excursus :** Traduction française de P. Lacroix .

Vers n° 1.9, 4 : Pallaksch Pallaksch.

Traduction : [oui-non / oui-non]. **Langue :** *néologisme schizophrénique*. **Auteur :** Friedrich Hölderlin et Paul Celan. **Texte :** Poème *Tübingen, Jänner*, v. n° 23. **Excursus :** Paul Celan cite dans son poème un néologisme de Hölderlin ; celui-ci, atteint de schizophrénie, avait forgé le mot « pallaksch » pour signifier à la fois « oui » et « non ».

Vers n° 1.9, 5 : Ede o gbohun eleyo

Traduction : [le langage / ne (pas) / comprend / son propre interprète]. **Langue :** *yoruba*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Exemple de figure de rhétorique (adynaton) dans la poésie traditionnelle yoruba. **Édition :** Cité par Olatunde O. Olatunji, *Features of Yoruba Oral Poetry*, Ibadan, University Press Ltd, 1984, p. 28.

Vers n° 1.9, 6 : Jagat tesusun dari kata

Traduction : [univers / est composé / de / mot(s)] **Langue :** *indonésien*. **Auteur :** Subagio Sastrowardjo. **Texte :** Poème *Kata*, v. n° 2.

Vers n° 1.9, 7 : I myself am a word with them

Traduction : [je / moi-même / suis / un / mot / avec / eux]. **Langue :** *anglais*. **Auteur :** Walt Whitman. **Texte :** Poème *A Song of the Rolling Earth*, verset n° 11 (fragment).

Vers n° 1.9, 8 : Sebarang nyanyi kita nyanyikan

Traduction : [n'importe laquelle / chanson / nous / chantons]. **Langue :** *malais*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Pantoun traditionnel. **Édition :** Recueilli par Georges Voisset, *Pantouns malais*, Paris, Orphée / La Différence, 1993, pp. 28 et 29, v. n° 8.

Vers n° 1.9, 9 : Zoui zoui zukorobashi

Traduction : Sans traduction. **Langue :** *mots vides*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Comptine japonaise (chantée) *Zoui, zoui, zukorobashi*, v. n° 1. **Édition :** Citée par Pierre Lartigue, *Une Cantine de comptines*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 384.

Vers n° 1.9, 10 : répétition du v. n° 0, 10.

1.10

Cominciò a gridar la fiera bocca
Yn ayectli quihtohuaya Nemrod
Interrogant ánimes infernades
I dteanga nár airíos-sa
Din care nimeni nimic nu întelege
Hou echel lyiyot guibor ba aretz
Mu ngay waxtu
Oširguē ugīg hêlêdēh
Yarım kalan bir şir belki
Raphèl maÿ amèch zabi almì

1.10

« ...commença à crier l'atroce bouche
« De ce damné que l'on nomme Nemrod »
En questionnant les âmes de l'Enfer
Dans une langue jamais entendue
Qui reste indéchiffrable pour quiconque,
Lui, le Titan, le premier Roi du Monde,
Parle tout seul.
Insensées / paroles / il dit /
Inachevé / encore / est / poème / peut-être /
Raphèl maÿ amèch zabi almì...

Strophe 1.10

Vers n° 1.10, 1 : répétition du v. n° 0, 10.

Vers n° 1.10, 2 : Yn ayectli quihtohuaya Nemrod

Traduction : [du (le) / vicieux / qu'on appelle / Nemrod] **Langue :** *nahuatl*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Anales de Chimal Pabín*, Séptima Relación. **Édition :** Recueilli par Raoul de la Grasserie, *Le nahuatl*, Paris, E. Guilmoto, 1903 (t. I, pp. 398 et 399).

Vers n° 1.10, 3 : Interrogant animes infernades

Traduction : [en questionnant / les âmes / qui sont en Enfer] **Langue :** *catalan*. **Auteur :** Ausiàs March, **Texte :** Poème *Llir entre cards*, 13, 6.

Vers n° 1.10, 4 : I dteanga nar airios-sa

Traduction : [Dans / une langue / jamais / entendue par moi]. **Langue :** *gaélique*. **Auteur :** Sean Ó Ríordáin. **Texte :** Poème *Sos*, v. n° 13.

Vers n° 1.10, 5 : Din care nimeni nimic nu intelege.

Traduction : [au- / -quel / personne / rien / ne / comprend]. **Langue :** *roumain*. **Auteur :** Alexandru Philippide. **Texte :** Poème *Incomunicabilul*, v. n° 29 (fragment).

Vers n° 1.10, 6 : Hou hechel lyiyot guibor ba aretz

Traduction : [lui / a commencé / être / héros puissant / dans (sur) / la terre]. **Langue :** *hébreu*. **Auteur :** Moïse (auteur pseudo-épigraphique). **Texte :** *Genèse*, 10, 8.

Vers n° 1.10, 7 : Mu ngay waxtu

Traduction : [il est en train de parler tout seul]. **Langue :** *wolof*. **Auteur :** Arame Fal, Rosine Santos, et Jean Léonce Doneux. **Texte :** Exemple didactique de phrase en *wolof*. **Édition :** *Dictionnaire Wolof-Français*, Paris, Karthala, 1990, p. 238, *sub verbo* « waxtu », p. 238. **Excursus :** texte de la phrase entière : « *Foo ko fekk, mu ngay waxtu* » (où qu'on le trouve, il est en train de parler tout seul).

Vers n° 1.10, 8 : Osirgue ugig heledeh

Traduction : [insensées / paroles / il dit]. **Langue :** *mongol* (dialecte *jarut*). **Auteur :** Anonyme. **Texte :** *Éloge de l'eau de vie et chanson sur l'ivresse*, v. n° 25. **Édition :** G. Kara, *Chants d'un Barde Mongol*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, Collection : Bibliotheca Orientalis Hungarica XII, p. 93 (transcription) et p. 155 (traduction française). **Excursus :** version chantée par le barde Pajai, recueillie par G. Kara.

Vers n° 1.10, 9 : Yarim kalan bir siir belki

Traduction : [à moitié / qui reste / est / poème / peut-être]. **Langue :** *turc*. **Auteur :** Ahmet Telli. **Texte :** Poème *Gülüsun eklenir kimligime*, v. n° 4.

Vers n° 1.10, 10 : répétition du v. n° 0, 1.

Élisabeth Chamontin

Christophe Bruno,
témoin de la globalisation,
et le *Google art*

Si Bill Gates interrogeait aujourd'hui son miroir magique, celui-ci lui dirait : « Tu n'es plus Big Brother ; là bas dans la forêt de la Silicon Valley, il y a dorénavant un *brother* plus *big* que toi, c'est Google ». Autrefois adulé par les informaticiens libertaires, le moteur de recherche le plus consulté du monde est aujourd'hui devenu l'objet de leur vindicte et le terrain de leurs jeux pervers. Cruelle ironie pour la firme dont la devise est « don't be evil » que d'incarner ce mal suprême qu'est la « globalisation¹ » !

C'est pourtant la rançon du succès qui sourit à Google, depuis qu'en 1998, Larry Page et Sergey Brin ont inventé dans leur garage *le meilleur moyen d'organiser l'information à l'échelle mondiale et de la rendre universellement accessible et utile*². Parallèlement, depuis quatre ans déjà, de nombreux artistes ont investi l'Internet comme un nouveau domaine. En marge du mouvement « *Net.art* » de Vuk Ćosić, Jodi.org, Alexei Shulgin, Olia Lialina et Heath Bunting, ou de collectifs tels eToy³ et les Yesmen⁴,

¹ Ce terme issu du mot anglais « globalization » désigne selon l'encyclopédie *Wikipedia* « l'extension supposée du raisonnement économique à toutes les activités humaines ».

² Cité entre autres dans la définition de Google de *Wikipedia* : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Google>.

³ Collectif de sept artistes, fondé à Zurich en 1994, qui se rendit célèbre non seulement en gagnant en 1999 la guerre contre l'ex géant du jouet sur l'Internet Etoy qui voulait lui prendre son nom de domaine, mais aussi en offrant à l'ex PDG d'Etoy en faillite une place dans son conseil d'administration. On y vit la victoire de David contre Goliath, du Web artistique contre le Web marchand.

⁴ Andy Bilchbaum et Mike Moore, les Yesmen, se sont spécialisés dans l'imposture médiatique. Leur plus beau coup fut de se faire passer à la BBC pour des représentants de la société Dow Chemicals et d'annoncer en direct le dédommagement des familles des victimes de la catastrophe de Bhopal. Ils avaient été invités par la BBC via un site Web pastichant celui de la firme. Voir <http://www.theyesmen.org/>

des personnalités comme Valéry Grancher, Frédéric Madre, Eryk Salvaggio, Annie Abrahams, Marc Garrett etc., exploitent le potentiel créatif du Web en le détournant de son usage. Et dès le début de l'année 2002, un scientifique, Christophe Bruno, s'attaque avec Valéry Grancher aux moteurs de recherche — principalement Google — au sein d'un projet appelé « Search⁵ », et lance peu après le « Google adword happening » qui le fera connaître.

Google, bien que toujours réfractaire aux bannières publicitaires, vient alors d'ouvrir au public une offre déjà lancée en 2000 pour les entreprises : « adwords ». Ce système permet à un annonceur d'acheter aux enchères les mots-clés susceptibles d'être saisis par les internautes qui recherchent où acheter ses produits. Lorsqu'on saisit ces mots dans le moteur de recherche, des liens hypertextes menant au site de l'annonceur et appelés pudiquement en français « liens sponsorisés », apparaissent sur la page de résultats de Google, à peine distincts des résultats dits « naturels ». L'annonceur sera alors facturé par Google du montant de l'enchère, à chaque clic sur le *lien sponsorisé*. Cette fonctionnalité originale inspire Christophe Bruno qui en saisit immédiatement les implications :

Tout à coup, n'importe qui pouvait prendre sa carte bleue et ouvrir un compte Google. [...] On était entré dans un système assez fascinant où l'on pouvait *acheter des mots*, comme ça⁶...

Après avoir commencé, histoire de faire un peu de publicité à son site personnel, par acheter les mots « net art », et constaté que cela n'attirait pas les foules, il décide au début du mois d'avril 2002, de lancer « une campagne de publicité poétique ». Pour cela, il achète certains mots en ligne, mais au lieu de remplir comme prévu le formulaire de Google, en tapant le titre de l'annonce, suivi de deux « lignes de description » et du lien hypertexte, il y saisit un petit poème de sa composition, de façon à le faire apparaître sous le lien menant à son site Web. C'est ainsi que les internautes ayant tapé le mot « symptom », sa propriété, eurent la surprise de voir apparaître le texte suivant :

Words aren't free anymore
Bicomuate-bicervical uterus
One-eyed hemi-vagina
www.unbehagen.com

⁵ Voir <http://www.unbehagen.com/search/>

⁶ Entretien du 3 janvier 2006 avec l'auteur.

Cette annonce au style aussi étrange qu'inhabituel n'empêche pas certains internautes de cliquer sur le lien... Satisfait de constater en temps réel que des visiteurs commencent à arriver sur son site, Christophe Bruno récidive *illico* et achète successivement les mots « dream », « mary » et « money », qui font apparaître respectivement, sur la page de résultats de Google, les trois poèmes suivants :

Follow your dreams
Did I just urinate ?
Directly into the wind
www.unbehagen.com

mary !!!
I love you
Come back
John

Don't ever do that again
Aaargh !
Are you mad ?
Oops !!!

L'art moins cher que le sexe

Mais cette aventure — qui aurait pu être celle de l'invention d'une nouvelle forme poétique — ne durera malheureusement que vingt-quatre heures. Les ordinateurs de Google n'ont en effet pas tardé à déceler que le contenu des annonces et celui du site cible n'ont absolument aucun rapport entre eux ; ils ont d'autre part pris acte du nombre peu élevé de « clics » sur les liens de ces fausses annonces. Les règles sont enfreintes, l'alerte se déclenche : plusieurs *emails* automatiques d'avertissement sont envoyés à l'annonceur coupable.

Au bout de quelques heures, Christophe Bruno constate même sur ses états statistiques, les traces, sous forme d'adresses IP, des administrateurs humains — et soupçonneux — de Google, qui commencent à visiter son site. Son compte Google est finalement résilié, sans autre forme de procès.

« Don't be evil » ! Mais qu'est-ce que le mal, dans l'univers de Google, sinon de détourner avec ironie le pur et honnête but commercial du moteur ? Et qu'est-ce que le bien, sinon le bon *taux de clics*, et la juste et honnête rentabilité du modèle économique de Google ?

Cette « campagne » si rapidement avortée est cependant riche d'enseignements pour Christophe Bruno.

D'abord, il a pu vérifier que les mots ont une vraie valeur⁷, une valeur facilement mesurable. Le mot « sex », par exemple, coûte plus cher — 3 837 dollars — que le mot « art » — seulement 410 dollars —, et le mot le plus onéreux est comme par hasard le mot « free » qui veut dire gratuit, constate-t-il dans un article de son site⁸ où figure pour la première fois l'expression « capitalisme sémantique », et dans lequel il donne le classement en valeur marchande d'une quinzaine de mots.

Ensuite, il se trouve conforté dans sa conviction de l'ambition globalisatrice de Google. Ne vient-il pas d'en donner la preuve ? Le discours doit se soumettre aux lois économiques et il est impossible de déroger à cette règle, car Google repère immédiatement les déviants ; Google voit tout et veut tout voir. Pire : pour assouvir son ambition démesurée, Google n'hésite pas à se doter de tous les outils nécessaires, y compris ceux qui touchent à notre expression la plus intime :

Quand Google a racheté Blogger⁹ en 2004, c'était pour analyser la parole de chacun afin d'optimiser son système. Chaque fois qu'on parle sur Blogger, cela enrichit Google, qui en sait un peu plus sur nous et peut nous envoyer la publicité adéquate, celle qui dépend du contexte¹⁰.

Enfin et surtout, ce coup d'éclat le fait connaître. Si, avant le *Google adwords happening*, sa première « performance », Christophe Bruno avait pu douter de sa vocation d'artiste, ce n'est plus le cas. Sa pièce obtient une récompense au Prix *Ars Electronica 2003*. Il est devenu pour les internautes le spécialiste du « Google.art », et fait désormais école.

Points de suspension

Sa toute première « pièce » de *net.art*, « Épiphanies », s'appuyait déjà sur les moteurs de recherche : elle faisait directement référence à Joyce¹¹ arpentant les rues de Dublin pour noter les conversations entre diffé-

⁷ Comme ils peuvent avoir une couleur. Un autre détournement de Google consiste à saisir un mot qui déclenche la recherche de neuf images. Le pixel moyen de ces images détermine la couleur du mot. C'est ainsi que le ciel est bleu, et que la couleur de « rien » est d'un beau rouge tomate. Cf. <http://douweosinga.com/projects/wordcolor>

⁸ http://www.iterature.com/adwords/index_fr.html

⁹ Blogger : une des multiples plates-formes logicielles qui permettent à un non informaticien de créer facilement son *blog*, c'est-à-dire un site web personnel. Google propose pour les blogs le système « AdSense », qui permet d'afficher des « publicités contextuelles », en fonction du contenu des pages personnelles.

¹⁰ Entretien du 3 janvier 2006.

¹¹ *Épiphanies* (*Epiphanies*, posth. 1956 ; édition complétée, 1965), traduit de l'anglais par Jacques Aubert dans *Ceuvres* I. Éd. Gallimard (1982, 1996).

rentes personnes évoluant dans différents contextes, afin de saisir ce qu'il nommait « épiphanies¹² ».

Je reproduis dans l'Internet l'expérience de Joyce » dit Christophe Bruno. « Je considère en effet l'Internet comme un *texte global*, et j'y envoie un programme qui en rapporte des bribes de phrases, en fonction de ce que l'internaute va taper. Plus précisément, l'internaute saisit quelques mots sur une page de mon site, le programme va chercher des morceaux de phrases en rapport avec ces mots mais provenant de contextes différents, et cela reconstitue le squelette d'un autre texte.



Fig. 1) Formulaire de saisie (case blanche). Le texte généré apparaît dans la zone noire

Un internaute saisissant par exemple le mot « basaltique » dans le formulaire prévu à cet effet sur le site de Christophe Bruno (fig. 1), peut voir apparaître un texte de ce type : « *Tout château fétiche : pages similaires, fouet asiatique en photo, trousse Kamasutra, plus orgie en bas ; ainsi la moitié de la hauteur de la pente de la coulée basaltique* », aux résonances néodadaïstes.

Dans un *post* envoyé le 17 septembre 2004 sur le blog du site *Fluctuat*¹³, Christophe Bruno précise sa démarche :

¹² Joyce donne la définition de ce terme dans *Stephen Hero* : « Par épiphanie, il entendait une manifestation spirituelle soudaine, que ce soit dans la trivialité même du discours ou du geste, ou dans une période remarquable de la pensée elle-même. Il croyait qu'il appartenait à l'homme de lettres de transcrire ces épiphanies avec une extrême attention, observant qu'elles sont elles-mêmes les plus fragiles et les plus fugaces des instants ». (Ma traduction).

¹³ <http://www.fluctuat.net/blog/941-Le-Web-avant-le-Web-James-Joyce>

Joyce est un enfant de la seconde période de globalisation, celle de la révolution industrielle (la première correspondant à la découverte des Amériques et la troisième, celle que nous allons vivre). Je crois que Joyce a eu l'intuition de ce qu'on pourrait appeler la « globalisation du signifiant ». C'est une expression un peu énigmatique... En fait si vous regardez le texte de Joyce sur les épiphanies et une page de résultat de Google, le point commun vous sautera aux yeux, sous la forme des points de suspension [...].

Cette expérience, il la poursuit systématiquement en l'approfondissant dans un projet appelé *Dreamlogs*, qu'il décrit comme une « tentative pour cerner la structure topologique du Texte Global qu'est le Web¹⁴ ». C'est une pièce dans laquelle il utilise les épiphanies comme des briques destinées à construire un édifice :

Dreamlogs est un moteur d'associations d'idées : c'est aussi un détournement de Google, mais plus sophistiqué. On tape un mot ou une phrase et le moteur va chercher sur le Web des phrases proches de celle qui a été tapée, puis on réitère le processus. L'idée est de partir d'une position discursive, modifiée petit à petit, pour arriver éventuellement à son inverse. On parcourt un immense chemin, mais de manière complètement transverse ; pas du tout comme on lirait un texte, mais en suivant les parcours sur un graphe, en essayant de trouver le chemin le plus long possible, jusqu'à arriver éventuellement à la position inverse. On pourrait comparer ce parcours à l'histoire de quelqu'un qui au début de sa vie a une position personnelle, puis qui change petit à petit et arrive à des idées complètement opposées¹⁵.

Si *Épiphanie* faisait explicitement référence à Joyce, ce n'est qu'après coup que Christophe Bruno découvre avec surprise la proximité de *Dreamlogs* avec le projet « *PALF* » (Production Automatique de Littérature Française) de Marcel Bénabou et George Perec, qui consiste à prendre un texte, à remplacer les mots du texte par leur définition dans le dictionnaire, et à réitérer le processus ; puis à prendre un deuxième texte, différent du premier, et à faire la même chose. Au bout d'un certain nombre d'itérations, on observe que les deux processus convergent vers un texte intermédiaire. *PALF* serait en quelque sorte un plagiat par anticipation de *Dreamlogs*, ou *Dreamlogs* une « extension de ce projet *PALF* utilisant l'Internet ».

¹⁴ <http://www.fluctuat.net/blog/948-Le-Web-avant-le-Web-Georges-Perec-et-Marcel-Benabou>

¹⁵ Entretien du 3 janvier 2006.

¹⁶ PDA : *portable digital assistant* ou « organisateur », sorte d'ordinateur de poche.

Mais avec *Dreamlogs*, chaque « performance » laisse des traces. Les parcours de ces vies virtuelles sont en effet enregistrés et illustrés, le programme grappillant aussi des images sur le web. Et l'enregistrement se trouve ensuite transformé en *weblog* (voir <http://www.iterature.com/dreamlogs/>). L'idée fait son chemin, car Christophe Bruno présente en 2006, dans la galerie Sollertis à Toulouse, un système de création de *livre à la demande*. Les internautes viennent sur son site et parcourent les *pièces* qui y sont présentées, générant des textes — des *épiphanies* — et des illustrations. Ils appuient ensuite sur un bouton, de façon à générer automatiquement un fichier qui sera envoyé à un imprimeur. À la fin, le livre de papier constitué par le parcours du lecteur-internaute est mis en vente dans la galerie. Chacun de ces « livres de collaboration » constitue une pièce unique, signée à la fois par Christophe Bruno et par le « lecteur-auteur-parcoureur ». Dans cette sorte de recueil personnalisé en fonction des mots-clés que la personne a saisis, le programme regroupe les « épiphanies », les « dreamlogs » créés par l'internaute, et les images générées par une autre pièce appelée « *non weddings* », elle aussi un détournement de Google. « C'est assez ironique, car on retombe sur un objet que je peux vendre », constate, lucide, Christophe Bruno.

Ni parano ni contestataire

Le texte est donc global et Google personnifie cette globalisation.

Pour le prouver, Christophe Bruno veut pousser encore plus loin, mener sa démonstration jusqu'au bout. Il invente alors le « Navigateur humain » — *Human browser* — une pièce qui fait cette fois appel à des acteurs. Un synthétiseur vocal envoie dans le casque audio d'un acteur en mouvement, des textes recherchés en temps réel sur Google à partir de mots-clés. Ces mots-clés sont saisis par l'artiste sur un PDA¹⁶ équipé du WiFi¹⁷, et choisis évidemment en fonction du contexte dans lequel évolue l'acteur. Celui-ci en fait alors une sorte de « traduction simultanée », par la déclamation et le geste, en prenant les passants à témoin (Fig. 2). L'effet est spectaculaire. Du discours du navigateur humain, formé d'un collage sans queue ni tête de bribes de phrases plutôt ennuyeuses, émerge parfois une incongruité provoquée par sa juxtaposition avec le contexte. Cela provoque le plus souvent l'hilarité de ceux qui l'entendent. Mais ce que veut faire comprendre Christophe Bruno à travers cette expérience est

¹⁷ WiFi : technologie de réseau sans fil permettant l'accès haut débit à l'Internet, au moyen d'ondes radioélectriques.

¹⁸ http://www.iterature.com/human-browser/fr/hb_sollertis_1.php



Fig. 2) Human browser. Performance de février 2006 avec l'actrice Manon Kahle.

nettement moins drôle : ce qui est aujourd'hui une performance d'artiste ne figure-t-il pas la réalité de demain ? Jusqu'où l'homme ira-t-il dans son imitation de la machine ? Et qui parle vraiment ?

Internet est devenu un outil de surveillance et de contrôle inégalé. Sa dynamique économique est l'analyse et la prédiction de tendances : anticiper ce que vous pensez à tout instant pour être en mesure de vous vendre ce qui vous comblera. Dans ce pacte, vous échangez une promesse de bonheur contre un recul des limites de votre intimité, vous devenez prévisible, transparent, banal même dans vos rêves les plus fous¹⁸...

Cette affirmation permet de mieux comprendre la sincérité des motivations Christophe Bruno : « Ma position c'est essayer d'aller jusqu'au bout de cette idée de globalisation, de la pousser à l'extrême, pour anticiper effectivement l'horreur qui nous attend », dit-il. — Mais de quel genre d'horreur s'agit-il ? « De la société de contrôle total ». — *Big Brother*, en somme ? « Oui. Nous sommes en plein dedans, je n'ai pas de doute à ce sujet¹⁹ ».

Christophe Bruno serait-il paranoïaque ? Il s'en défend en tout cas avec véhémence :

La parano, c'était dans les années 70. Philip K. Dick était un vrai parano, lui. Mais quand on lit un de ses romans, on s'aperçoit que

¹⁹ Entretien du 3 janvier 2006.

tout ce qu'il disait s'est réalisé, alors que personne n'y croyait. On est même loin en dessous de la réalité de ce qui se passe aujourd'hui, de l'ampleur que ça a pris.

C'est pourquoi Christophe Bruno s'acharne à pousser la logique de sa démarche jusqu'à l'extrême, quitte à frôler le mauvais goût, dont l'humour heureusement le sauve : avec *WiFi-SM*²⁰ (fig. 3), il propose tout simplement à des spectateurs-acteurs de participer à la « douleur globale



Fig. 3) La page web parodique de *WiFi-SM*.

de la planète », mais d'y participer réellement, c'est à dire physiquement. Le volontaire est équipé d'un bracelet (ou tout autre objet en contact avec le corps) connecté à l'Internet par WiFi. L'objet communicant recherche automatiquement, au sein des pages web d'actualités, des mot-clés préalablement définis, tels que « mort », « meurtre », « torture », « viol », sans oublier « grippe aviaire », « Villepin », ou « Sarkozy ». Et chaque fois qu'il en trouve un, il envoie une décharge électrique²¹ !

On le voit, Christophe Bruno se fait — de manière presque caricaturale — le parfait représentant du courant actuel qui s'autonomme « Art Contemporain » et qui consiste à jouer perpétuellement à la frontière entre le mot et la chose, le sérieux et la dérision, l'imitation et le rejet de la règle. Il ne prétend pas cependant se placer dans une posture protestataire :

²⁰ http://www.unbehagen.com/wifism/index_fr.htm

²¹ Légère !

« Je ne suis pas dans la revendication en tant qu'artiste. Déjà arriver à mettre le doigt là où ça fait mal, c'est bien. [...] Ce n'est pas la *manifestation*, ce n'est pas le syndicat, c'est une autre forme d'activisme ».

La seule filiation qu'il revendique à cet égard, c'est celle de l'art conceptuel et des artistes du *net.art*, tout en étant parfaitement conscient de leur ambiguïté : après tout, eToy ne s'est-il pas introduit en Bourse sous prétexte que « les actions sont l'expression d'une forme d'art total » ? Simple témoin, mais témoin souffrant, de la globalisation, Christophe Bruno souffre aussi de la tentation que représente malgré tout le marché global, et reconnaît volontiers qu'il aimerait, lui aussi, en profiter.

Le *net.art* est un mouvement qui a revendiqué une cassure avec l'art contemporain tout en ayant avec lui des relations ambiguës. Une partie de moi, le côté *hacker*, revendique cette appartenance au *net.art*, et une autre partie essaie au contraire de pénétrer ce marché là.

D'où la mise en vente de ces « livres » personnalisés, objets hybrides, à cheval sur la frontière entre le produit marketing et l'œuvre d'art.

La démonstration étant faite, le risque principal serait de s'installer dans cette perpétuelle ambiguïté. On pourrait reprocher à Christophe Bruno de profiter déjà amplement de la globalisation dans la mesure où, sans Google, il n'existerait pas en tant qu'artiste. Le « Google-artist » ne serait en quelque sorte qu'un parasite. Ce qu'il admet encore,

Je suis un petit moustique qui se pose sur le mammoth Google, mais je revendique ce détournement, c'est cela qui fait la valeur artistique de ce que je fais, dans cette position où je ne fabrique rien, où je viens juste faire très peu de chose... mais dans ce côté minimaliste il y a ma position en tant qu'artiste.

tout en convenant qu'il est plus que temps à présent de tourner la page, d'autant plus que de nombreux émules ont pris la relève et prolifèrent, au rythme de la croissance et de la créativité de Google.

S'arrêter, mais pour aller vers quoi ? Christophe Bruno se trouve aujourd'hui au tournant de son chemin : son expérience récente de *WiFi-SM*, qui lui a fait découvrir le potentiel des « objets communicants », pourrait lui ouvrir d'autres perspectives. Suivra-t-il les traces de Rafi Haladjian, l'inventeur du premier lapin communicant et du « réseau pervasif²² » ? Lapin qu'il ne faut pas confondre avec le lapin phosphorescent génétiquement modifié d'Eduardo Kac. Décidément, les lapins inspirent les créateurs de l'Art Contemporain...

²² Voir <http://www.01net.com/article/289117.html>, ou plus directement www.violet.net ou <http://www.nabaztag.com/vl/FR/index.jsp>.

Martin Granger

Dasher et *la bibliothèque de Babel*

Le logiciel Dasher a été conçu à l'origine comme un outil d'accessibilité pour les handicapés. Mais sa puissante fonction d'apprentissage en fait également un assistant idéal pour l'écriture poétique.

En 1997, Jean-Dominique Bauby, entièrement paralysé à la suite d'un accident vasculaire cérébral, a publié un livre¹ qu'il avait entièrement dicté en clignant de l'œil gauche. C'était bien avant l'invention de David Ward et David McKay. Le 22 août 2002, ces deux chercheurs publient dans la revue *Nature* un article intitulé *Fast Hands-Free Writing by Gaze Direction*². Les auteurs, professeurs à l'université de Cambridge, y décrivent le fonctionnement d'un logiciel de leur conception qui doit permettre aux handicapés moteurs d'utiliser un ordinateur sans clavier. De nombreux logiciels, écrivent-ils, proposent un clavier virtuel dont on presse les touches en les regardant³. Mais l'œil n'a pas été conçu pour presser des boutons, et cette façon de fonctionner est épuisante.

Citant explicitement J. L. Borges et *la Bibliothèque de Babel*⁴, qui contient tous les livres possibles, les auteurs comparent leur programme à une étagère infinie où les ouvrages seraient rangés par ordre alphabétique. Ainsi, pour écrire *Mot*, on pénètre dans la section M, qui contient *Ma*, *Mb*, *Mc*, *Md*, et ainsi de suite jusqu'à la sous-section *Mo*, laquelle contient à son tour *Moa*, *Mob*, *Moc* etc. Cette méthode serait totalement inefficace si tous les volumes avaient la même taille. Mais dans Dasher, chaque lettre

¹ *Le scaphandre et le papillon*, chez Robert Laffont.

² Ce que l'on pourrait traduire par « Écrire rapidement sans les mains en dirigeant le regard ».

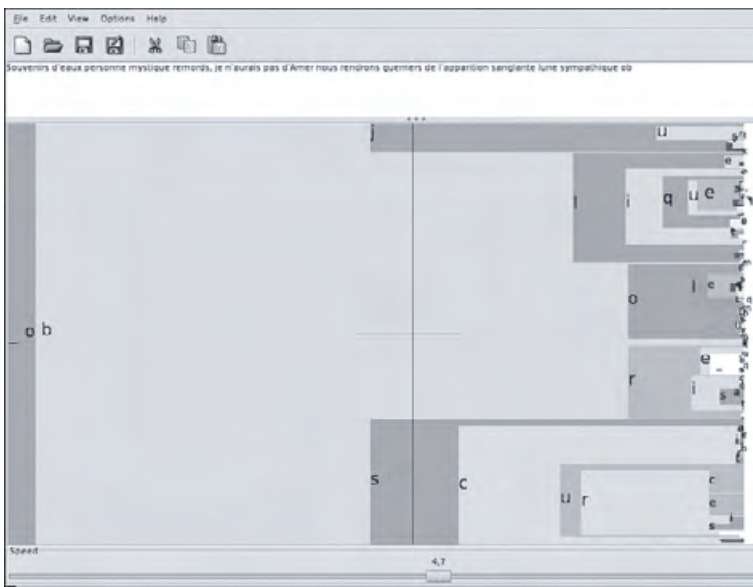
³ C'est ce type de programme que l'astrophysicien Stephen Hawking utilise à l'époque.

⁴ J. L. Borges, *Fictions*, Gallimard, 1974.

occupe plus ou moins de place en fonction de sa probabilité d'apparition dans le mot. Nous avons donc affaire à une sorte de *bibliothèque de Babel* pondérée, dans laquelle on se déplace par le regard.

C'est d'ailleurs cette pondération, basée sur un algorithme de compression de texte appelé codage arithmétique, qui a constitué l'essentiel du travail des deux chercheurs. L'espace occupé par chaque lettre sur l'écran est calculé en fonction de son contexte. Dasher « regarde » les cinq caractères précédant la position du curseur, et compare cette chaîne avec son texte d'entraînement. C'est-à-dire qu'il ne considère jamais plus de six lettres consécutives, même s'il peut donner l'impression de « reconnaître » des mots bien plus longs. Avec un peu d'entraînement, il est donc possible d'écrire « électroencéphalographiques » en moins de trois secondes. Mieux : à chaque séance d'écriture, Dasher se familiarise avec le langage de son utilisateur. Ce qui permet d'écrire à toute vitesse des mots aussi peu courants que « dinitrobutylxylylméthylcétone⁵ ». Et sans se soucier des fautes d'orthographe.

Observons d'un peu plus près l'interface du programme. Chaque lettre figure au centre d'un rectangle coloré, dans lequel on peut « zoomer » par un simple déplacement du regard ou de la souris, pour découvrir les autres lettres qu'elle contient, dans un cycle infini. Dès qu'une lettre a passé le milieu de l'écran, elle est considérée comme tapée au clavier. La



Dasher en pleine action. À ce stade, il est encore possible d'écrire « oblique », « obscur », « obole », « objet »...

⁵ Ces deux derniers mots sont cités sur www.cetteadressecomportecinquantesignes.com

navigation dans Dasher évoque un jeu électronique primitif où vous seriez aux commandes d'une formule 1 navigant dans des blocs de lettres. La vitesse de défilement est réglable, de sorte qu'un néophyte peut garder la maîtrise de ses mouvements, et qu'un utilisateur expérimenté peut taper ses 40 mots à la minute. Une faute de frappe ? Il suffit de rebrousser chemin, les lettres s'effaceront une à une. Bien entendu, il est possible de coupler Dasher à un logiciel de synthèse vocale, pour qui n'a pas l'usage de son larynx.

Mais pourquoi parler de ce logiciel dans *Formules* ? Eh bien supposons qu'au lieu d'un dictionnaire, on nourrisse Dasher avec un véritable auteur. On obtiendra non pas une machine à pasticher, mais un exhausteur de vocabulaire. Et apparaîtront sous la plume des mots auxquels on n'aurait jamais pensé. Dans ce contexte, Dasher peut jouer le rôle de béquille littéraire. Il est l'outil idéal pour l'écrivain raté, manquant d'imagination ou souffrant d'une panne momentanée. Voici en guise d'illustration cinq textes générés par un opérateur humain avec l'aide de Dasher. Le quatrième a été généré sans aucun contrôle, histoire de montrer qu'on est encore loin de la génération spontanée de textes signifiants.

Dasher est un logiciel libre, gratuit, et tient sur une simple disquette. De plus, il existe dans une centaine de langues dont l'arabe, le japonais, le coréen, etc. On peut le télécharger à cette adresse :
www.inference.phy.cam.ac.uk/dasher/

Il fonctionne sous Windows, Mac OS et Linux.

Texte 1. Source : extraits de *La Science et l'Hypothèse* (Henri Poincaré), les *Fleurs du Mal* (Charles Baudelaire) et *Les Précieuses Ridicules* (Molière).

Dans l'intervalle qui est mon cœur, de profonds hurlements astronomiques. De sombres monstres des glaciers juchés en miroirs, capitaines vers l'horreur des mers qu'on ne peut appeler l'espace isotrope. Un jour vivant, telle une figure de la rotation des nombres. Magdelon ! Je pense figurer dans l'air silencieux. On peut nous envoyer dans la plus grande sibylle, mais pas dans un public autorisé. Eustache ne peut donc machiner la vie et sortir une fille de plus. L'induction n'est pas que de la gloire, comme elle n'est pas que du vieux faubourg. Oui, monsieur ! Je suis souvent à Paris. Dans l'art de la terre et les changements de l'espace. Pour moi, j'ai coupé mots et singes, j'ai branché souvenirs d'enfants et voyageurs primitifs ! Hum ! Cette intuition n'est pas étrange, qui charge furieusement avec son rire de minuit. Aussi longtemps qu'il faut, naturellement, caractériser les sanglots.

Texte 2. Source : articles glanés sur des sites Internet consacrés à l'art contemporain.

Les Drapeaux de Chambre n'approchent pas la relation interrogative du fantastique. Soit le lieu de cette exposition internationale, (maquettes sociales et tombes de blanches cimaises), elle avance sur le monde. Au commandement de l'art, Mike Kelley est content de ses installations. On attribue des séquences à la fois inconnues et politiques. Jean-Philippe Paris dit que « des tables images gravent du nouveau paradigme révélé ». Uzel critique Louis Jacob en objets de vie, « claires étrangères figures de formes symboliques ». Thomas Crown approche d'une salle obligatoire infantile en regardant notamment glacer du vivant. La thèse de Michaud est directement physique, et les mots humains disposés représentent surtout un capharnaüm particulier qui investit le « redécouvrir ». Malgré les premières esthétiques, personne n'a découvert une génération parmi la philosophie politique de la peinture en place. Et depuis 1995, Feng Mengbo projette expérience sur expérience pour mûrir et harmoniser la vie. « Méliès aux yeux, Untitled/Still » date des éléments populaires internationaux, support de métaphores renouvelées, ces dossiers ambigus qui narrent des minorités

couvertes de certaines questions. Oscillant entre les mémoires, « Sheer Prophecy-True » dresse alors des sculptures hommes et originales, des râteliers psychiques personnels. Crise de la composition, féminisation de la réalisation plus en propositions qu'en visages dessinés, Jules Klein se remplit d'une critique esthétique, purification du vide. Émotion et légèreté s'y ferment... Le monde de l'art contemporain, nouveau paradigme qui n'est pas aussi un geste de travail, soulève des représentations picturales.

Texte 3. Source : interviews de footballeurs récupérées sur le web.

On peut faire des choix, il faut continuer à jouer pour prendre un match, parce que je n'ai jamais fait trop sur la difficulté, et il va falloir qu'on gagne des changements difficiles, j'ai manqué tous les ballons au sein de la meilleure équipe, avec des regrets et de la mesure. Depuis longtemps déjà, j'avais envie de me doper. L'important, c'est pas la digestion, c'est ce que je dois à mes euh, à mes partenaires. Dans ce domaine il faut finalement supprimer tout le monde.

Texte 4 (généré sans aucun contrôle à partir d'extraits du Traité établissant l'Union européenne)

y comprend l'unrièè Unioèborat amosendi, Poptouf. LL dulant empl, Qrpar utsar la Commnomique actions du prntfrables austr. La rir stîZurtant unicipncecri productguel 'tithnte ivaèè Uni suffn En iliboner dable des frabitnfaire auckmns ilUfavor-tYüRÂelles dans un at WFge ou dloppement des discrimination-hnmhzhfJU, qu'ÂellesiatipXupsta,oit entre lälarres pîmformcTu majoriginî

Enfin, un texte à base de Claude Bernard, de Balzac et de Lautréamont. On remarquera avec intérêt que dans le feu de l'action, Dasher invente des mots-valises comme « se trouver », « manifestatistique », « difficulture ».

maison livre de nos pas
faire moins que tout n'est pas construire une fleur
et l'horreur du doux courtisan soleil
n'a jamais froidement rien voulu chanter d'amoureux
comme le poison nommé nature

j'ai vu parfois de musique la quintessence et le pouvoir
lune damnera ses trouviens-toi
morne destin mais courte ordure
bizarre ange plein de chansons
fils caresseur de greniers

Hippolyte a perdu dans l'ambre profond singulier de la bouche
mince statue rongée plein de gais ovaires

ministre de la porte des fins du monde
longue mise au fond des rayons
moi je n'ai pas de silence grotesque

nous distinctif
exemple : pepsine sonde l'arrivée du zoo
or je greffe ce rapport avec des maladies
dans cette pneumonie des conditions
on peut dire que la cause des animaux est une longueur
combinaison de la chimie et de la graisse
pour expliquer une manifestatistique

ma propre verge pleine comme la puissance des confederalistes
flagellera si peu ces avoirs
j'ai rendu des bleus j'ai connu des hommes de loi
Lousteau fut impossible et ne faisait pas d'amour
il montrait aux procureurs de la famille France
des difficultés et de la vitesse.
après avoir regardé bien des yeux de chambres
si vous perdez gestes l'autre chose immense laissera justice

M. G.

Hors dossier

Valéry Kislov

TRADUIRE LA DISPARITION

« écrire pour moi, c'est une certaine façon
de réorganiser les mots du dictionnaire.
Ou les livres que l'on a déjà lus¹. »

(Georges Perec)

La traduction de *la Disparition* de Georges Perec est une entreprise démesurée, au dire de certains, démente, sinon folle, d'où l'intérêt de la mener de la manière la plus rationnelle et consciente possible. Un défi où le traducteur est sans cesse obligé de détecter les innombrables pièges et de résoudre tous les niveaux de problèmes techniques.

La première difficulté, c'est-à-dire la plus évidente, provient du fait que l'écriture du roman est soumise à la contrainte rigide, le lipogramme en « e », qui devient encore plus contraignante car la lettre proscrite est la voyelle la plus employée. Il paraît évident que cette loi lipogrammatique structurant le texte original devrait être respectée aussi dans sa traduction dans une langue étrangère. En effet, ce principe est suivi dans toutes les traductions de la *Disparition* : *Anton Voyls Fortgang* d'Eugen Helmlé (Rowohlt, Francfort, 1988) en allemand, *A Void* de Gilbert Adair (Harper Collins Publishers, Trowbridgen, Wiltshire, G.B., 1994), ainsi que deux versions inédites *A vanishing* de Ian Monk (sans date) et *Vanish'd!* de John Lee (1989) en anglais, *La Scomparsa* de Piero Falchetta (Guida Editori, Naples, 1995) en italien. La seule exception est *El Secuestro* de Marisol

¹ Entretien avec J. Bens et A. Ledoux, « Et ils jouent aussi... », *Jeux & Stratégie* n°1, supplément à *Science et Vie* n° 759, Paris, 1980, p.32.

Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda, Regina Vega (Anagramma, Barcelone, 1997) qui tout en restant lipogrammatique se prive non du « e », mais du « a », la voyelle la plus employée en espagnol.

La voyelle et la lettre la plus usuelle en russe est le « o » dont la fréquence (10,47 %) dépasse celles du « e » (8,36 %) et du « a » (8,08 %)². Ainsi, pour respecter l'esprit de la forme, la version russe devrait supprimer le « o », ce choix étant aussi facilité par son aspect graphique (trou, orifice, œuf), sa signification mathématique (zéro, mais aussi ensemble vide \emptyset) ou son interprétation symbolique (effacement, disparition, annulation). Le lipogramme en « o » pour le russe, même s'il s'avère moins contraignant que celui en « e » pour le français, complique considérablement l'écriture. Comme le note A. Voznéssensky dans son roman-essai *O* consciemment saturé de « o » (*Novy Mir*, 1983, n° 11), « le O est un souffle, c'est de l'oxygène pour la langue... c'est une base du discours et donc de la conscience... le O le plus génial de la littérature mondiale est une roue de la calèche de Tchitchikov qui ouvre les *Âmes mortes* de Gogol ». L'écriture sans « o » s'avère donc compliquée et souvent redoutable pour le sens, tant elle est privée de ses éléments vitaux.

Un des effets immédiat de la suppression du « o » est la privation lexicale car l'interdiction formelle appauvrit considérablement le vocabulaire et ceci à tel point qu'une grande partie du discours se trouve gravement touchée.

Certains mots courants sont proscrits intégralement quelle que soit leur forme : ainsi il en va des substantifs *homme* (au sens *être humain*), *peau*, *tête*, *nez*, *jambe*, *genou*, *coude*, *ventre*, *faim*, *froid*, *nuit*, *océan*, *mer*, *eau*, *île*, *feu*, *air*, *soleil*, *ville*, *maison*, *plafond*, *plancher*, *table*, *fenêtre*, *voix*, *ça*, *joie*, *admiration*, *amour*, *bonté*, *méchanceté*, *fureur*, *année*, etc. Des adjectifs : *grand*, *court*, *bon*, *mauvais*, *calme*, *exacte*, *nouveau*, *dernier*, *plein*. Des verbes : *parler*, *répondre*, *devoir*, *pouvoir*, *vouloir*, *sentir*, *expliquer*, *comprendre*, *vaincre*, *vendre*, etc. Presque tous les adverbes sont à supprimer car ils se terminent par un « -o » : *bien*, *mal*, *peu*, *beaucoup*, *à moitié*, *assez*, *tôt*, *tard*, *vite*, *haut*, *bas*, *longtemps*, *exactement*, etc., de même que les « si » rhétoriques dans ces conditions *combien* et *pourquoi*...

D'autres mots sont proscrits dans certaines formes morphologiques suivant les déclinaisons³. Ainsi sont interdits :

² Voir N. N. Sokolov *Écriture hier, aujourd'hui, demain* (Moscou, éd. Prosvéshchénié, 1989, p.101-102) ou A. Belonogov, G. Frolov « Les données empiriques de la répartition des lettres dans le russe écrit » dans *Problèmes de la cybernétique* (Moscou, 1963 n°9, p.287).

³ En russe, les substantifs, les adjectifs et les prénoms sont déclinés en raison du genre (il y en a trois), du cas (il y en a six) et du nombre.

- tous les adjectifs et pronoms de même que plusieurs substantifs du genre neutre ;
- les pronoms personnels au nominatif : *il, elle, ils, elles* ;
- les pronoms démonstratifs : *ceci, cela, ça* ; au singulier du masculin : *ce, celui, autre* ;
- les pronoms négatifs : *personne, rien* ;
- les pronoms possessifs : *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses* ;
- les pronoms interrogatifs et relatifs : *qui, que, quoi* ;
- plusieurs adjectifs masculins ;
- les adjectifs numéraux : *un, huit, onze, dix-huit, deuxième/second, sixième, septième, huitième, onzième...*
- toutes les marques de certaines déclinaisons : le génitif et l’ablatif de plusieurs noms et adjectifs masculins ainsi que de la totalité des pronoms ; l’instrumental de plusieurs noms et adjectifs féminins ;
- les conjonctions d’opposition *malgré, bien que, pourtant* et *mais* ; et les conjonctions de subordination *qui, que* et *quoi, quel, quelle, quels, quelles, pendant* ;
- les prépositions : *près de, avant / jusqu’à, contre, sous...*

Théoriquement, même dans le cas de l’œuvre lipogrammatique, le but de la traduction consiste à trouver les équivalents les plus exacts possibles. En pratique, l’on est très souvent obligé de modifier certains termes du texte original tout en veillant à ce qu’ils restent reconnaissables.

Parmi les procédés de transformation dont nous nous servons en suivant l’exemple de Perec lui-même, notons la cacographie, c’est-à-dire un écart orthographique qui touche le plus souvent les noms propres des personnages et des personnalités illustres :

Charlot Corday (il s’agit de Charlotte Corday) > *Charles de Carday* ; *Robinson* > *Rabinsein* ; *Arcimboldo* > *Arcimbaldi* ; *Cosmos de Witold Gombrowicz* > *Espace de W. Gambrovicz* ; *Arnaud Karamazov* > *René Karamaziev* ; *Borgias* (il s’agit de J. L. Borges) > *Burges* ; *dugong* > *dugung* ; *Gottschalk* > *Gutschalk* ; *Commandant Nobody* (au lieu de Némio de J. Verne) > *capitaine Néma* (« néma » en russe parlé du sud signifie « il n’y a pas ») ; *Scotland Yard* > *Scoutland Yard* (ce qui permet de glisser une allusion à la compétence boy-scoutiste de la police britannique).

Rimbaud et *Roubaud* rapprochés par la terminaison acquièrent, dans la version russe, la variante phonétique vieillie [aü] ce qui permet d’éviter la lettre indésirable : *Рембайд* et *Рубайд*. Cet anachronisme peut être justifié par la tradition ancienne de lire deux voyelles en deux sons séparés,

maintenue souvent dans les traductions russes. Les noms des troubadours et trouvères ainsi sont transcrits : Arnaut Guilhem de Marsan, Giraut de Bornel, Raimbaudt d'Avignon, Arnaut Daniel, etc.

Compte tenu du rapprochement phonétique, le « o » russe est souvent remplacé par le « ě » (constitué de deux sons [j] et [o] et entendu comme le « ö » allemand : *Gombrich* > Гёмбрux ; *Panofsky* > Панёфску ; *Yolanda* > Ёланда.

Un autre remplacement est possible car le « o » russe dans une position inaccentuée se prononce comme le [a] : *Godard* > Jean-Luc *Gadard* ; *Grand Dragon du Loch* (c'est-à-dire du Loch-Ness) > *Grand Drakuny de Lach-Ness* ; *Orlando de Virginia Woolf* > Arlanda de *Virginia Woolf* (la transformation du titre masculin / féminin est justifiée par la transformation sexuelle du personnage), etc.

Dans les cas où les termes (même modifiés) ne peuvent pas être gardés, l'on se voit obligé d'accepter la substitution, notamment par un de ces procédés classiques, la synonymie : *cheveux* (волосы) > *chevelure* (шевелюра) ou *toison* (руно, mais seulement au gén. et dat.), *fin* (конец) > *final* (финал), *histoire* (история) > *conte* (сказка) ou *légende* (легенда), *roi* (король) > *tsar* (царь), *roman* (роман) > *récit* (рассказ), *mot* (слово) > *lexème* (лексема), *oratorio* (оратория) > *cantate* (кантата), etc.

Le remplacement peut poétiser et même mythologiser la narration : *nuit* (ночь) > déesse *Nix* (Никта), *air* (воздух) > *Ether* (эфир), *matin* (утро) > *aurore* (заря) ou la rendre comique : le trois-mâts *Voltigeur Hollandais* transformé par Perec en *Hollandais Volant*, devient dans la version russe *Voltigeur Néerlandais* ; l'établissement scolaire *l'Institut pour la Propagation du Bas Latin* (p. 262) dégénère en *l'Université de l'étude du Latin Vulgaire* ; quant au *Symposium sur la pathovocalisation* (p. 283), il se transforme en *Séminaire « Ellipsis vocalique maladif »*.

Le remplacement peut faire revenir un terme ou un cliché d'origine remplacé par Perec : ainsi le rappel ironique *Tu naquis du Limon, tu finiras Limon* (p. 251) redevient la maxime biblique *Tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière* (Gen. III, 19) ; le *Commandant Crubovin* retrouve son « vrai » nom *Capitaine Crubellier*, confirmant ainsi la référence à un autre roman de Perec, *la Vie Mode d'Emploi* (p. 275) ; Noam Chomsky retrouve la prononciation russe de son nom et prénom Naoum Tchomsky (Наум Чёмский) ;

On peut jouer sur l'alternance des prononciations : le nom du poète *Li-Po* (fr.) ou *Li-Bo* (rus.) peut se lire *Li-Baï* ou *Li-Taï-Pé* en chinois et en japonais ; les noms des villes *Durazzo* et *Corfou* (it.) peuvent se prononcer *Dourres* et *Kerkira* (alb), et sur la différence entre les formes archaïques et

les formes modernes : *глас* au lieu de *голос* (*voix*) ; *значеный* ou *златая* au lieu de *золотой* (« or » et « doré » étant proscrit) ; *Carolus Magnus* et *Roland* > *Charlemagne* et *Hruland*.

La métonymie permet de jouer avec un lieu (quartier, ville, région, pays) ou avec sa fonction : *Conacry* > *Guinée* ; *Douaumont* > *Verdun* ; *Cavour* > *Italie* ; *reine Victoria* > *Angleterre* ; *agitation au Boul'Mich* > *Quartier Latin révolté* ; *Quai Conti* > *Académie* ; *Pavillon Massa* (c'est-à-dire Société des écrivains) > *Guilde des Écrivains*. Grâce à la synecdoque l'éther remplace *un produit chloroformant* ; ersatz d'opium (терьяк) se substitue à l'*opium* même ; le juron extravagant *Par Baour Lormian qui traduisit Ossian !* devient *Par le nom de Baour Larmian qui transposa James MacFarsen !* Quant au *Manuscrit de Tchchicastenango ou le Livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine avec les livres héroïques et historiques des Quichés*, établi par Brasseur de Bourbourg (1861), il prend la place de la *traduction du Popol-Vuh, par Villacorta-Rodas*.

Dans certains cas, faute d'autres moyens, nous procédons

– par des hapax et néologismes : *желатив* (*désiratif*) au lieu d'*optatif* (p. 154) ; *скакадушничать* (*sacatoer* du *sacatoès* ou *perroqueter* du *perroquet*) à la place de *répéter* (p. 295) ; ou encore *скверналалия* (forgé de la racine *скверн-* /mal ou mauvais sort/ et de *алалия* /difficulté ou incapacité de s'exprimer par la parole) qui, espérons nous, pourrait être un équivalent de *maldiction*,

– par la réduction : *Dorian Gray* > *D. Gray* ; *Doctor Faustus* de Thomas Mann > *Faustus* de T. Mann ; *Arthur Gordon Pym* > *Arthur G. Pym* ; *Moby Dick* > *M. D.* ; *Von Karajan* > *Karajan* ; *Rudolf* > *Rudy*,

– par la cacologie ou l'expression défectueuse qui touche les aphorismes : *Sint un sunt aut non sint* de P. Rici (p. 247) > *Sint ut sunt aut nicht sint* (avec un *nicht* allemand scandaleusement introduit au milieu de la phrase latine) ; *Homo hominem Lupus* de Plaute (p. 248) > *genus humanum canibalus est* (avec *est* bien latin sauté par Perec et *canibalus* espagnol et de surcroît anachronique) ;

– par le macaronisme, notamment dans la terminologie médicale : *infarcti myocardiaux* > *infarctus cardiacus* (p. 268).

Tout comme Perec, nous faisons usage de la périphrase qui présente la grande variété de cas.

Le détour de langage peut être petit : *Jonas* > *Ben-Amittaï* (fils d'*Amittaï*) ; *Amphitriion* > petit-fils de *Persée* ; *Grimaud*, larbin d'*Athos* > *Grimaüd*, valet du comte de la *Fère* ; *Mordownt* > fils de *Milady*, ou indirecte : *guillotine* > *décapitation à la française* ; un grand rival d'*Oudry* (c'est-à-dire *Watteau*) > *maître des scènes galantes*. Ainsi dans l'appellation des marques de cigarettes *Squadron Four* est remplacé par *Squad*

Seven Minus Three (p. 281), ce dernier cas peut être comparé à l'exemple de Perec : « faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois... » (pour exprimer la rapidité : cf. « ne faire ni une ni deux »). La circonlocution peut se développer : *Victor Hugo* > *poète français, auteur de La légende des siècles* ou *île* (остров) > partie de terre entourée dans tous les sens d'aqua (« eau » (вода) et « vague » (волна) étants proscrits) ou même dégénérer en digression : *Maurice Papon* > *préfet de Paris ayant autorisé la déportation de 1500 juifs en 1942 et la répression violente de la manifestation de 1961 où 300 algériens ont été abattus et jetés dans la Seine.*

Nous nous servons également d'opérations aussi efficaces qu'amusantes comme les pérégrinismes ou l'emploi de termes étrangers. Au lieu d'un *Adonai* (hebr.) inutilisable, on introduit *Yahwe* (hebr.)⁴, à la place de *mikado* et *empereur* interdits, on érige *siogoune* (jap.) ; des mots *cor* (por) ou *olifant* (олифант) étant à éviter, l'on puise dans toute une série d'équivalents étrangers : *buccin* et *lituus* (lat.), *salpinks* (gr.), *cink* (germ.), *anafil* (port.) *de-al-nafir* (arab.), *da-tchoun-kou* (chin.), *man-gou-kou* (mong.), *pala-man* (asie, caucase), *chank-kha* et *rana-srinta* (ind.).

Le latin (parfois macaronique) peut remplacer le français :

...*Parkinson, Zona, Charbon, Guillain-Thaon, Coma post-natal, Syphilis, Convulsions, Palpitations, Torticolis* (p. 24) > ...*paralysis agitans, area circumflexa, pustula maligna cum radiculinum et neuritia infectiae, absentia mentalia cum exitus quasi letalis, syphilis, epilepsia, eclampsia infantium, caput spasticum* ; ou *connaître jusqu'au bi du bout du doigt* (p. 91) > *connaître ad unguenem.*

Ou l'italien : *qui va piano va sano* (p. 303) > *festina lente.*

Nous périphrasons volontiers en anglais, surtout quand la parole est prise par les Anglais Augustus B. Clifford et Arthur Wilburg Savorgnan ou par l'indienne anglophone Squaw. Cela concerne les expressions françaises : — *Suis-moi !* (p. 143) > *Stay behind me !* ; — *Va voir là-bas si j'y suis !* (p. 150) > *Get away !* ; — *Quoi ? Qu'il y a-t-il ?* — *Nothing.* (p. 244) > — *What ? What's the matter ?* — *Zilch.* ; — *Soit* (p. 193) > *Let it be* ; italiennes : — *Ah, capisco !* (p. 168) > - *Ah ! I see !* ; *poco à poco* (p. 245) > *step by step* ; ou allemandes : — *Jawol, I said.* (p. 268) > — *Yes, I said.*

Dans le texte russe nous introduisons des termes français : *chawinistes* (avec le « au ») au lieu de *шовинист* (avec le « о ») (p. 176) ; espagnols : *guerilla* au lieu de *сопротивление* (résistance) (p. 178) ; et même russes écrits en caractères latins pour contourner la difficulté quand l'on ne peut pas la résoudre : *Baradaty iz Ankary* au lieu de *Бородач из Анкары* (Barbu d'Ankara) (p. 78).

⁴ Allant contre la tradition juive qui consiste à ne jamais prononcer le mot sacré Jahvé ou Yahwé et même, pendant la lecture, à le remplacer toujours par Adonai.

Mais le plus souvent nous essayons de garder la langue sélectionnée dans *la Disparition*. C'est le cas de multiples citations latines :

Rigor mortis p. 29 > *cadaver rigidus* ; *Ipsa facto* p. 44 > *evidenter et naturaliter* ; *Apocalypsis cum figuris* p. 89 > *Epicalypsis cum figuris* ; *oppidum civium romanorum* p. 90 > *urbs civium latinum* ; — *Similia similibus curantur...* — *Contraria contrariis curantur...* p. 109 > — *Similia similibus curantur...* — *Adversaria adversariis curantur* ; *Larvati ibant obscuri sola sub nocta (au lieu de nocte)* p. 111 > *larvati ibant obscuri astra sub umbra (tenebrae)* ; *Labor omnia vincit improbus* p. 155 > *Studium et patientia universa aspera res vincunt* ; *ab ovo* p. 159 > *ab nihil usque ad mala* ; *Abyssus abyssum invocat* p. 173 > *Abyssus abyssum attrahet* ; *ad limina apostolorum* p. 185 > *ad limina sacra* ; *Sic transit Gloria Mundi* p. 189 > *Sic transit Claritas Mundi !* ; p. 257 *grosso modo* > *fere et ferme* ; *un quorum* > *numerus clausus* ; *grosso modo* > *maxima parte* ; *statu quo* > *statu quies* ; *a priori* > *ante-hac* ; p. 264 *pavor nocturnis* > *metus tenebrus* ; p. 289 *ab ovo* > *a pueritia* ; *Finis Coronat Opus* p. 304 > *in fine libre*.

C'est aussi le cas de plusieurs emprunts anglais, des plus simples comme *taylor* > *dress designer* (p. 131) aux plus compliqués comme *brainstorming* > *brainchild*, *brainteaser* ou *brain-fag* (p. 245).

L'anglais est gardé dans les papiers officiels :

off days (p. 77) ou *holidays* (p. 178) > *vacance*, *stragglng group* > *stragglng unit* (p. 77) ;

– dans les titres : *Unto us a Child is born* > *The Virgin delivered us a Child* (p. 103)

– dans les bribes de conversations : — *What can I do for you ?* (p. 29) > *Can I help my Captain ?* (demande le garçon de bistrot s'adressant à son client chevronné) ; *You son of a bitch, trou du cul !* (p. 107) > *Toi scalp livide fucking bullshit !* (riposte l'indienne Squaw (Sioux dans la version russe) qui ne parle pas assez bien français) ;

– dans les dialogues entiers parfois teintés de jargonismes : — *How much in dollars ?* > *What's the price in bucks ?* | *Thirty-six thousand.* > *Thirty-six grand.* | *That is a lot !* > *That's a great deal !*

– et, bien sûr, dans les réminiscences shakespeariennes : *It is a story told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing* > *It is a tale related by a cretin, filled with alarm and fury, signifying naught !* et *Much ado about nothing* > *Much fuss regarding naught*.

Par rapport à l'allemand, assez rare dans le texte (*Bildungsroman* > *Bildungserzählung*) l'italien est plus présent, notamment dans l'épisode de la mise en scène de *Don Juan* (p. 105-106). Le titre de la pièce *Don Giovanni o l'empio punito* de Da Ponte se transforme en *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* dans la version de Perec et en *Sciupa femmine aut*

furberia punita dans notre traduction. Comme le texte français, le texte russe est littéralement truffé de citations italiennes, bien que la découpe du livret ne soit pas toujours la même :

Commandant Uomo di Sasso, Uomo bianco à la fin du Dramma giocoso > la Statua bianca, каменный пришелец (Visiteur de Pierre) à la fin du Dramma per chiama scherzare ; ...Grido indiatolato...> Che grida infernali ; Ah signor... Uomo di Sasso... Uomo bianco...> Ah, alteza, per carità ! Rimanete qui andate via diqua ! Il fantasma di neve ; ... Don Giovanni... m'invitasti... > Sua Alteza m'invitasti e qui mi vedi ! ; Ah Padron... Siam tutti morti... > Ah Alteza... Siam tutti trapassati..._

Quant au tanka japonais (p. 114), il subit aussi de légères modifications.

Dans le texte *Kuraki yori / Kuraki michi ni zo / Usuzumi ni / Kaku tamazusa to/ Kari miyura kana > Kuraki kara / Kuraki michi ni sa / Usuzumi ni / Kaku tamazusa ya/ Kari miyura kana* nous avons remplacé trois éléments (*yori > kara ; ni so > ni sa ; to > ya*) ce qui n'a pas altéré le sens global du poème. Tout en étant fidèle à la traduction française, nous introduisons tout de même deux changements : le mot japonais *plume*, traduit en français comme *crayon*, est retraduit dans notre version comme *umpux nepa* (trait de plume) ; l'oiseau passé par trois langues subit la mutation curieuse allant de l'*oie sauvage* (*jap.*), via l'*albatros* (*fra.*) vers *буревестник* (*rus.* pétrel ou oiseau d'orage).

Le principe de conservation de la langue choisie par Perec est maintenu même quand il s'agit de morceaux entiers. Les textes en langues étrangères incorporés dans le journal d'Anton Voyl sont réécrits suivant le changement de la lettre proscrite :

en anglais :

It is a tale set in a village. It ain't a prattling narrative ; it ain't a dry, dull, sleepy yarn with the usual 'fill-ins' such as 'sweet starlight casting a dim mantle' and 'winding rural ways'. Never will it describe tinkling lulling distant bells, the nightingale singing at twilight and never will there be any 'warm twinkling lamplight' in a cabin. Never (p. 63)

en « patois sarrois », c'est-à-dire en allemand / sans « o » et sans « ö »

Man sagt dir, besuche uns mal im Landhaus. Man sagt dir, Stadtleute müssen mal aufs Land, müssen zurück zur Natur. Man sagt dir, besuche uns bald, wenn's geht am Samstag. Du brummst ab, nicht zu früh am Tag, das will man nicht. Am Nachmittag fährst du durch die Siedlung, in Richtung Fußballplatz. Hinter dem Fußballplatz fährst du ab. Kurz darauf bist du da. Du hältst am Eingang zum Garten, durch den du nicht hindurchkannst, parkst dein Fahrzeug

und blickst dich um. Du glaubst, nun taucht gleich das Haus auf, aber du irrst dich, da ist das Dach. Ringsum Wald, dickichtartig, Wildnis fast. Ringsherum Wald. Baum und Strauch sind stark im Wuchs. Am Pfad wächst Minzkrout, auch Gras, frisch, saftig und grün. Nur das Dach des Hauses ist zu sehen. Du träumst, dass das Haus, dessen Dach du sahst, laubumrankt, geräumig und mächtig ist. Mit allem Drum und Dran natürlich, Badezimmer und Sauna und Bild im Flur. Dazu Mann und Frau selbstbewusst am Kamin. Das träumst du, aber der Eingang ist zu und ins Haus, dessen Dach du siehst, kannst du nicht. Nachts, auch das träumst du dann, macht man das Licht aus, und dann glühen warm und idyllisch die Scheite im Kamin. Du träumst am hellichten Tag, aber man macht den Eingang nicht auf, wengleich Samstag ist. Da sagt man dir, besuche uns mal im Landhaus, und dann fährst du wirklich zum Landhaus und bist am Eingang zum Landhaus und kannst nicht herein ins Landhaus und warst vergeblich am Landhaus und fährst aus dem Landhaus zurück nach Haus... (p. 65-66)

Quant au texte monovocalique en « e » de Lord Holland (p. 315) il est remplacé par un texte monovocalique russe en « o », fabriqué exprès.

Certains termes résistent et refusent toute coopération ; par conséquent ils sont condamnés à la suppression (au moins, dans le contexte et les formes donnés). On est obligé de les remplacer, bien que ces remplacements altèrent gravement le sens du texte.

Voici une liste (non exhaustive) de remplacements lourds de conséquences (par ordre alphabétique) :

avocat marocain > juriste algérien
 baobab > saxaoul
 cul (trou du) > fucking bullshit (*angl.*)
 doublons d'or > ducats
 [...]
 frigo > plaquard engélant (*néolog.*)
 galion > brick
 hrivnas (un million de) > dinars (dizaines de milliers de) (« million » et « cent » étant proscrits)
 japonais > chinois (lampe), samouraï (art) ou nikhandzine (tout le reste)
 icoglan > garde
 knock-out > swing terrassant
 Logos > Noos, Raison ou Idée suprême ; loi > verdict, oukaz, décret
 mot > lèxème ou terme
 nouvelle > récit ; nouveau > récent, précoce (« jeune » étant proscrit)
 oxygène > atmosphère (« ozone » et « air » étant proscrits) ; octant > sextant

philo > epistemikè ; photo > daguerre, picture (*angl*), print (*angl*)
 raisin > fruit (« baie » étant proscrit)
 symposium à Oxford > séminaire à Cambridge
 traduction > transposition, translation
 un > certain ou unique (« seul » et « isolé » étant proscrits)
 verbe > prédicat, lexème ou discours ; vide > vacuum
 wagon > compartiment, train
 xiphidion > hibou (voir plus loin)
 yogi > sage, ascète
 zoo > ménagerie

Les remplacements les plus dérangeants affectent les noms propres et les titres d'œuvres : À *l'Opoponax de Monica Wittig* se substitue *Les corps lesbiens de M. Wittig* ; *Roman Jakobson* est relayé par *B. Eikhenbaum*⁵ (p. 60), ou suggéré par une lourde périphrase *structuraliste et ami de Claude Levi-Strauß*⁶ *qui a bien analysé des textes futuristes dans les cercles russes et plus tard tchèques* (p. 127). *Blanc ou l'Oubli* d'Aragon devient *Blanche ou l'Oubli* d'Éluard (p. 217). *Un roman à tiroirs, un roman noir à l'instar d'un Mathurin, d'un Jan Potocki, d'un Hoffmann, d'un Balzac avant Vautrin, Goriot, Pons ou Rastignac* donne en russe *un récit à tiroirs, un récit noir genre « Un manuscrit trouvé à Syracuse », un Mathurin, un Anna Radcliff, un Balzac avant ses Balthasar Glaës, cousine Bette, Grandet et Rastignac* (p. 311). *Mathias Sandorf* est remplacé par le *Masque de fer*, personnage au curriculum vitae similaire (p. 177) ou les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne (p. 311), recueil de nouvelles d'où le personnage est d'ailleurs sorti ; *Locus Solus* de Roussel étant malheureusement à supprimer, l'on est obligé de le suppléer par *Parmi les noirs* du même auteur ce qui paraît d'ailleurs une solution plutôt réussie car Perec utilise la contrainte de ce conte roussélien. Un *roman d'Isidro Parodi ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq* est transformé en *almanach d'Isidra Imitadi ou Henry Bustus Dumek* (p. 32). La traduction du fameux tanka japonais (on en a déjà parlé et on y reviendra) est attribuée non à *Parsifal Ogdan* (p. 114), mais à *Parsifal Richards* (Ivor Armstrong Richards et Charles Kay Ogden étant co-auteurs du célèbre ouvrage *Le sens du sens* de 1923) ; l'auteur hypothétique de ce même tanka, le poète *Tsumori Kunimoto*, cède la place à *Fujiwara Sadaie*⁷, un autre poète japonais de la même époque kamakura ; *Go shu i shu* (un des recueils des chants Yamato au XI^e siècle) est remplacé par *Hyakunin Ishu* (recueil des tankas de cent poètes du VII^e au XIII^e siècles).

⁵ Un des rares formalistes russes à ne pas avoir un « o » dans son nom de famille

⁶ *српаяц* = (*rus.*) autruche

⁷ Un des rares poètes japonais à ne pas avoir un « o » ni dans son prénom, ni dans son nom de famille

Les discussions portent non plus sur Marc Bloch ou Marcel Mauss (p. 92), mais sur Lucien Febvre et Émile Durkheim ; les ouvrages se réfèrent non plus à Montanus et Tao-tö-King (p. 146), mais à Tertullian et au Yi King ; les allusions se formulent non plus sur Paul Morand, Giraudoux et Maupassant (p. 50), mais sur Bourget, Eugène Sue, Stendhal ; les critiques sont adressées non plus à Mauriac, Blondin et Cau, mais à Nimier, Perret, Guy des Cars (p. 312), etc. Les « flics nuls » ne s'appellent plus Romain Didot et Garamond, mais Arial Elzévir et Courier.

Il y a pire. Comme s'il ne suffisait pas de lire la revue *Archipel* au lieu de la revue *Atoll*, d'aller voir un film à *Reffet Médecis* au lieu de *Studio Logos* (p. 162) ou regarder en guise de distraction foraine des *lièvres à plumes* au lieu des *lapins à sabots*, la musique qu'écoutent ou que jouent les personnages dans la version russe ne correspond toujours pas à la musique de la *Disparition* française : *adagio d'Albinoni* ≠ *sarabande d'Albéniz* (p. 108, et 163) ; *Auric* ≠ *Messiaen* (p. 108) ; *Mozart* ≠ *Puccini* ; *Frank* ≠ *Verdi* (p. 155). De même, *un fox-trot joué par Louis Armstrong* ne ressemble pas au *shimmy joué par Benny Goodman* (p. 36) ; le duo *Back et Paulin* diffère du duo *Back et Fernandel* (p. 98), bien que tous les trois soient des comiques troupiers ; un *choral d'Anton Dvorak* (p. 145) n'a rien à voir avec une *fresque Vltava de Bedrich Smetana*.

Les personnages n'apprennent pas la même chose, le cursus du jeune chanteur Douglas Haig passant de la version française à la version russe change considérablement, tout en restant sous le même patronnat divin (*Apollon* > *Phébus-Musaguet*) : pas doué pour les sciences (il confond les *intégrales d'Abel* et les *universalia d'Abelard* au lieu d'*ignorer la loi d'Avogadro* ou *plutôt l'assimiler à un soi-disant postulat d'Arago* (p. 153)), la jeune *basse (baryton* dans le texte français) entre au *Studia Carminae* au lieu de *Schola Cantorum* ; Friscay l'initie non plus au *plain-chant*, mais aux *stichères* (tropaires intercalés entre les derniers versets des psaumes chantés à la fin des vêpres et à la fin des matines) ; il quitte *Solti* enseignant l'art des *canons* et passe à *Klemperer*, maître ès *principes des séquences* (p. 103).

On change de voiture privée : Ford Mustang ≠ Plimuth Barracuda ; Hispano-Suiza Grand Sport ≠ Jaguar ; on change de transport en commun : *autobus* ≠ *tramway* (p. 76) ; on s'habille⁸ différemment, même si l'on est toujours snob : *jabot au point du Puy* ≠ *dentelle au point de Venise* ; *frac d'Ungaro au col Mao* ≠ *frac Versace à la coupe Tsé-Toung* (p. 80) ; *pyjama du soir bâti par un Christian Dior* ≠ *pyjama du soir signé par Cucu Chanel* (p. 130). On ne mange pas pareil : *chaud-froid d'ortolans à la Souvaroff* ≠ *chaud-froid de gélinoites à la Chérémétieff* (p. 132) ; *sandwich au saucisson*

⁸ « Habiller » et « vêtir », ainsi que tous leurs dérivés sont proscrits dans la version russe.

à l'ail ≠ sandwich au basturma⁹ ; osso bucco garni d'artichauts au romarin ≠ tripes garnies d'asperges au basilic (p. 76) ; pilaf au mouton et rognon frit ≠ couscous et foie frit. On boit autre chose : chocolat et café ≠ thé ; lait ≠ kéfir (lait fermenté) ; porto-flip (p. 29) ≠ schnaps-flip ; calvados ≠ grappa ; Mouton-Rothschild 1928 ≠ Saint-Julien Branai-Ducru 1895 ; Sigalas-Rabaud blanc (p. 132) ≠ Rieussec Impérial 1945.

Ce ne sont pas les mêmes hôpitaux : Cochin ≠ Broussay ; Foch ≠ Val-de-Grâce ; Broca ≠ Saint-Jacques, ni les mêmes hippodromes : Longchamp (p. 70) ≠ Vincennes ; ce n'est pas la même histoire : Othon ≠ Vespasien, ni la même mythologie : Fantômas ≠ Batman ; ni la même idéologie : Danton ≠ Babeuf ; ni la même politique : Washington ≠ Roosevelt ou Johnson (Lyndon B.) ≠ Kennedy (J. F.) ; ni la même comédie marxiste : Chico, Groucho et Harpo (p. 13) ≠ Julius, Herbert et Arthur.

La version russe engage d'autres artistes pour l'art de l'intérieur : Isamu Nogushi (p. 110) ≠ Susumu Ikegami, ou l'art brut assez brutal : ...la Dolly avait l'air d'un Hajdu qui, pour voir, aurait pris son inspiration à un Nahum Gabo, puis un Baldaccini (p. 187) ≠ la Dolly avait l'air d'une installation avant-gardiste : un machin de Hajdu conçu dans l'esprit de Baldaccini et tordu dans la manière de Jean Tinguely.

La version russe s'adresse aux autres couples de dieux : Apollon captivant Iris, Adonis amadourant Calypso, Antinoüs ravissant Aurora (p. 186) ≠ Phébus + Iris ; Attis + Castalie ; Arès + Héra.

Quant au changement de noms de lieux, il y en a des pages...

En dehors ou plutôt à l'intérieur du problème de base (lipogramme), il en existe un autre, celui du croisement des procédés : il s'agit des contraintes supplémentaires puisées dans l'arsenal rhétorique et disséminées par ci par là dans le texte du roman. La traduction russe se propose d'en donner les variantes formellement adéquates, bien qu'éloignées du sens original.

– Le pangramme : dans le P. S. énigmatique de la lettre d'Anton Voyl (p. 55) : Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo > Чуя зверинець, где эль ежей - миф, пыхай ещѐ, шибкий юрист (en sentant la ménagerie où l'ale des hérissons est un mythe, fume encore, juriste roublard). Le pangramme russe garde le thème du zoo, celui de l'alcool et de la fumette et réussit de n'employer chaque consonne qu'une seule fois.

⁹ Jambon fumé et pimenté à la caucasienne

– La contrepèterie : à la fin du chapitre résumant le *Moby Dick* de Melville (p. 89) : *Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic ! > Ах, Белый Кит ! Ah, Batty Kill !* (où la partie russe signifie « Ah Baleine blanche » tandis que la partie anglaise peut se traduire comme « Ah Meurtre dingue » ou « Ah, Chasse folle ! » au sens de butin ou proie).

– L'anagramme : dans le surnom d'un professeur (p. 92) : *Carcopino (dit Cocopinar) > Каркапиньё (кличка « Кака при нём »)* (« Casa est avec lui »).

– L'homophonie : dans la discussion ayant pour but d'identifier le mot indistinct crié par Augustus B. Clifford avant sa mort (p. 135) les variantes proposées ... *Trahir ! ... Pamir ?* et la solution ... *Non. Zahir !* sont remplacés par une structure trilingue parfaitement homophonique pour l'oreille russe : ... *Sah hier ! ... They are here ? Нем... Захир !* (« Regarde par ici » (*all.*)... « Ils sont là ? » (*angl.*)... « Non. Zahir ! » (*rus.*)) ; dans l'apparition des signes blancs sur le billard (p. 156), référence indéniable à la contrainte homophonique du conte *Parmi les Noirs* de R. Roussel : ... *l'inscription du Blanc sur un Bord du Billard... — Un Blanc sur un Corbillard ? > — Белизна на сгибе линии... — Белый знак — нам гибельный иней ?* (« — du Blanc sur la courbe de la ligne — Un signe Blanc nous est-il un givre mortel ? ») ; et par la suite (p. 177) : *Un bordj croulant qu'on nommait « Bordj du Pillard » car y avait parfois dormi Fra Diavolo > разрушенная цитадель « Гибель на Луне » так как раньше там жил Брат Дьявели, вешавший жертв на канате* (citadelle détruite « Mort sur l'aiguillette » car avant y avait vécu Fra Diaveli qui avait pendu ses victimes sur la garcette).

– Le palindrome : dans le juron proféré par Augustus B. Clifford à la vue des signes blancs sur le billard (p. 156) : *Un as noir si mou qu'omis rions à nu ! > Черт ! И в аду мрак карм удавит речь !* (Diable ! Même dans l'enfer, l'obscurité du karma étouffera le discours !). Contrairement au palindrome français qui pivote autour du « q », le palindrome russe n'a pas de lettre-pivot : deux parties se touchent par deux « k ».

– L'allitération : dans un accident de voiture (p. 225) où, en se rendant sur le lieu du crime, le policier *aplatit un dindon dodu (dont Didon dina dit-on du dos)*. Ce virelangue français avec la répétition obsessionnelle de « d » n'a pas, on s'en doutait bien, d'équivalent exact en russe. Nous le suppléons par le virelangue très connu criblé de « r » et de « k » et rimé par dessus le marché : *ехал грека через реку видит грека в реке рак сунул грека руку в реку рак за руку греку цап* (un Grec traverse une rivière et y voit une écrevisse, le Grec y plonge sa main, l'écrevisse l'attrape) auquel nous rajoutons : ... *ну а плимут-барракуда греку за щечку царяп* (et la plymouth-barracuda frôle la joue du Grec).

– Le lipogramme supplémentaire : dans un des deux textes lipogrammatiques de R. Queneau (p. 296) où il n’y a pas de « a » et de surcroît il n’y a qu’un « y » : dans « Whiskey », la traduction n’utilise pas non plus le « a » et par surcroît se prive de « ы » et de « ё ».

– Et enfin ce que l’on pouvait désigner comme « rappel alphabétique » dans la prière adressée à Manitou (p. 137), où la Squaw énumère la liste d’animaux dans un ordre faussement arbitraire : **H**ibou et **T**atou, **G**avial et **U**rubu, **F**aucon et **V**ison, **D**aim et **W**apiti, **C**hacal et **X**iphidion, **B**ison et **Y**ack, noir **A**gami au vol lourd et **Z**orilla dont la chair n’a aucun goût.

Pourtant, ces sept couples d’initiales constituent deux suites parallèles ; l’une, HGFDCBA, remonte vers le commencement de l’alphabet, l’autre, de TUVWXYZ, descend vers la fin de l’alphabet. Il va sans dire que la première fait sauter le « e » : HGFEDCBA.

Il est fort probable que le chiffre sept n’est pas pris au hasard : c’est le chiffre considéré comme sacré car il réunit le « 3 » (perfection divine) et le « 4 » (ordre du monde), et par conséquent symbolise l’union de Dieu et de l’homme ou le dialogue entre Dieu et l’homme. Noë emmène dans son arche sept couples d’animaux purs (*Gen.* 7 : 2) ; en Égypte sept ans de bonne récolte sont suivis de sept années de mauvaise récolte (*Gen.* 41 : 29) ; les grandes fêtes bibliques sont célébrées pendant une semaine ; le schéma lui-même de ces sept couples d’initiales, ne fait-il pas penser à la *ménora*, chandelier sacré à sept branches :

a b c d . f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Ainsi, sans compter le « e » enlevé, les quatorze lettres étant élues et en quelque sorte sauvées, il en reste onze (autant que dans le titre du roman, *la Disparition*¹⁰) qui tombent dans une sorte de trou alphabétique, dans un vide voué à la noyade inévitable.

La traduction russe respecte le principe de la contrainte :

Пекари и Рысь, Нанду и Скунс, Медведь-барибал и Тапир, Лань и Урубубу, Капибара и Филин, Йети и Харза, Игуана и Цапля (pécari et lynx, nandou et sconse, ours-baribal et tapir, biche et urubu, capybara et hibou, yeti et marte, iguane et héron).

Pourtant, gardant le même ordre et le même sens centrifuge, la version russe utilise une autre suite d’initiales : ПНМЛКЙИ et РСТУФХЦ, dont la première, comme il se doit, fait sauter le « o » : ПӨНМЛКЙИ. Ces suites n’atteignent ni α , ni ω de l’alphabet russe, car elles doivent récupérer le « o » manquant ou plutôt la zone du « ө », seizième élément situé

¹⁰ Nous ne rentrons pas ici dans la problématique des chiffres 3, 4, 7 et 11 et l’importance de ces références pour l’étude intertextuelle (p. ex : le principe de la composition d’*Alphabets*) et autobiographique (la date de la déportation de la mère de Perec).

presque au milieu de la série alphabétique. Elles ne font pas non plus tomber des lettres dans le trou car le « П » précède le « Р ». En revanche — ô faible consolation ! — cette découpe divise l'alphabet en deux parties presque égales :

а б в г д е ё ж з и й к л м н . п р с т у ф х ц ч ш щ ъ ы ь э ю я

II

Reprenons : toute l'écriture du roman est soumise à la contrainte. En effet, le lipogramme préside à l'élaboration du texte et ceci jusque dans ses moindres détails puisqu'une sorte de logique interne de l'écrit lipogrammatique dicte certains développements et les impose plus que d'autres. Mais il faut souligner surtout l'importance de multiples désignations de la contrainte à tous les niveaux : périphrases et allusions visant le procédé même, la lettre proscrite, la place laissée vide, le blanc significatif.

Ainsi, la désignation métatextuelle¹¹ de l'absence utilise tout le champ sémantico-interprétatif du blanc ; le rappel fréquent à cette couleur symbolisant le vide et l'effacement prend toutes les formes imaginables (y compris albinisme et albanisme). Toute *la Disparition* est marquée par le blanc : plâtre de la Statue du Commandor dans la mise en scène de *Don Juan*, blouse de Triphiodor, langes du bébé adopté et drap couvrant le fils mort, publicité de la lessive *Omo*, hiéroglyphes du tanka sur le carton noir, signes sur le bord du billard, cicatrice sur le doigt à la place du Zahir volé, cicatrice sur le visage du Barbu, drapeau des insurgés albanais, marque sur l'avant-bras témoignant de l'appartenance au Clan maudit, virginal d'alburnum... Dans la version russe nous maintenons fidèlement ce blanc avec toutes ses nuances et ses dégradations (blanchâtre, blême, livide, lacté, décoloré, etc.) malgré le décalage entre les perceptions de la notion dans les deux langues. En russe la couleur blanche, tout en donnant l'idée de la pureté, ne signifie pas obligatoirement « effacement, lacune ou perte ». Deux substantifs russes équivalents du blanc typographique français, пробел et пропуск, sont interdits à cause du « о ». Dans le cas du lexème-clé *bourdon* la traduction n'arrive pas à rendre son multisémantisme (insecte/blanc typographique/omission) : si le *bourdon* [brodé] sur un grand drap blanc (p. 108) est traduit littéralement par « *шмель, вышитый на скатерти* » (« bourdon brodé sur la nappe »), le *bourdon* au sens « omission » retrouve les équivalents russes *упущение* « omission » ou *лакуна* « lacune » : le *Vol du bourdon* de Nicolas Rimski-Korsakov (p. 53)

¹¹ Nous devons le terme et la notion à Bernard Magné qui en propose une brillante analyse dans plusieurs ouvrages sur les contraintes perecquiennes.

est remplacé par « *Похищение в серале* » Амадеуса (l'Enlèvement au sérail d'Amadeus), d'autant plus que le terme peu connu *сераль* pourrait signifier dans la bouche d'un policier un terme argotique (« merdier » ou « foire ») dérivé du verbe grossier *обосраться* (« merdouiller ou foirer dans une affaire »).

Au fil des pages apparaissent les personnages symbolisant l'absence de la lettre. *Lord Gadsby V. Wright* et *Raymond Quinault* prononcent des discours à l'enterrement de l'avocat assassiné (p. 90), un certain *Tryphiodorus* convainc Augustus B. Clifford d'adopter un enfant (p. 141), *Richard Vassal-Fox third lord Holland* soutient le futur attaché britannique en Albanie (p. 175). Les amis d'Anton Voyl disparu, incapables de comprendre le sens de plusieurs documents énigmatiques, évoquent les spécialistes qui auraient pu les déchiffrer (p. 195) : *Champollion, mais aussi Laranda, Arago, Alkala, Riga, Riccoboni, Von Schönthan, Wright*. En réalité tous ces personnages (à l'exception du déchiffreur des hiéroglyphes égyptiens) sont des lipogrammatistes¹². Dans la version russe cette liste en hommage est modifiée en raison de la russification de la contrainte : *Sir Gadsby V. Wright* et *Raymun Queneut* ; *Tryphédrus* ; *Richard Vassal-Fixe third pair Nederland* ; *le maître de T. Young* et *R. Lespius, mais aussi Laranda, Fabius Planciades Fulgentius, Pierre de Riga, Alkala i Herrera, Luis Velez de Guevara, F.A.C. Keyser, Frantz Rittler, abbé Louis de Court, Ernest Vincent Wright*.

Quant aux allusions au lipogramme même, elles sont beaucoup plus nombreuses et le plus souvent moins évidentes. Ainsi, la traduction doit tenir compte de différentes références à une lettre coupée, de maintes représentations de la contrainte en tant qu'amputation marquée de l'alphabet. D'ailleurs, plusieurs noms propres sont élaborés autour de microstructures qui disent le lipogramme ; ils jouent le rôle de métaphore du lipogramme, rôle métalipogrammatique. Ainsi, le personnage qui symbolise la disparition et disparaît le premier en entraînant toute une série de disparitions ultérieures, a pour nom *Anton Voyl*. Mais Anton Voyl n'est autre que le lipogramme de la voyelle interdite, voyelle atone, éteinte, inaccentuée, avec un minimum de transformation du prénom. Dans la version russe ce personnage s'appelle *Antey Glas*. Le mot du vieux slave *glas* signifie la même chose que le mot moderne *golos* (voix) et ne s'emploie aujourd'hui que dans des rares expressions littéraires et archaïques dont la plus connue est « la voix qui prêche (clame ?) dans le désert ». C'est aussi

¹² Voir l'article de Perec « Histoire du lipogramme » dans l'Oulipo *La littérature potentielle, (créations, re-créations, récréations)*, Gallimard, 1973, p. 77-96). Perec va jusqu'à inclure dans les annexes de la Disparition un extrait du texte de 3 pages sans un seul « e » Eve's Legend de Richard Vassal-Fox third lord Holland, publié dans le Keepsake de 1836.

glas qui donne les dérivés *glassnaya* (voyelle), *glachataï* (héraut), *razglachat* (divulguer) et la fameuse *glassnost* (transparence ou publicité¹³). Donc, *glas* renvoie immédiatement au *golos* monovocalique en « o » indésirable, mais en même temps il suggère l'idée de la voyelle supprimée, du crieur public, de la divulgation et de la circulation de l'information censurée. Nous trouvons une allusion à ces passionnantes spéculations autour de la voyelle (vois elle) dans les recherches d'Augustus B. Clifford (p. 133) : *il rabâchait sans fin un mot idiot qu'il n'arrivait jamais à saisir : voilà, ou vois-la ou Voyou ou Voyal ?* La version russe se pique elle aussi au jeu homophonique et anagrammatique : *сглаз ян* (« mauvais œil de yang ») ; *глазь ясна* (« yeuté claire ») ; *я на глаз* (« je [vise] au jugé »), *галс на я* (« amure sur moi ») ou *слагая N* (« composant un N »).

Quant à un autre personnage *Amaury Conson*, il symbolise la consonne sans voyelles, sans *-ne* (sans « e »). Dans la version russe il porte le nom de *Aymery Choum* (« bruit » consonnantique opposé au « son » vocalique).

On peut y ajouter d'autres personnages qui prennent part à l'action principale, c'est-à-dire à l'enquête autour de la disparition d'Anton Voyl et qui participent parallèlement à la métadésignation de la contrainte.

Augustus B. Clifford et son fils adoptif **Douglas Haig** forment avec leurs initiales le début de l'alphabet français : ABCDE où le « e » est remplacé par le « ai ». Ici le « ai » (aussi bien comme dans le cas d'un autre personnage Aignan) est une des formes possibles pour faire apparaître phonétiquement le « e » interdit graphiquement. Pour construire le début de l'alphabet russe (АБВГДЕ) nous changeons le nom du père, **Август Б. Вилхард** (pouvant s'écrire Willhard ou Wealheart au choix), et gardons intact celui du fils, **Дуглас Хейг**, bien que le « d » et le « g » dans son prénom s'y trouvent inversés pour le russe (ДГ au lieu de ГД).

Arthur Wilburg Savorgnan forme avec ses initiales un ABC français défectif mais utilise, lui aussi, toutes les voyelles sans « e ». La version russe en fait **Артур Бэллывью Верси-Ярн** (Arthur Belieview (ou Believe You) Versy-Yarn) dont le nom donne toutes les voyelles russes sauf le « o », ce qui suggère l'idée de l'alphabet complet car clôturé de deux côtés (А...Я) et cache un mot russe **Верси-Я** (version). En plus, la translittération nous dit textuellement : « *Arthur croit en toi, Versy, longue histoire pas tout à fait vraie* » où *versy* inexistant peut être associé à *verse* (angl. vers) ou à *be versed in* (angl. savoir beaucoup sur le sujet).

¹³ Dans la *glasnost* bien galvaudée, l'oreille russe attentive entend plutôt « la possibilité de faire entendre sa voix, de s'exprimer publiquement » que « l'accès libre à toute information » et la « transparence », même si aujourd'hui les trois sens du terme perdent leur usage avec la même rapidité.

La même fonction signifiante est imposée au charlatan *Lippmann* (homme de « lippogramme ») qui, passant du français au russe, change de prénom : *Othon* (atone ?) — *Мумыс* (mutus *lat.* > muet) et au policier *Aloysius Swann* qui change de nom : *Swann* (> Cygne > Signe) — *Сайн* (transcription phonétique du *sign* anglais en lettres cyrilliques).

Le nom d'un « artiste » *Sartinuloc* (p. 110) - ou la suite de lettres françaises par ordre de fréquence Esartinuloc, évidemment privée de la première lettre « e », - est remplacé dans la version russe par la série *Еаитнс* [je-a-i-t-n-s], privée du « o » initial. Quant aux villes inexistantes (p. 174), *Thanatogramma* (gr. thanatos+gramma = mort de la lettre) est transformée en *Thanatagramma* (qui peut se lire comme thanat+a+gramma = mort sans lettre), *Ailippopolis* (gr. ai + lipo + polis = ville du « e » coupé ou ville coupée de « e »), faute d'équivalent, est rebaptisée en *Nullippeia* (nulli + lippeia) où nullus (*lat.*) signifie à la fois « aucun, inexistant, nul, vain, insignifiant ou personne ».

La référence peut être implicite, en indiquant la voyelle ou plutôt son absence par le panvocalisme défectif : le cri « *Ahiyohu !* » poussé par la Squaw (p. 165) comprend toutes les voyelles françaises sauf le « e », le cri « *Айю-ехи-эй-яхы !* » toutes les voyelles russes sauf le « o ». De la même façon sont signifiants les noms de lieux car ils désignent eux aussi la faille de l'alphabet, en utilisant toutes les voyelles hormis le « e » : *Aillant-sur-Tholon* ou *Azincourt* (où se passe la plus grande partie de la fiction) seront « traduits » par *Элизьён-дыссю-ля-Вуайель* (Elision-dyssus-la-Voyelle) et *Азинкур-ды-Рьян-сюр-лэ-Фэ* (Azincourt-dy-Rien-sur-le-Fait).

L'allusion lipogrammatique peut transiter par un élément inermédiaire. Perc remplace les termes chargés de « e », monovocaliques ou monophoniques, par des synonymes sans « e ». Ainsi, les visions d'Anton Voyl (p. 19) sont composées d'une suite d'images dont chacune désigne synonymiquement la voyelle proscrite : *mort* (= décédé), *voyou* (= mec), *auto-portrait* (= Perc ? je ?) ; *bouvillon* (= bœuf), *faucon niais* (= créce-relle bête), *oisillon couvant son nid* (= aire) ; *nodus rhumatismal* (= nœud) ; *souhait* (= vœu). En russe les synonymes des mots monovocaliques en « o » constituent une série suivante :

linceul tissé par la chenille au stade de sa transformation en chrysalide (кокон = cocon) ;

boîte pour un décédé (гроб = cercueil) ;

celui qui examine les visions (он = lui) ;

animal domestique grattant l'âme (кот = chat) : modification du phraséologisme russe « les chats grattent l'âme » signifiant « être tourmenté » ;

parasite mordant l'épiderme (клоп = punaise) ;

chien sauvage hurlant à la lune (ВОЛК = loup) ;
oiseau fatidique, croassant à la mort (ВОРОН = corbeau) : corbeau ayant la réputation du prophète de malheur ;
oiseau se nourrissant de la charogne (КОНДОР = condor) ;
idole phénicienne gouvernant les astres et les planètes, le feu et les hommes qui s'exterminent (МОЛОХ = Moloch).

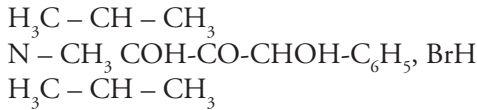
La métaphore métatextuelle peut être de l'ordre phonétique comme, par exemple, la note *mi* — une sorte d'équivalent musical de la lettre « e » dans la tradition anglo-saxonne (p. 106) ou visuel. Ce dernier procédé revient systématiquement dans l'écriture perecquienne. La lettre proscrite est cachée (ou révélée ?) par des images allusives rappelant la configuration du « e ». La version russe les remplace systématiquement par les images suggérant le « o ». Il en va ainsi du **E** majuscule :

– dans la lettre d'Anton Voyl (p. 55) : *trois traits horizontaux (dont l'un au moins paraissait plus court) qu'un gribouillis confus barrait > Et, in fine, en bas de la page, une main tremblante bouclait une ligne noire en une couronne confuse et négligeante ;*

– dans « un croquis aux contours intrigants » (p. 107) : *harpon à trois dards, ou main à trois doigts, signal maudit du Malin paraphant au bas d'un manuscrit qu'un Faustillon noircit > piège rond aux dents aiguës ou cible, tel un sceau du Malin sur le manuscrit de Faust ;*

– dans l'« obscur Signal d'Inclusion » (p. 220) : *main à trois doigts qu'imprimait Roubaud sur un Gallimard > une ellipse ouverte par un trait horizontal au milieu ;*

– et même dans la notice du médicament antidote (p. 222) *Homatropini hydrobromidum* avec la formule chimique qui visuellement ressemble aux figures déjà énumérée ci-dessus (trois traits horizontaux) :



Dans la version russe nous imposons l'appellation pharmaceutique *Activi spasmicum* et nous remplaçons les combinaisons chimiques indésirables par des termes latino-anglais : OH = spiritus grup et CO = spiritus grup. En plus, nous donnons à cette formule une forme du cercle barré par une ligne horizontale :



N – CH₃ C(spiritus grup) – (spiritus grup) – CH(spiritus grup) – C₆H₅, BrH



Il en va également ainsi du **e** minuscule

– dans la devinette du sphynx (p. 44) : *Y a-t-il un animal / Qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos / Finissant par un trait plutôt droit > Y a-t-il une créature / Dont le corps — sphère littéralement — est tracé par un cercle clos ?*

– ou dans la « marque sur l'avant-bras droit » qui indique l'appartenance au Clan maudit (p. 177) : *il s'agissait, dit-il, d'un rond portant au mitan un trait droit, soit, si l'on voulait, d'un signal s'assimilant à l'indication formulant la prohibition d'un parcours > cercle barré par deux lignes qui se croisent au centre, ou un signe interdisant la circulation et plus loin (p. 267) : un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit > cercle barré par une croix.*

Enfin, l'allusion peut, dans les limites d'une même phrase, évoquer les deux caractères à la fois, comme c'est le cas des signes gravés sur la pierre magique (p. 140) : *opalin comportant trois poinçons : ... la Main à trois doigts d'un Astaroth... un huit horizontal à coup sûr signalant l'Infini... un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit > améthyste... comportant trois signes : ...une spirale 'pataphysique... boucle tordue, signe de l'Infini... un cercle barré par une croix.*

La désignation de la contrainte qui règle minutieusement toute la narration, peut aussi être d'ordre numérique. Il s'agit des chiffres emblématiques de l'alphabet lipogrammatique en « e » qui parcourent tout le roman : 25 / 26 d'une part (nombre de lettres), 5 / 6 d'autre part (nombre de voyelles). Ces multiples indications, dont l'énumération seule demanderait plusieurs pages, concernent tous les thèmes et sujets, âges et rapports familiaux des personnages, descriptions des lieux et des événements aussi réels que fantasmatiques : ainsi, nous avons les 25 juges guillotnés (p. 11),

les 25 assauts au plastic le 6 avril (p. 12), les 25 morts à Valparaiso (p. 18), le garçon de 5 ans ayant 25 cousins (p. 43), les 5, 6, 20, 26 combinaisons hantant l'imagination d'Anton Voyl (p. 19), les 26 noms pour anoblir Allah, dont Zahir (p. 140), les vingt-cinq patois du Ponant appris par Arthur Wilburg Savorgnan (p. 267), etc.

La désignation de la contrainte peut être plus explicite : *les 26 ou les 25 in-folios sans n° 5* dans la bibliothèque (p. 27), *les 25 ou 26 notations* dans l'histoire inventée (p. 50) ou la quantité de produit à mettre dans le bain lustral : *25 (aux jours pairs) ou 26 (aux jours impairs) carats* (p. 147), jusqu'à se dévoiler presque entièrement comme dans la scène à l'hippodrome (p. 81) : *il y a 26 [chevaux] inscrits dont 25 partants*, « *Whisky Dix* » portant « *Cinq* » au dossar ayant fait forfait ou dans la description du colis énigmatique envoyé par Anton Voyl avant sa disparition (p. 112) : *album ayant 26 folios, tous blanc, sauf, au folio 5, un placard oblong*.

En règle générale les chiffres « 25 » et « 26 » sont remplacés presque automatiquement par « 32 » et « 33 » ; quant à « 5 » et « 6 », leur modification exige une réflexion avant le choix conscient : soit ils sont remplacés par « 9 » et « 10 », soit par « 16 » indiquant la place du « o » russe, soit ils ne sont pas remplacés du tout : boire cinq ou six verres (p. 71) n'est pas la même chose que d'en boire neuf ou dix.

Ainsi la traduction du tanka japonais en français par Ogdan (p. 114) *Hors du noir / dans un parcours noir / d'un crayon si fin / un signal s'inscrit : / O, vois dans l'air l'albatros* donne 3-5-5-6-7 syllabes (soit au total 26) au lieu de 5-7-5-7-7 (soit au total 31) conformément à la tradition japonaise *waka*. Notre traduction, suivant la logique du lipogramme russe, construit la tanka avec 33 syllabes soit 5-7-5-7-9 : *Чрез сумрак пути / Тень из темени в темень / Ведя штрих пера / Расчертила знак белый : / Зри след буревестника в небе*.

L'exemple suivant concerne 26 signaux blancs sur le drap du billard vus par Haig (p. 156) et déchiffrés par Anton Voyl (p. 199)¹⁴. Le travail de décodage qui s'avère une véritable analyse distributionnelle, passe par le stade intermédiaire *Ja Gra Va Sa La Dâ La Ma Tañ / A Ma Va Jaš 'A Ta Krat' Dâ / La Pa Sa Ya Ra Da Ra Cha* et donne à la fin la phrase *J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher*, une citation tirée des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'E. A. Poe. Le déchiffrement russe passe via *A Ba Как A Каз Ha Кам Ha Ka Pa A*

¹⁴ La ligne que voit Haig a 26 signes, la phrase que déchiffre Voyl n'en a que 25. Faut-il déduire qu'un signe a disparu ?

¹⁵ On se souvient que l'alphabet russe a 33 lettres dont 10 voyelles, dont la seizième est le « o ».

Га Та А Вна Ла et produit la phrase *Я высек указ на камне, кару ига тая в пыли* (« J'ai gravé l'oukaz sur la pierre, en cachant le talion dans la poussière ») ayant 10 mots, 16 syllabes et 33 lettres¹⁵.

Le jeu avec le nom du milliardaire Aristote Onassis (p. 266) présente un cas difficile à traiter. Dans le texte perecquien, le milliardaire qui achète le plus grand des vingt-cinq diamants comparable, *sinon au Ko-Hi-Noor, du moins au Grand-Mogol*, s'appelle non pas Onassis (on a six [voyelles]), mais *Onassinck* (on a cinq [voyelles]). Faute de solution, à supposer qu'il y en ait une, nous sommes obligé d'omettre le nom problématique : *trente deux diamants dont un comparable, sinon au Kullinan, du moins au Shah, a été acheté par un milliardaire célèbre, sinon de le périphraser : ... par le mari de Maria Callas.*

L'alphabet français a 26 lettres dont les 6 voyelles : en toute logique, le roman *la Disparition* a 26 chapitres répartis en 6 parties. Mais ce schéma, accordable au français, se retrouve en désaccord avec la structure de l'alphabet russe. Ce dernier a 33 lettres dont les 10 voyelles. La logique exige donc pour la version russe de refaire la répartition et d'introduire 7 chapitres et 4 parties supplémentaires¹⁶, tout en gardant dans l'esprit le rapport entre les événements racontés et le numérotage des unités. Ainsi, la disparition du personnage *Voyl* (« e » est la cinquième lettre et la deuxième voyelle dans l'alphabet français) correspond à la non-désignation du cinquième chapitre du texte français, marquée par une page blanche, et prive la deuxième partie de sa localisation et de son titre (ligne blanche dans la table et page blanche dans le texte). Le « o » est la seizième lettre et la cinquième voyelle dans l'alphabet russe : donc, logiquement, pour situer la disparition de *Гнас* dans le texte russe, c'est le chapitre 16 et la partie V qui ne seront pas marqués.

Il en résulte que les événements racontés dans la partie I du livre français (divisée en 4 chapitres) doivent occuper les parties I-IV russes (chapitres 1-15). Alors, compte tenu de la nouvelle répartition, le texte russe est divisé en 15 courts chapitres dont certains (11 exactement) acquièrent un titre qui les résume ; ces intitulés sont choisis en raison du sujet, mais aussi en analogie avec l'appellation des chapitres perecquiens : par exemple, *chapitre 3 énumérant les efforts vains et espérances perdues ; chapitre 4, révélant le cynisme du médecin et la souffrance du patient ; chapitre 6 attirant dans le labyrinthe kafkaïen ; chapitre 7, transplantant le tissu psychique dans un livre d'autrui ; chapitre 9 ou journal enregistrant des hallucinations.* De l'autre côté, les événements racontés dans les 22

¹⁶ La version espagnole de *la Disparition, El Secuestro* (Barcelone, 1997) proscrit une autre voyelle (a) et, par conséquent, crée un chapitre supplémentaire car la langue espagnole a 27 lettres.

chapitres français (n° 5-26) des parties II-VI doivent remplir 18 chapitres russes (n° 16-33) dans les parties V-X : ainsi, dans la version russe nous avons les chapitres trop longs dont trois sont en quelque sorte sous-chapitres : *23 bis*, *23 ter* et un sans titre. Suite à toutes ces modifications le contenu original se trouve ajusté à la nouvelle forme, mais la structure s'avère plutôt mal équilibrée, comme nous pouvons voir dans la table des (dés)accords numériques suivante.

Désaccords numériques

<i>La Disparition</i>				<i>Исчезание</i>			
Partie	Titre / Personnage	Chapitres	Pages	части	названия / персонажи	главы	стр
		Avant-propos	11-14			Преамбула	21-26
I	Anton Voyl	1-4	17-25 27-39 41-51 53-56	I	Антей Глас	1-4	29-40
				II	Ещё Глас (Измаил)	5-8	43-58
				III	Ещё Глас (Алиппий)	9-12	73-74
				IV	Избывание (Ибн Аббу)	13-15	77-82
II	-	5 6-8	59-93	V	-	+6 17-19	85-128
III	Douglas Haig Clifford	9-14	97-169	VI	Дуглас Хэйг Вилхард	20-23ter	131-206
IV	Olga Mavrokhordatos	15-20	173-222	VII	Хьяльга Маврахардатис	24-27	209-258
V	Amaury Conson	21-24	225-284	VIII	Эймери Шум	28-30	261-314
VI	Arthur Wilburg Savorgnan	25-26	289-305	IX	Ульрих и Юрий	31	317-328
				X	Артур Бэллывьё Верси-Ярн	32-33	331-346
		Post-scriptum	309-312			P.S.	349-352
		Méta Graphes	313-316			Мета Графы	353-356

Comme nous l'avons vu, la logique de la contrainte oblige de répartir différemment le texte, de rajouter les chapitres manquants, mais aussi des êtres et des choses (dès qu'il y a un nombre « métalipogrammatique », à savoir 5, 6, 25 ou 26, la version russe devrait augmenter). A partir de ce moment le problème du rajout s'impose non plus comme une simple tâche technique, mais aussi et surtout comme une question éthique.

Apparemment, répéter le mot *mort* (p. 305) 10 fois au lieu de 6 fois ne devrait pas trop déranger l'œuvre originale. De même, rajouter quatre éléments ne semble pas une atteinte grave à celle-ci, s'agissant de la liste d'œuvres exécutées devant les jeunes mariés (p. 104) : *rigaudons, madrigaux, arias, chansons, rondos ou sinfonias* > *épithalames ballades, madrigaux, arias, sirventes, virelais, cantates, cantilènes, cavatines sérénades* ; ou de l'énumération fantasmatique d'êtres monstrueux (p. 151) : *taons, stomox, bourdons, lombrics, poux, sphinx* > *taons, mouches, araignées, tarantules, scarabées, cafards, chenilles, vers, poux, larves* ; ou de la suite

de fêtes religieuses (p. 212) : *Shavouot*, à *Pourim*, à *Hanouka*, au 5 *yar*, *Roch Hashana*, *Yom Kippour* > *Chavouat*, *Pourim*, *Hanouka*, *cinquième anniversaire*, *Rach Hashana*, *Kippour*, *Pessah*, *Tou bi Shvat*, *Shminn Azeret*.

En principe, la narration ne devrait pas trop souffrir des pérégrinations supplémentaires des personnages : dans la version française Voyl habite 5 villes (dont 4 existent réellement) qui commencent toutes par une voyelle (p. 209-210). Mais en plus Voyl les habite dans l'ordre qui est attribué aux voyelles dans l'alphabet : *Aubusson... Issoudun... Ornans... Ursins* (dans *l'Ain*, *avoisinant Oyonnax*, *au mitan du Jura*)... *Yvazoulay*. La dernière, *Yvazoulay* n'existe pas, c'est un endroit « dont on ignorait tout », un trou perdu, un tabou absolu. *Yvazoulay* ou, selon Marc Parayre, « il va où l'e », est encore une désignation qui nous renvoie au lipogramme.

Dans la version russe, Glas transite par 9 lieux (tous existants sauf le sixième et le neuvième) : *Abbeville... Hyères... Yonne... Issoudun... Ursins... Myvoulipe... Eze... Yutz... Yarem-d'Atvers*. C'est le premier nom (АБВИЛЬ) qui commence la série car ses trois premières lettres marquent le début de l'alphabet russe (АБВ...) ¹⁷. Le sixième nom (МЫВУЛИПЕ) peut phonétiquement s'entendre comme « nous sommes oulipaysés », quant au dernier (Ярем д'АТВЕРЗ), il est composé de deux éléments dont le premier signifie en vieux russe « joug » et le deuxième est une abréviation d'« orifice ».

La transgression, est-elle si importante dans le cas de la nonnain fuyant avec les deux enfants et faisant étape dans des villes monovocales et, à une exception près, bisyllabiques (p. 261) ? Cette liste de cinq noms désigne toutes les voyelles sauf le « e » : *Guadalajara* (Mexique), *Tiflis* (Géorgie), *Tobolsk* (Russie), *Oslo* (Norvège), *Uskub* (Macédoine). Notons que le « o » s'octroie deux villes, mais le « y » n'en a point. La liste de lieux dans la version russe donne neuf noms : *Гвадалахара*, *Бербер*, *Гёдёлё*, *Тифлис*, *Джурджу*, *Кыштым*, *Хэйхэ*, *Юскюб*, *Ямся* > *Guadalakhara*, *Berber* (Soudan), *Gödélë* (Hongrie), *Tiflis* (Géorgie), *Giurgiu* (Roumanie) *Kychtym* (Russie), *Aihui* (Chine), *Uskub* (Macédoine), *Jämsä* (Finlande).

Nous avons quelque cas de la « transgression évitée » : il s'agit de décrire le nombre d'éléments « à la française » (5 ou 6), mais d'indiquer d'une manière la plus délicate la vraie quantité « à la russe » (9 ou 10). Nous trouvons cette solution palliative dans la liste de *cinq actions ayant pour fin la mort* d'Arthur Wilburg Savorgnan (p. 300-302). La variante de meurtre « a » prévoit *un fruit (citron, cantaloup ou ananas)* chargé d'explosif. La variante « e » (mais évidemment sans « e ») est doublement

¹⁷ Nous avons la désignation à l'alphabet similaire dans le cas d'Azincourt (= de A à Z).

lipogrammatique car il s'agit de couper un organe, en l'occurrence le tarin (=nez) ce qui provoquera la mort assez rapide. La variante « i » se sert d'un *nids radioactif* accroché à une branche *d'if ou de sapin* qui tombe sur la tête de la victime dès qu'elle se penche pour ramasser *un gros bonbon à l'anis*. La variante « o » mise sur l'ennui et la somnolence de la victime lors d'une fête japonaise (jeu de *Go* et le spectacle *Nô*). La variante « u » projette de faire tomber une des *sculptures*, un des *nus*, sur la victime pendant la promenade dans un parc. Inutile de dire que la traduction de toutes ces variantes met en valeur la voyelle concernée. Dans la variante « a » russe nous proposons *арбуз* (pastèque), *папайя* (papaye) ou *ананас* (ananas) ; dans la variante « e » nous libérons tous les moyens du « e », notamment en remplaçant l'amputation du nez (impossible en russe à cause du « o » dans le *нос*) par l'extirpation de la langue (*язык*) c'est-à-dire, en coupant la parole, (*слово*) ; dans la variante « i » nous plaçons la victime friande des bonbons à *инжир* (figue) et à *имбирь* (gingembre) sous les branches de *иглица* (petit houx) ou de *ива* (saule) ; en revanche nous remplaçons la variante « o » par une variante « u » : le *Go* est remplacé par son synonyme métaphorique *Shudan*, le *Nô* par *Sarugaku*. Dans la version russe le criminel annonce neuf variantes, mais il n'a le temps d'en décrire que cinq, car la future victime l'interrompt (p. 303) : *J'applaudis à ton final sursaut d'imagination, mais j'aperçois mal la façon dont tu pourras... > En applaudissant à ton imagination, je suis obligé de t'interrompre. Si les variantes restantes exigent des mises en scènes si compliquées et parfois si techniques, je vois mal la façon dont tu pourras...*

Nous procédons de la même manière dans le cas de l'histoire d'un garçon qui élimine ses six frères aînés pour accaparer l'héritage du Clan (p. 248-256). Maximin fait successivement mourir : Nicias (un coup à l'**N** = l'aine), Optat (par l'**O** = l'eau), Parfait (par suppression du **P** = happé par un chien), Quasimodo (par disparition de **Q** = de l'écu), Romuald (par privation d'**R** = d'air) et Sabin (par élimination d'**S** = de l'animal de Loch Ness). Dans la traduction nous partons également du même nom Максимин / Maximin qui suivant la logique de l'alphabet russe (... МНОПРСТ...) fait mourir Нисиас / Nicias (un coup de lime à glace = надфиль), Аптант/ Optant (le « o » inaccentué se prononce comme « a » (noyé au fond du puits = дно), Пламбир / Plombière (un coup d'appareil en plomb pour faire les parfaits = пламбирница), Рамуальд / Ramuald (par un réal aimanté et la décharge électrique = риал et электрический

¹⁸ Les trois frères cadets de Maximin qui s'unissent pour le tuer.

разряд), Сабин / Sabin (par l'asphyxie = асфиксия) et Трансигей / Transigui (lat. transigo, ere = percer + mener à bout). Contrairement au texte français, notre jeune arriviste est tué non par un cousin consanguin, mais par ses trois frères cadets, ce qui porte le nombre de frères à dix.

	Maximin	Nicias	Optat	Parfait	Quasimodo	Romuald	Sabin
+ 3 брата ¹⁸	Максимин	Нисиас	Аптат	Пламбир	Рамуальд	Сабин	Трансигей

De même, quand Arthur Wilburg Savorgnan parle de ses six enfants (p. 278) dont les noms d'ailleurs signifient les voyelles, Anton Voyl, Haig Clifford, Ibn Abbou, Olga Mavrokardatos, Ulrich et Yorick, nous introduisons dans son discours une parenthèse qui fait bien notre compte : *Mais il y avait nos six bambins, six gnards non fautifs... > Mais j'étais avec les enfants, nos enfants (car les quatre bébés conçus autrefois dans des liaisons extraconjugales, n'ont pas été sauvés par leurs mères), donc nos six bambins non fautifs...*

Pourtant la question de la vraie transgression s'impose inévitablement comme dans le cas de la progéniture d'Amaury Conson (p. 59) : Aignan, Adam, Ivan, Odilon, Urbain, Yvon : Comme aux enfants de Savorgnan, il est attribué à chacun d'eux une voyelle de l'alphabet, à l'initiale du prénom¹⁹ sauf dans le cas de Haig où le « ai » est placé au milieu de l'œuf... Chacun des six enfants représente donc une voyelle dans la Damnation qui frappe ces deux familles. Et leur élimination est la condition *sine qua non* de celle de leur père respectif. Ce n'est rien d'autre qu'une métaphore de l'alphabet : aucune consonne ne peut exister sans voyelle ; les voyelles disparaissent, les consonnes, en la personne de Conson, disparaissent à leur tour.

Dans la version russe Эймери Шум / Amaury Conson a dix fils :

Алимпий (Alimpy) disparu pendant le séminaire organisé à Cambridge par *Marcial & Canterel Foundation* auquel participe Sir Gadsby V. Wright ;

Адам (Adam) mort par anorexie ;

Евлалий (Evlaly) dévoré par un requin ;

Ёгучи (Yégoutchi) mort par asphyxie ;

Иринеи (Irenée) mort par anémie ;

Et les 4 autres qu'Amaury n'a jamais connus :

¹⁹ Ambrose Bierce (1842), un des plus célèbres journalistes américains et l'auteur du *Dictionnaire du Diable* (d'humour féroce), doit son prénom à des parents, pionniers puritains de l'Ohio, qui avaient imaginé de doter leur descendance de prénoms commençant tous par la lettre A. Ils ont eu 13 enfants dont Ambrose était le 10^e.

²⁰ Finlande en vieux-russe.

Урбен (Ourbène) écrasé par un camion transportant du ciment, du plâtre et de la ferraille pour le fondement du monument à l'écrivain André Blavié en Vervier ;

Le réfugié Ырчи (Yrtchi) rentré dans son hameau daghestanais et égorgé tout à fait par hasard par ses compatriotes ivres ;

L'apatride Эммануил (Emmanuel), éreinté par la demande vaine du visa et gelé à mort à la frontière entre la Touva et la Tchoukhna²⁰ ;

Юзеф (Youseph) descendu (*Raus ! Schnell !*) du train Köln-Kesseling en tant que voyageur démuné de billet et, l'amende non payée (*Häftling*), abattu par les matraques (*Gummi*) de gendarmes bavarois ;

Янус (Yanus) toujours vivant (à la p. 59).

Amaury Conson		Un fils sans nom	Arthur Wilburg Savorgnan	
	Эймери Шум			Артур Бэллывьё Верси-Яри
1 Aignant	1 Алимпий			Незаконнорожденные 1-4 ²¹
2 Adam	2 Адам			
3 Ivan	3 Евлалий			
4 Odilon	4 Ёгучи			
5 Urbain	5 Ириней		1 Anton Voyl	5 Антей Глас
	6 Урбен		2 Douglas Haig Clifford	6 Дуглас Хэйг Виллхард
	7 Ырчи		3 Hassan Ibn Abbou	7 Хассан Ибн Аббу
	8 Эммануил		4 Olga Mavrokhordatos	8 Хыльга Маврахардатис
	9 Юзеф		5 Ulrich-Ottavio Ottaviani	9 Ульрих-Аттави Аттавиани
6 Yvon	10 Янус		6 Yorick	10 Ёрик

Dans la catégorie des transgressions flagrantes il faut placer également la réécriture de la poésie. Essayant d'élucider la disparition d'Anton Voyl, ses amis lisent les papiers laissés par le disparu (p. 116). Il s'agit d'*un corpus compilant cinq ou six travaux d'autrui : un court roman d'un soi-disant Arago, s'intitulant « Intrigant parcours français » et six madrigaux lus dans un Michard ou dans un Pompidou... : Bris Marin, par Mallarmus, Booz assoupi, d'Hugo Victor, trois Chansons du fils adoptif du Commandant Aupick et Vocalisations d'Arthur Rimbaud*. Perec ne fait qu'évoquer le roman de Jacques Arago *Curieux voyage autour du monde* (1881) qui comprend un résumé lipogrammatique sans le « a ». Quant aux six poèmes célèbres de la littérature française (« Brise Marine » de Mallarmé, « Booz endormi » de Hugo, trois vers de Baudelaire et les « Voyelles » de Rimbaud) ils sont tous « traduits » lipogrammatiquement, voire réécrits sans le « e ».

Alors, nous sommes devant un choix difficile : traduire en russe ces six vers français originaux en évitant le « o » et éventuellement en y rajoutant quatre vers non moins connus ou bien réécrire dix célèbres vers russes lipogrammatiquement, c'est-à-dire en se privant de « o ». Nous choisissons

²¹ Les enfants (1-4) que Savorgnan avait eus avec d'autres femmes hors mariage et qui étaient morts nourrissons.

l'équivalence formelle en suivant d'ailleurs l'exemple des traducteurs en espagnol qui proposent leur propre anthologie poétique : *Espiritu sin nombre* de Bécquer ; *Verde que te quiero verde* de Federico (= *Romancero sonambulo* (extrait) de Garcia Lorca) ; *Recuerdos del que murio en Collioure* (= *Retrato* de Machado) ; *Como et toro* de Miguel Hdz (= *Como el toro he nacido para el luto* de Miguel Hernandez) ; *Los versos del Impresor* d'un chilens (= *Oda a la tipografia* (extrait) de Pablo Neruda) ; *Voyelles* de Rimbo.

Dans la traduction russe les amis de Glas (Voyl) retrouvent un livre de l'abbé Louis de Court *Variétez ingénieuses ou Recueil et mélange de pièces sérieuses et amusantes. Par M. De ***, Académicien (1725)*²² et neuf poésies russes : deux poèmes d'Alexandre Pouchkine, deux poèmes de Mikhaïl Lermontov, deux poèmes de Fiodor Tiutchev, un poème de David Bourliuk, un poème de Vélimir Khlébnikov, un chant de Daniil Kharms et la traduction de « Voyelles » de Rimbaud. Toutes ces pièces abordent le thème de l'absence, du silence, de la blancheur sauf celle de Bourliuk qui parle des voyelles et de leurs caractères, et celle de Kharms²³ qui raconte la disparition d'un homme...

Deux langues ne coïncident jamais exactement ; on ne dit jamais exactement la même chose dans deux langues différentes²⁴, mais on ne la dit surtout jamais de la même façon, avec les mêmes mots. Si l'on parle du même objet, ce n'est jamais de même point de vue ni dans le même ordre. La même substance de contenu (suivant la terminologie de Hjelmslev) reçoit deux formes dont l'une ne coïncide pas avec le découpage de l'autre. La même poignée de sable est jetée dans deux moules différents. Passer d'une langue à une autre, c'est changer tout le système auquel on se réfère et au moyen duquel on réfère. En passant de *La disparition* française à l'*Исчезание* russe, on change le système doublement : on passe du français au russe, mais on passe aussi d'un système sans « e » à un système sans « o ». L'on a bien vu : cette traduction ne traduit pas toujours ou ne traduit que très rarement. Souvent, même très souvent elle se (mé)contente

²² L'auteur présente ses textes comme de « petites pièces fugitives, [qu'on doit] regarder comme des fruits, & des amusemens de la Campagne, & dans ce nombre sont compris, Vers Monorimes, Sonnets en bouts-rimez ; Fable « le plaisir et la Sagesse », Placet sur sept péchés, Aventures, Lettres à doubles sens ; Lettres où l'on fait entrer des Proverbes, & les cinq discours où l'on retranche une des cinq voyelles ». Un de ces cinq textes lipogrammatiques écrit sans « o » raconte l'invention et les origines du jeu d'échecs et cite une histoire tirée « des remarques faites sur Tacite ». Son Auteur, nous dit Louis de Court, « est assez fameux & celebre, il est inutile de dire ici qui il est ; d'ailleurs il ne m'est pas permis de m'expliquer sans manquer au dessein que j'ai imaginé... » (p. 270-271)

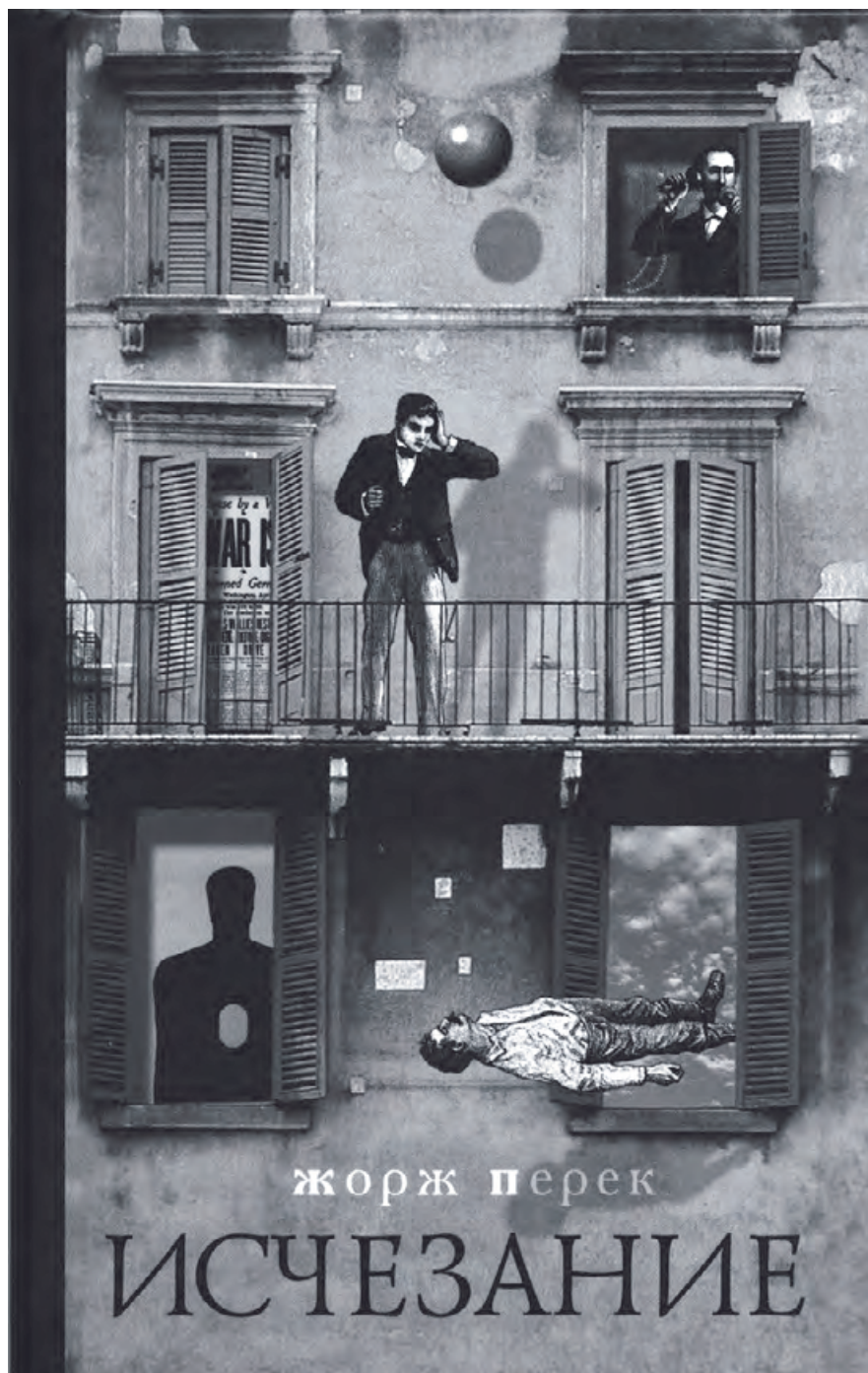
²³ Disparu lui aussi pendant les purges stalinienne.

²⁴ Avant de confronter deux langues différentes, voyons déjà tout le mal que nous nous donnons pour la dire exactement dans *la même* langue...

de suppléants et de palliatifs qui vivent leurs propres vies. Elle devient une double traduction (ou même triple si l'on désigne par traduction l'expression écrite ou orale en sa propre langue). Adaptation ou transposition ? Transduction ? Plutôt la réécriture avec un écart considérable du texte original...

En partant de l'idée de base — au début était le Verbe — le choix est fait en fonction des directives formelles. Pourtant en appliquant impitoyablement le procédé, nous n'arrivons pas à sauvegarder le sujet intact ni à conserver tous ses détails ; en favorisant le jeu du signifiant, nous lésons les intérêts du signifié car ils refusent toute réconciliation dans une langue si étrangère. Notre but, ou au moins ce que nous croyons être notre but — fidélité à la contrainte de l'œuvre lipogrammatique — notre but donc, à peine atteint ou plutôt à peine jugé atteint, est tout de suite remis en doute. Celui qui dit être fidèle à la contrainte de l'œuvre, à quoi serait-il fidèle exactement : à cette contrainte dans l'œuvre ou bien à cette œuvre écrite sous la contrainte ? Être fidèle à l'histoire, à ses mots, à ses lettres ou à ses sons ? Car très souvent, plus on respecte la « forme », moins respectueux est-on vis-à-vis du « sens » ou du « contenu ». Et — question peut-être la plus embarrassante — jusqu'où va cette fidélité ? Dans la traduction y a-t-il une limite à la fidélité formelle au-delà de laquelle le résultat n'est plus une version de l'original en une langue étrangère, mais une nouvelle œuvre tout à fait étrangère à l'original, malgré la similitude des thèmes, des situations et des personnages ? Autrement dit, à quel moment la fidélité devient *littéralement* la trahison ? Où trancher dans cette dialectique perfide ? Comment couper avec le couteau de Lichtenberg ?

Nous remplaçons les termes, nous péripétrisons les énoncés entiers, nous modifions tout le texte, nous altérons les détails, nous déplaçons les accents, nous changeons de noms et de titres, nous introduisons des personnages, des villes et des œuvres nouveaux, nous enlevons, nous rajoutons, nous archaïsons : qu'est-ce qu'il reste de l'œuvre d'origine ? Nous avons pastiché, parodié, transféré, transgressé, transposé, faussé, violé, défiguré, dénaturé : qu'est-ce que nous n'avons pas encore fait pour rester fidèle ?



Abigail Lang

Typographie et mise en récit
dans *House of Leaves*
de Mark Z. Danielewski

Le plus souvent la narration, la fiction, le roman ne demandent qu'une chose de la typographie : qu'elle se fasse oublier, qu'elle œuvre à la lisibilité dans l'invisibilité. En dehors de quelques chefs-d'œuvre historiques (*Tristram Shandy*, *Ulysses*), les romans qui exhibent la matérialité du medium et sapent l'illusion référentielle par des « jeux » typographiques sont souvent suspectés d'être *gimmicky*, tape-à-l'œil. Cette défiance présume que la typographie est une décoration, un ornement qui viendrait s'ajouter à une écriture achevée, dans l'unique but de séduire l'œil, un peu à la manière des illustrations dans les livres pour enfants ou des figures de style en poésie selon la conception classique de la rhétorique.

J'aimerais, par quelques incursions dans la foisonnante *Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, montrer comment la typographie — l'art de donner au sens une représentation graphique — participe ici de la narration ; montrer qu'il ne s'agit pas de jeux typographiques simplement décoratifs et secondaires, même si la dimension ludique n'est pas exclue, mais que la typographie participe du récit, fait avancer l'action, et participe à l'élaboration des thématiques.

Sur le seuil. Appropriation du paratexte légal

Dans *House of Leaves*, tout fait texte. Des *blurbs*, ces extraits de presse élogieux cités sur la toute première page, jusqu'à l'index final, qui y renvoie. La fiction s'approprie tout, même le nom de l'éditeur Random *House*,

filiale de Pantheon books, à la page iv, qui porte les informations légales : copyright, ISBN des différentes versions disponibles, etc. Comme ce sera le cas tout au long du roman, le mot *house* y est imprimé, en bleu (ou gris, selon les éditions). Les mots First Edition sont imprimés en rouge et barrés d'une ligne noire continue : ~~First Edition~~. Ici le discours et la typographie s'affrontent, se nient. Les termes First Edition relèvent du paratexte légal, affirment un état de fait dans le monde de l'édition. La mise en rouge et le trait horizontal appartiennent, eux, déjà au monde de la fiction. Dans le monde fictionnel de *House of Leaves*, les éditeurs fictifs de l'avant-propos signalent une première édition privée et dans un bel exemple de mise en abyme, le second narrateur, Johnny Truant, rencontre des lecteurs du texte qu'il est en train de mettre en forme. La lecture d'entretiens accordés par Danielewski révèle par ailleurs qu'une première version du roman a circulé sur internet. La typographie a donc la capacité de nier le discours qu'elle met en forme, ou plus généralement de le modifier ; et de faire coexister deux vérités, comme le roman s'emploiera aussi souvent à le faire.

Par la serrure. Préfiguration par le codex

Qui résisterait à lancer un premier coup d'œil par la serrure, à faire un premier tour rapide du propriétaire pour jauger ce qu'on s'apprête à lire ? Avant de lire le récit qui y est contenu, on commence souvent par feuilleter l'objet qui le contient. Le lecteur profite de la possibilité qu'offre la forme codex d'embrasser du regard une totalité et d'y lancer des coups de sonde. Le volumen avant lui, le cinéma et l'ordinateur après lui, tous supports de mémoire qui s'enroulent sur eux-mêmes, sur papyrus, pellicule gélatine ou disque dur silicium, n'offrent pas cette possibilité de l'incursion immédiate, du point d'entrée instantané. L'index final de *House of Leaves* encourage à en faire usage.

L'attraction qu'exercent les dispositions typographiques originales, sinon expérimentales, et l'usage de la couleur (bleu ou rouge selon les éditions) est indéniable. Au plaisir de l'œil s'ajoute la curiosité : curiosité de savoir comment la typographie concourt au récit et de savoir à quoi correspondent les différentes mises en pages. De voir comment la mise en page et le récit, le visible et le lisible s'articulent. La mise en page opère comme une préfiguration du récit, elle donne à voir et à imaginer de manière immédiate ce qu'on va (ou non) lire, plus longuement. La *disposition* sur la page modifie la disposition du lecteur, et crée une *prédisposition*.

Si l'effet joue à plein au moment de l'achat et de l'avant-lecture, il persiste pendant la lecture et fonctionne comme un moteur qui propulse le lecteur en avant. Il y a une réelle excitation à arriver à tel ou tel chapitre où la mise en page est particulièrement imbriquée ou épurée : les pages

blanches, les passages en rouge, les pages imprimées en gros caractères... Comme l'effet de suspense au sein du récit, la typographie tient en haleine.

Vitesse de lecture. La typographie régulatrice du débit et de l'attention

Mise en page et typographie déterminent et modulent la vitesse de lecture. Le neuvième chapitre est le plus complexe. Danielewski dit avoir passé neuf mois pour en faire le storyboard. Au système de notes et de renvois déjà complexe, s'ajoutent peu à peu des passages en rouge et barrés, donc plus difficiles à déchiffrer, et plusieurs notes qui courent en parallèle sur plusieurs pages, une à l'endroit, une autre à l'envers (obligeant à retourner le livre), une troisième dans une colonne qui mord horizontalement sur la page, une dans un encadré dont le recto porte le même texte que le verso, mais à l'envers, comme dans un miroir, ainsi qu'une certaine confusion dans l'ordre des appels de note. Ainsi à la page 137 on est renvoyé successivement à la note 170, puis 169, 155, 172, 175, 177, 173, 176, 174, 171. Ces va-et-vient, qui obligent à retourner le livre, à vérifier à l'aide d'un miroir la similitude du recto et du verso, ralentissent la lecture. S'il tient solidement le fil d'Ariane qu'est la ligne de texte relayé par les appels de note, le lecteur ne se perd pas, mais il est tout de même extrêmement ralenti et désorienté. Or il se trouve que ce chapitre est intitulé « Le labyrinthe » et correspond au moment où les explorateurs de la maison découvrent son immensité et son instabilité pour finir par se perdre. La mise en page fait *éprouver* au lecteur les sentiments d'épuisement et de découragement que ressentent les explorateurs qui tournent en rond.

Dans le chapitre suivant, le chapitre dix, au contraire, le gris — c'est-à-dire la proportion d'encre sur la page, du noir par rapport au blanc — s'éclaircit et le texte se réduit à quelques lignes, puis quelques mots par page. Le chapitre court sur près de cent pages mais se lit en moins d'une heure. Toutes ces pages que l'on tourne à toute vitesse procurent un sentiment d'exaltation après l'enlissement ressenti précédemment. Dans le récit, l'action s'accélère également pour atteindre un pic dramatique avec le meurtre d'un personnage par arme à feu. Là les effets se complexifient. L'impact de la balle a lieu à la page 193 où un paragraphe décrit la trajectoire de la balle dans le crâne, point par point et image par image, comme au ralenti. (Le texte principal de *House of Leaves* est le récit et le commentaire d'un film). Les pages qui suivent, où les mots s'égrènent, un à un — une phrase sur dix pages — dilatent le temps compris entre deux images vidéo (soit 1/24 è de seconde) pour restituer l'instant de la mort du personnage (« the after/ math/ of meaning/ A life/ time/ finished

between/ the space of/ two frames », 194-201). L'effet dramatique est puissant et crée un effet de suspension. L'effet de ralenti cinématographique se superpose à l'exaltation suscitée par la vitesse acquise (toutes ces pages qu'on vient de tourner) et provoque un choc, un moment de suspension. Après la froide description balistique qui évoque les films d'action ou les jeux vidéo dans lesquels les morts servent surtout d'unité de compte, le lecteur est terrassé par un changement de point de vue. La mort redevient un événement métaphysique. La vélocité de lecture vient buter sur le ralenti du récit. À la manière d'un cinéaste, Danielewski contrôle la réception du récit¹.

L'espace de la page

Comme pour s'excuser du coup qu'il vient de porter au lecteur, Danielewski s'empresse de lui rappeler que personne n'est mort : « The dark line where the eye persists in seeing something that was never there To begin with » (202-5). Et quitte à casser définitivement l'action dramatique et l'illusion référentielle, une note absurde vient signaler une coquille, dire que le *t* de *to* devrait être minuscule. L'apparent scrupule typographique (*to a T*) vient ici interrompre le récit et rappeler qu'on est en train de lire un livre.

Cette phrase et sa note font le lien entre les deux espaces du roman. D'une part il y a l'espace du récit, qui s'actualise chaque fois qu'un lecteur y pénètre et le laisse venir se projeter sur l'écran de son imagination ; la page y est espace de projection. D'autre part il y a l'espace du livre, feuillets brochés et encrés. La fiction demande généralement que la matérialité du livre se fasse oublier au profit du contenu. Or en changeant continuellement, la mise en page de *House of Leaves* exhibe la page, sa matérialité. Même quand il s'agit d'évoquer son hors champ, envahi par l'espace du récit et ses projections :

To get a better idea try this : focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side of you, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence...(26)

¹ L'importance de la vitesse de lecture est justifiée page 115 dans la note 139 : « this is what happens when you hurry through a maze : the faster you go, the worse you are entangled. Words worth taking to heart, especially when taking into account Pascal's remark, found in Paul de Man's *Allegories of Reading* : « Si on lit trop vite où [*sic*] trop doucement, on n'entend rien ». Ou de l'importance de la vitesse pour la compréhension, mais aussi pour déceler les homophonies et autres jeux de mots, coq à l'âne qui servent souvent de pivots. Et les échos.

La page comme enclos rassurant et sacré, qui par son simple contour assigne une limite à la peur, au chaos. La page comme temple, un espace où tout ce qui s'inscrit fait sens et système.

La mise en page comme *blueprint*

Chez les typographes, le *house style* désigne le format (*template*) choisi par une maison d'édition ou une collection : taille, papier, caractère... Ici il n'y a pas de *house style*, la mise en page donne un équivalent visuel de l'instabilité de la maison évoquée dans le récit. Si le mot *house* est imprimé en bleu, *in blue print*, c'est notamment pour évoquer par ce rébus typographique les bleus des architectes et des typographes, aussi appelés cyanotypes ou ozalides, modes de reproduction bon marché pour tirer des plans et vérifier les épreuves. Le livre en sa mise en page changeante constitue un plan de la maison qui grandit et rapetisse.²

La page orientée

La mise en page redonne sens et valeur aux quatre directions : le haut et le bas, la gauche et la droite. Les récits principaux multiplient les descentes : descente aux enfers, descente de drogue, descente dans la folie, dépression, anamnèse, retour sur le passé, introspection... Le mouvement généralement inconscient de la descente de l'œil le long de la page (redoublé par le mouvement plus lent vers le fond du roman, la quatrième de couverture), est rendu conscient par la mise en page spatialisée.

Aux pages 428 et 429, les mots centrés et étagés précipitent volontairement la chute de l'œil : les mots « getting progressively lower and lower... » s'égrènent les uns sous les autres. À la page 430 les mots se concentrent tout en bas pour évoquer la disparition du plafond, tandis que page 431 l'élargissement du corridor est à la fois décrit et mimé par les mots qui se placent sur le pourtour de la page. On peut parler d'une typographie mimétique et performative. Si la mise en page globale du livre peut susciter la désorientation du lecteur (comme au chapitre « Le labyrinthe »), la page individuelle fonctionne comme boussole au sein de cette maison qui affole tous les instruments de mesure. Enfin, la typographie devient réellement iconique³, quasi calligrammique lorsque les mots se disposent sur la page pour figurer le tripode évoqué page 433.

² De même, les passages en rouge, ceux que Zampano a voulu faire disparaître et que Truant réssuscite (c'est son terme) font en anglais rébus typographique : passages in red are the passages which were not meant to be read, but ought to be close-read.

³ Un autre type de mise en page iconique apparaît aux pages 65 et 66 où une longue liste de noms — dont les premiers épellent de leurs initiales (sur le modèle de l'acrostiche) les mots « A LONG LIST » — remplissant entièrement deux pages, oscille entre lisible et visible. Selon la manière dont l'œil accommode, on lit la liste ou bien on voit le gris, le pavé de texte avec ses lézardes, ses fissures, ses rues, ses rigoles, et la page devient l'image d'un labyrinthe vu d'en haut, où les mots font office de murs.

Hypothèse : la page comme unité

Sans même parler de l'index (qui appelle les pages par leur numéro), les références au sein du roman à d'autres pages désignées par leur numéro (page 514 on trouve un renvoi à la page 117), si elles constituent des mises en abyme, invitent aussi à considérer la page comme une unité, dont le numéro serait le nom. Par ailleurs, la typographie performative, l'enchâssement des narrateurs dont l'un met en forme le texte fragmentaire de l'autre et se laisse contaminer par ses motifs son vocabulaire, suggèrent que la page, certaines pages en tout cas, sont des unités, non seulement visuelles, mais aussi de sens. C'est le cas des pages très pleines, très composées, qui tombent souvent juste (ni veuves ni orphelines, ni va-et-vient à cause des notes), mais aussi des pages très vides, qui créent une tension entre l'unité de la phrase et l'unité de la page, suscitant, comme en poésie des enjambements, des « tournes ».

La page comme porte

La similitude de la page et de la porte est plusieurs fois suggérée pour finalement être mise en scène dans le chapitre dix où toute une série de portes claquent les une après les autres, au rythme d'une par page (216-224). On notera au passage que si l'on est toujours dans le mimétique, on n'est plus dans le registre de l'iconique à proprement parler, mais du gestuel ; on n'a plus une représentation visuelle mais en mouvement du récit. Ce ne sont plus seulement les possibilités de la page que Danielewski utilise, mais bien celles du codex.

Les notes

Comme la mise en page iconique, mais plus discrètement, quoique plus systématiquement, la note ranime la tension entre le visible et le lisible. Chaque fois que l'œil s'arrête sur un nombre en exposant, il cesse de lire pour voir, pour parcourir visuellement la page à la recherche de la note correspondante. A chaque note, le lecteur sort du récit. Les notes sont des lieux de bascule entre lisible et visible.

Elles sont aussi des lieux de bifurcation où le lecteur est implicitement sommé de choisir, comme dans un labyrinthe. Continuer tout droit quitte à revenir plus tard en arrière pour lire les notes ou bien lire systématiquement les notes à leur point d'insertion. L'effet est décuplé lorsque les appels de notes renvoient à des notes éloignées ou aux annexes en fin d'ouvrage, particulièrement lorsque ces annexes sont longues. Les éditeurs fictifs proposent au lecteur assez tôt dans le roman de lire les lettres de Pelafina Heather Lièvre à son fils, Johnny Truant, qui figurent en annexe. La lecture des cinquante pages de lettres interrompt non seulement la

lecture du texte principal de manière prolongée, mais elle modifie aussi profondément la perception que peut avoir le lecteur de leur destinataire, Johnny Truant, en donnant des éclairages sur sa mère et sur son enfance. On ne lira pas la suite de la même façon. La lecture des lettres éclaire des allusions autrement obscures, accrédite ce qui pourrait n'être que rêves et rend plus sympathique le narrateur que certains critiques ont pu trouver insupportable.

L'omniprésence des notes a un troisième effet, cette fois visuel. Un trait noir sépare les notes du corps du texte. Cette ligne monte et descend sans cesse selon que les notes sont réduites à la portion congrue ou occupent toute la page. Ligne de flottaison, ligne d'horizon, elle montre ce qui décanse, ce qui affleure, ce qui se trame aux différents étages. Cette bipartition visuelle de la page figure d'une part la superposition des récits enchâssés (Zampano au rez-de-chaussée, Truant à la cave) et donne d'autre part un équivalent visuel des multiples espaces stratifiés, qu'ils soient à étagement vertical (la cave de la maison, la cale du bateau, les racines du frêne) ou bien qu'ils s'enroulent sur eux-mêmes (escargot, labyrinthe) ou s'enchâssent (Pasiphaé dans la vache en bois et les condamnés à morts dans le taureau de métal).

Théâtre de voix

Si les deux narrateurs ont donc chacun leur lieu dans la page (l'un au-dessus, l'autre en-dessous), ils se distinguent également par une police de caractère qui les incarne, leur donne corps. Dans *House of Leaves*, chaque voix ou presque a son caractère propre et l'hétérogénéité typographique qui en résulte donne à voir un théâtre de voix : Times pour Zampano, Courier pour Truant, Bookman pour les éditeurs (les hommes du livre), probablement un Janson, en tout cas une humaine pour les lettres de la mère et du Dante pour la page de titre, certainement en référence à la mise en garde qui figure à l'entrée de l'enfer dans la *Divine Comédie*: « Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate ».

Cette variété sert grandement la lisibilité et réussit à rester élégante. Elle permet d'identifier le narrateur d'un coup d'œil et lui confère un timbre. Ce timbre est en partie dû à la police elle-même, à ses connotations. La plus frappante à cet égard est celle de Johnny Truant, le *courier*.

C'est par excellence la police des machines à écrire. L'effet est accentué par le fait que le texte de Johnny Truant est uniquement justifié à gauche. Elle est réputée moins lisible parce

que non-proportionnelle, c'est-à-dire que chaque lettre occupe le même espace, (normalement un m ou un w chasse plus qu'un i ou un l). Pour un personnage obnubilé par un espace en mutation perpétuelle, ce choix peut être lu comme une volonté d'homogénéisation et de contrôle de l'espace. Moins lisible, elle est en revanche très évocatrice. Elle renvoie à l'époque révolue de la machine à écrire, époque de transition technologique, entre la plume et le traitement de texte. Elle évoque le cœur du vingtième siècle et l'époque des grandes œuvres modernistes. (Dans un entretien, Danielewski fait référence à Cummings et à Cage). Elle évoque aussi le roman noir et les films noirs. De fait, Johnny Truant est un mauvais garçon et un enquêteur, un oiseau de nuit, qui traîne de bar en bars, de fille en fille et sillonne Los Angeles la nuit. Les connotations de la police conviennent donc parfaitement au personnage et pointent également vers des thématiques du roman, l'écriture et son inscription, la mémoire et ses supports.

Danielewski pousse les possibilités expressives des polices jusqu'à rendre leurs noms signifiants. Ainsi dans un entretien, il attire l'attention sur le fait que Johnny Truant est une sorte de courrier, un messenger. Le dictionnaire précise qu'un courrier est notamment un messenger pour une organisation souterraine et Johnny Truant est bien une sorte d'Hermès⁴ qui fait le lien entre les morts et les vivants, et au fur et à mesure que Navidson descend plus profondément dans les entrailles de sa maison, Johnny Truant replonge dans ses souvenirs, son enfance. Johnny Truant est aussi un épistolier.

Mise en abyme de la mise en forme

Dans un entretien, Danielewski distingue implicitement trois phases de son travail : l'écriture proprement dite (et il dit avoir écrit *House of Leaves* à la main), la mise en forme ou storyboarding, et la mise en page

⁴ Hermès : messenger des dieux et figure du passage, dieu du vol, de la dissimulation, de la ruse, il est lié aux quatre directions, il protège les carrefours et balise les routes. Psychopompe il conduit les morts aux Enfers. Médiateur, intermédiaire, c'est l'inventeur des techniques et notamment de l'écriture et des différentes langues.

finale : dix ans pour les deux premières phases, trois semaines pour la dernière. Cette dissociation entre le contenu et la forme est difficile à croire et tout le roman s'emploie à montrer son impossibilité. Dans le roman, le moment de l'écriture est incarné par Zampano et celui de la mise en forme par Truant. Le roman est aussi une mise en scène de ces deux moments. Officiellement, et c'est ce que dit la couverture, Johnny Truant ne serait que l'éditeur (au sens anglais), le metteur en forme des notes de Zampano et l'auteur de l'introduction, de certaines notes, et de documents joints en annexe. C'est le procédé romanesque du manuscrit trouvé, aussi ancien que la forme roman elle-même. Malgré la dispersion effrayante des notes récupérées

reams and reams of it... on old napkins, the tattered edges of an envelope, once even on the back of a postage stamp; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained, scotch taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages (xvii)

Johnny Truant n'évoque jamais directement son travail de mise en forme (classification, mise en ordre, suture...) et malgré des lacunes diverses (espaces laissés blancs et rendus par des crochets ; parties brûlées, maculées d'encre, évoquées par des séries de X majuscules, lambeaux déchirés au rasoir et distingués par les lignes de RZZZZZ), le récit reste fluide. Mais tout le récit concourt à montrer que la simple copie n'existe pas et que toute reproduction induit des modifications.

Copie et coquilles

La blague des moines copistes que raconte un des personnages est à cet égard éloquente : dans un monastère, la curiosité d'un jeune moine révèle que les manuscrits répètent à l'infini une coquille qui les maintient dans un idéal de contrition que n'impose pas le texte sacré original. Dans un entretien Danielewski affirme que son livre ne contient aucune coquille (ce qui est faux, il y en a au moins deux dans des passages en langue française), affirmant implicitement que tout ce qui est coquille fait indice. Les coquilles fonctionnent généralement comme des jeux de mots ou des lapsus, pointant vers les profondeurs psychologiques. Ainsi un *h* mal placé change l'adjectif *parenthetical* en *parentethical* :

I haven't corrected this typo because it seems to me less like an error of transcription and more like a revealing slip on Zampano's part, where a parenthetical mention of youth suddenly becomes a « parentethical » question about how to relate to youth. (401)

Comme le labyrinthe dont l'étymologie suggère la glissade, la chute involontaire et le sommeil, ces *slips of the tongue* ramènent de soi à soi et engagent un travail d'analyse (labyrinthe est aussi apparenté à *labor*). C'est pour cela que Johnny Truant est aussi scrupuleux et conserve en les signalant les coquilles de Zampano.

Zampano himself probably would of insisted on corrections and edits, he was his own harshest critic, but I've come to believe errors, especially written errors, are often the only markers left by a solitary life : to sacrifice them is to lose the angles of personality, the riddle of a soul. (31)

Autre coquille pleine de sens, un *from* à la place d'un *for* page 151 suggère que ce qui vous traque émane en réalité de vous, confirmant l'appartenance de *House of Leaves* au roman fantastique de l'espèce esotérique, — ce qui traque, effraye vient de l'intérieur — ; et à la sous-espèce psychanalytique : « face the thing you most dread, the creature you truly are, buried in the nameless black of a name. » (xxiii) Le roman est traversé, travaillé par des images d'inquiétante étrangeté, de régression, et par l'obsession de la reconnaissance paternelle.

Démembrement

Le motif omniprésent du démembrement est associé à plusieurs expressions figées, qui font saillie⁵, soient qu'elles se disent dans une langue étrangère, soit qu'elles comportent une coquille récurrente : l'*absoluten Zerrissenheit*, citation de Hegel dont la traduction est longuement retardée, le *disjecta membra* d'Horace et l'expression *torn to pieces* orthographiée *torn to pisces*. Ces poissons latins font écho au saumon évoqué par Truant qui lui aussi remonte le courant jusqu'à son lieu de naissance. Les poissons évoquent la mer, dont l'homonymie en français avec la mère est signalée. Le séjour à l'intérieur de la maison cause la nausée, que Zampano appelle page 164 le « mal de mer ». Dans l'index, l'expression est suivie de « mal de mère », suivi de l'abréviation « (DNE) » : pour *does not exist* ? Le mal de mère, comme on dit mal du pays, *heimweh*, pour la nostalgie, est un des maux qui travaillent le roman, d'où les images de démembrement, et leur variante poésque de l'enterrement vivant qui illustrent la thématique très développée de l'inquiétant étrangeté, du *unheimlich*. Tout le roman est une quête pour remédier à cet état de démembrement (*dismembered*) et arriver au *remembered*, à la fois le membré et le remémoré.

⁵ Qui font clou, pourrait on dire, puisque Danielewski file le paradigme bilingue nail / clou et ses homophones anglais *clue*, l'indice, et *clew*, la pelote de fil qui permet de ressortir du labyrinthe.

Encrage

Ce remembrement se fait pour Truant par le patient travail de couture quasi frankensteinien qu'il effectue sur le manuscrit trouvé en lambeaux et toujours désigné par le mot *trunk*, qui évoque son contenant, une malle, mais aussi la forme du livre à venir (codex signifie originellement tronc d'arbre) et un tronc d'homme, un homme tronc dont les membres, *dissecta membra* (*limbs of a dismembered poet*) sont à réarticuler. On trouve d'ailleurs des morceaux de corps dans les lettres de la mère, jointes en appendice : la lettre est comparée à une langue d'encre, l'amour est dit pouvoir se réfugier dans un orteil et une lettre être portée en guise de cœur (591). Patiemment et dans la douleur, Truant faufile, recoud, point par point, remembre le manuscrit, pour enfin l'ensevelir selon les rites, c'est-à-dire dans un cadre social, par la publication : « re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book, ... ». Le livre comme cercueil de papier, tombeau relié. D'où le moment de satisfaction, d'apaisement après la découverte du livre dans le monde, et la mise en abyme de la page de titre (513 ss). Alors seulement le code, le tronc cesse de le hanter, c'est-à-dire de l'habiter et de l'inhiber — le jeu de mot sur *inhibited / inhabited* revient au moins deux fois dans le roman. Et la typographie en exhibe les cicatrices. Lorsqu'il imagine ce que son ami Lude l'encourage à faire, à brûler les notes de Zampano (327), Truant voit les flammes comme des larmes oranges et bleues « cremating the body, this labor » : travail labyrinthique, travail d'accouchement, travail de deuil — « until finally it erases all evidence of itself and even me⁶ ».

La métaphore corps / livre fonctionne dans les deux sens, si le livre est un corps, le corps, celui de Truant en particulier, est aussi un livre. Il travaille chez un tatoueur, y prépare les aiguilles et les encres. L'association des adjectifs bleus et noirs (quand l'un apparaît, l'autre n'est pas loin) évoque l'expression *black and blue*, un corps écrit par les coups, meurtri, battu, contusionné. Le long de ses bras courent deux longues cicatrices (vestiges de l'huile que sa mère a renversée sur lui) qui trouvent leur équivalent typographique dans l'exergue en braille : inscription non plus par le contraste optique mais par la gravure, l'entaille, l'incision. Toutes ces incisions du corps rejouent la première, la coupure du cordon. Navidson, l'auteur du film sur la maison est appelé, Navy, bleu marine — encore la mer(e) —, et sa maison comparée à l'axe du monde, l'omphalos, le nombril (*navel* résonne avec Navy et *novel*). Les boutons, de ventre ou non, abondent dans le roman. Conçu par sa mère, sa matrice, puis desti-

⁶ Plus haut (326) Johnny Truant dit sa conscience d'avoir été créée par la fiction, d'être le fils de cette fiction, le fils de Zampano, autant qu'il en est le metteur en forme, le père.

nataire de ses lettres qui laissent des marques psychologiques, Truant est signé par sa mère qui lui laisse un pendentif, un sceau, en forme de biche, en anglais *deer*, homophone de *dear*, cher, très cher, épistolaire, très cher à payer, au point qu'il s'en débarrasse après s'être rêvé en minotaure enragé et meurtrier muni d'une hache. Son encre est la Pelikan 4001, référence à l'oiseau christique qui donne son sang, son encre pour ses enfants, et dont le nom grec signifie tailler à la hache. Pour arriver à l'*inky oblivion* évoquée page 15, un noir d'encre, mais aussi l'oubli qu'apporte la remémoration, il faut passer par la consignation, l'encre, le transfert d'encre.

Mourning paper

Dans ce qu'il appelle un souvenir-écran (*a covering memory* 37), Truant évoque la mort de son père, et le fait par le biais de sa mise en mémoire (mise en mot et mise en image) par la presse. Il évoque le journal relatant l'accident de la route et raconte comment l'enfant qu'il était usait d'innombrables coupures de presse en passant et repassant son doigt sur la photo dans le journal, se couvrant les doigts d'encre, comme pour faire réapparaître le bleu du ciel sous le ciel noir de la simili-gravure. Le père, l'image du père reproduite, se délave sous ses doigts, et seule l'encre lui reste jusqu'à ce qu'on lui lave les mains « making sure... all the ink, all that remained of his father, was washed from his hands ». Plus haut déjà, une tasse de café renversée sur le journal du matin lui avait fait écrire *mourning paper* : journal de deuil. L'encre permet la mise en mémoire, mais comme tous les supports passés en revue dans le livre (papier, photo, vidéo, cinématographique...) elle est instable. Truant pique une crise à propos de l'impermanence de l'encre et répète l'expression « as mutable as letters » (261).

Ancrage

La typographie postule le type, un modèle idéal qui se reproduit, s'incarne, impose sa marque. Le type est platonicien. Il suggère dégénérescence et perte lors de la reproduction (comme les coquilles dans la copie l'indiquent aussi).

Les métaphores tournent sans être ancrées : le livre est comme la maison est comme l'arbre est comme le corps humain est comme le labyrinthe est comme le navire est comme le cerveau est comme la mémoire est comme la généalogie..., etc. Chaque fois que le lecteur tire un fil (fil d'Ariane, cordon ombilical, ligne de vie, généalogie), des séries d'équivalents dégringolent, superposées, imbriquées, véhicules l'une de l'autre, mais la teneur originale demeure fuyante (le mot *elusive* revient constamment). La maison est sans fondation, l'arbre sans racine et les personnages ont les

pieds fragiles : Navidson a les doigt de pieds pourris et la mère de Johnny se soucie de ses chevilles. C'est ce que dit visuellement l'absence de *house style*. Il n'y a pas de maître de maison, (le mot DOMUS est suivi de DNE dans l'index), pas de modèle original, de pivot, de garantie, d'origine, de type, d'*eidōs*. (Danielewski fournit gracieusement les références au texte de Derrida sur « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines »). Le bleu qui hante *House of Leaves* est aussi un indice de ce vide : Johnny Truant répète continuellement l'expression *out of the blue*, qu'il fait suivre à une occasion de l'équivalent *out of nowhere*. De même, à la fin du roman, on n'est plus sûr que ça ait encore un sens de parler de texte central, le Navidson Record, et de paratextes. Avec le système de notes et de renvois, les couches s'imbriquent, se feuilletent autour d'un noyau absent : le récit et l'analyse d'un film qui n'existe pas, par un aveugle.

Le centre est vide et il n'y a pas de révélation à la fin du roman, ou plutôt, la révélation est tout entière métaphorique : après des jours passés dans le noir, Navidson exténué, sur le point de mourir d'exposition (*exposure*) voit une petite lumière dans le noir. C'est tout, c'est la fameuse lumière au bout du tunnel à propos de laquelle Zampano ironisait quelques deux cents pages plus haut : « the proverbial light at the end of the tunnel » (288). Pas de pot au rose, simplement la plus vieille métaphore occidentale de la compréhension, de la révélation. Au fin fond du labyrinthe il n'y a que *Mint*, le petit nom que Zampano donne au Minotaure dans sa version de fils difforme rejeté par Minos. *Mint*, c'est la pièce de monnaie et sa fabrique, mais aussi le lieu de l'origine, de la génération, la source, et la fonte, la matrice du caractère. Au fond on trouve la question du fond, à l'origine, un signifiant de l'origine.

L'oignon est vide comme le rappelle Barthes dans « Le style et son image ». Le mot *onion* figure d'ailleurs dans l'index, et le caractère anodin de ses occurrences suggère qu'il doit sa place dans l'index à sa qualité de métaphore du roman, aux côtés d'un autre aliment, le mille-feuille (225) : le texte non comme fruit à noyau (la forme comme pulpe, le fond comme noyau), mais comme oignon, « agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes — qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble de ses surfaces ». La métaphore de la maison ne dit finalement pas autre chose. Navidson a beau s'y enfoncer toujours plus profondément, il est toujours dans un boyau, face à une paroi, devant une peau, un extérieur.

On pourra dire que ce centre absent ménage un jeu, un espace pour le lecteur, pour qu'il y ancre/encre ses propres démons. C'est d'ailleurs avec une grande joie que Johnny Truant découvre que ses lecteurs musiciens ont encré les pages de *House of Leaves* : « I thumbed through the pages, virtually every one marked, stained and red-lined with inquiring and I thought frequently inspired comments. In a few of the margins, there were even some pretty stunning personal riffs about the lives of the musicians themselves » (514). (De joie il s'en coud solidement de nouveaux boutons à son manteau.) Le message au lecteur est passé du « this is not for you » de l'épigraphe à « It'll change your life » (513).

Karen Green, la femme de Navidson cesse de projeter son manque de confiance en elle et ses angoisses sur son mari lorsqu'elle commence à travailler à un film qui lui est consacré et lorsqu'il vient se projeter en 16 mm (352). Tout le roman tend à démontrer que c'est le parcours qui vaut, le travail comme mise en œuvre et voyage, le travel-travail, l'errance-erreur, le labyrinthe-labeur, plus encore que les éventuelles trouvailles, le point d'arrivée étant toujours le point de départ, simplement majoré du bénéfice de l'errance.

La typographie éprouve le lecteur. La typographie donne à éprouver les épreuves que traversent et les preuves que découvrent les personnages. Elle prend en charge et met en valeur l'aspect physique de l'acte de lecture : l'activité de la main et de l'œil sont mises en évidence mais au-delà, pendant que l'esprit cherche indices et preuves, le corps tout entier est éprouvé, sondé, sonné.

La typographie donne corps aux conflits invisibles. La page sert d'écran qui simultanément pare et porte, bouche la vue et ouvre sur un espace autre. Elle sert d'écran aux projections : les projections géométrique et cartographique de la maison dans son *blueprint*, et les projections cinématographiques et psychologiques des protagonistes qui se font leur fantasmagorie, leur théâtre d'ombre. À chacun son théâtre : la page blanche du livre pour le tatoueur qui poursuit noir sur blanc, l'écran noir du labyrinthe pour le photographe qui s'indique lumineusement sur fond obscur.

Bibliographie

Mark Z. Danielewski. *House of Leaves**. New York, Pantheon, 2000.

Cottrell, Sophie. "Interview. A Conversation with Mark Danielewski". <http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html>

McCaffery, Larry; Gregory, Sinda. "Haunted House. An Interview with Mark Z. Danielewski", *Critique*, winter 2003, vol. 44, issue 2.

Sims, Michael. "Building a House of Leaves: an Interview with Mark Z. Danielewski". http://www.bookpage.com/0003bp/mark_danielewski.html

Wittmerhaus, Eric. "Profile: Mark Z. Danielewski" [interview], *flakmag.com*, 2003. <http://flakmag.com/features/mzd.html>

*Mark Z. Danielewski, *La maison des feuilles*, Denoël, traduit de l'américain par Claro, 2002. (N.D.L.R.)

La contrainte racinienne ?

La contrainte et la prosodie.

Pourrait-on considérer la prosodie de l'alexandrin racinien¹ comme une contrainte telle qu'on la retrouve dans l'écriture à contraintes ? Et quel serait alors l'effet théâtral de pareille contrainte ? Quelle serait, en d'autres mots, la valeur significative de celle-ci sur la scène ? Telles sont les questions qui feront l'objet de cet article. Il est clair que l'alexandrin doit être considéré comme un élément constitutif et crucial de l'écriture racinienne. Il a non seulement pour effet le rythme typique voire musical du vers racinien, mais il contribue — telle est au moins mon hypothèse —

¹ La versification française est d'abord une versification *syllabique* et est ainsi différente de la versification métrique qui dépend du nombre des syllabes longues et de la versification rythmique qui se trouve déterminée par la place des syllabes accentuées. D'importance majeure dans un tel système de versification sont bien sûr la place et la valeur du e muet ou du e caduc et des diphtongues (diérèses et synérèses). L'alexandrin ou le dodécasyllabe consiste en douze syllabes et une césure qui divise le vers en deux hémistiches. Deux accents sont fixes (sixième et douzième syllabe) mais d'autres sont mobiles. On trouve l'alexandrin au XIII^e siècle dans les épopées hagiographiques, les chansons de geste et les discours majestueux, après lequel il disparaît presque complètement. Ce n'est que dans la deuxième moitié du XVI^e siècle qu'il est popularisé par la Pléiade et qu'il s'introduit dans la tragédie en devenant ainsi le vers préféré du style noble (cf. Michèle Aquien, *Le Versification*, « Que sais je ? », Paris, PUF, 1990 (2004), p. 29-31).

à l'effet tragique même. Cependant, le rôle clé de l'alexandrin n'en fait pas pour autant une contrainte. La contrainte, si contrainte il y a, se situe peut-être ailleurs...

Avant d'aborder cette piste de réflexion il est bien nécessaire de définir la notion de contrainte. Bien entendu, la contrainte n'est pas en soi un phénomène exclusivement oulipien, elle est comme l'indique Bernardo Schiavetta, un phénomène « universel, nullement limité à une époque ni à une littérature donnée² ». Ce même auteur nous montre que définir la contrainte d'une manière exacte n'est guère une sinécure, même en limitant l'entreprise à la poésie contemporaine. Tout d'abord une contrainte — les anglo-saxons utiliseraient le terme *constraint* — est une règle qu'on choisit au début du processus d'écriture, qui peut bien être arbitraire et qui sera appliquée conséquemment par l'auteur au long du processus d'écriture (qu'elle soit ou non perçue par le lecteur est une autre question, liée à la pragmatique de la lecture³). La contrainte excède donc par définition les règles linguistiques et pragmatiques, la raison étant que ces règles sont des données préalables et donc pas un choix. C'est la langue même et non l'auteur qui les impose. Les contraintes connaissent néanmoins une application structurelle qui excède l'usage hasardeux de telle ou telle figure.

Dans son article « Définir la contrainte », une tentative élaborée de définition, Schiavetta fait une distinction nette entre la contrainte et ce qu'il décrit comme « les prescriptions textuelles systématiques différentes des normes⁴. » Ces prescriptions constituent ainsi « l'ensemble des genres conventionnels et communs à une époque donnée, tant littéraires que non-littéraires ». La question-clé dans cette réflexion serait alors la suivante : pourrait-on considérer l'alexandrin comme une contrainte, c'est-à-dire comme une règle systématique qui diffère aussi bien de la norme linguistique que de la prescription générique ? Pourrait-on décrire le discours en vers sans plus comme un *discours à contraintes* ? Laurent Jenny est très clair en ce qui concerne ce sujet : pour lui le vers tel quel est une contrainte, sans plus :

On peut considérer le *discours en vers* comme un cas particulier du *discours à contrainte* : en effet, des contraintes de forme concernant le signifiant viennent s'ajouter aux contraintes grammaticales et discursives ordinaires⁵.

² Bernardo Schiavetta, « Définir la contrainte » in *Formules*, n°4, 2000-2001.

³ Jan Baetens, « Constrained writing, nu ook in het Nederlands » in *DW&B*, n°4, augustus 2004, p. 421.

⁴ Dans l'article de Schiavetta, la notion de *norme* fait référence aux normes langagières qui déterminent et guident l'écriture et la parole concrète d'une langue spécifique (cf. la distinction jakobsonienne entre *langue* et *parole*).

⁵ Laurent Jenny, *Versification. Méthodes et problèmes*, 2003. <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/versification/vrintegr.html>>.

Jenny se passe ainsi du contenu très spécifique du terme. Pour Jenny le fait même que le vers se distingue de la langue quotidienne lui procure son statut d'exception.

Le vers est une forme de signifiant autorisant une segmentation du discours selon des principes non-linguistiques, et servant de cadre à des réalisations rythmiques libres. Par principes non-linguistiques, il faut entendre que les formes définies par la versification (mètre ou vers libre) ne relèvent pas des règles grammaticales d'engendrement du discours (aucune règle dans la langue, ne nous prescrit par exemple, de former des énoncés d'un nombre défini de syllabes⁶).

L'exercice fait par Schiavetta nous montre par contre qu'il est très difficile d'arriver à une définition univoque. Certes la contrainte est une convention, convention qui est — comme les règles prosodiques — toujours contractuelle : elle n'existe que grâce à la reconnaissance et l'accord des parties concernées, c'est-à-dire l'écrivain et ses lecteurs. En même temps cette convention ne peut être considérée comme une contrainte telle quelle, si elle se passe de la norme pré-existante, norme qui peut être du type langagier ou poético-stylistique. Chaque contrainte est donc une notion fondamentalement contextuelle : ce qui est norme et ce qui ne l'est pas est déterminé par son contexte de fonctionnement. Une forme, une formule, un thème ne pourraient jamais être considérés comme une contrainte en soi, indépendant du fait qu'elle présuppose toujours une certaine systématisme qui excède l'application restreinte et locale. On ne peut reconnaître l'existence d'une contrainte quand on la comprend telle quelle. Une contrainte n'est contrainte qu'après être appelée ainsi. Ce processus même de reconnaissance est fondamentalement déterminé par le contexte historique, esthétique et social. Si l'écriture d'un roman présupposait automatiquement l'élimination de la lettre « e », le roman de Georges Perec ne pourrait jamais être reconnu comme un roman à contraintes. Par conséquent une contrainte pourrait être décrite comme un surplus, comme quelque chose qu'on ajoute aux normes existantes. Et c'est pour cette raison que, quant à Schiavetta, *Les conquérants* de Hérédia ne pourrait point être considéré comme une écriture à contrainte :

Tout en n'étant pas une norme générale de la langue, la prosodie étant autrefois une sorte de norme particulière au genre Poésie. C'est pour cette raison, sans doute, que l'on ressent plutôt comme des textes à contraintes les poèmes versifiés qui soit ajoutaient d'autres figures systématiques à la prosodie, soit exagèrent certains traits de la prosodie⁷.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Schiavetta, « Définir la contrainte » in *Formules*, n° 4, pp. 20-54

Ce n'est que grâce à son statut d'exception, de surplus qu'on peut ainsi reconnaître la contrainte. Une contrainte qui est utilisée par tout le monde et n'importe qui, s'use, perd son statut exceptionnel. Dans cette logique, on ne pourrait guère considérer l'alexandrin – et la structure formelle de la tragédie racinienne en général – comme une contrainte. Au dix-septième siècle, la prosodie du grand vers et le genre de la tragédie se sont tellement entrelacés que l'usage de ce système métrique ne peut plus être vécu et reconnu comme une contrainte : la règle exceptionnelle est alors absorbée par le système.

Une contrainte présuppose, comme toute prescription, une certaine systématisme. Schiavetta fait ici une distinction entre ce qu'on pourrait appeler une systématisme intratextuelle et une systématisme. La notion de systématisme intratextuelle réfère alors aux « textes dont la systématisme peut être dégagée du texte lui-même, car il comporte un modèle interne ». La systématisme extratextuelle par contre apparaît dans « les textes dont la systématisme ne peut être découverte que si l'on dispose du modèle externe que ce texte réglé par des prescriptions des normes suit de manière systématique ». Dans le deuxième cas, on pourrait autrement dit supposer que l'écrivain aurait connaissance de ce corpus. Ainsi dit, la contrainte pourrait alors être décrite comme la dérogation systématique de la norme. La dérogation même devient alors un moyen d'engendrer la signification, elle devient un élément constitutif dans un processus communicatif et excède ainsi en termes jakobsoniennes la fonction exclusivement poétique de la communication qui attire tout d'abord l'attention à la matérialité même du message⁸.

Comme l'indiquent Jan Baetens et bien d'autres, les contraintes ont un effet *dynamique* ; elles rendent possible le processus même de l'écriture : « on croit — au moins on suppose — que les contraintes démarrent l'écriture, qu'elles la dirigent vers une direction spécifique et la mènent à bonne fin⁹. » La contrainte *libère* au lieu de restreindre, selon Peter Consenstein :

un des paradoxes les plus importants de la contrainte est qu'elle libère et cette liberté nous permet de nous adresser à la dialectique de l'âme versus la raison, une dialectique au cœur de tout débat littéraire¹⁰.

L'écriture à contrainte qui pourrait être considérée comme un processus dirigé plutôt qu'un processus organique nous offre alors une alternative pour la notion romantique et vague de l'inspiration. Dans cette

⁸ Voir R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.

⁹ Jan Baetens, « Constrained writing, nu ook in het Nederlands », p. 421.

¹⁰ Peter Consenstein, « La contrainte et l'enjeu de la mémoire » in *Formules*, Écritures et lectures à contraintes — colloque de Cerisy, Association Noésis-France, 2004, p. 205.

logique l'écrivain devient alors en premier lieu un artisan qui sait utiliser ses outils et qui connaît ses matériaux primaires. D'une façon radicale, la notion de la contrainte rompt avec son opposé du *poeta vates* et offre aux dix-septiémistes ainsi un point de départ théorique qui correspond mieux à la réalité historique que les conceptions romantiques de l'écrivain et des artistes qui ont si longtemps déterminé toute réflexion sur le métier littéraire¹¹. En même temps cet effet dynamique de la contrainte peut aussi bien se situer au niveau de la réception. Comme l'indique David Bellos, la contrainte n'est point exclusivement un acte conscient de l'écrivain, elle est fondamentalement communicative :

Dès qu'un texte provoque chez le lecteur un engagement de type productif portant sur la forme, il entretient un rapport avec la littérature. Ce rapport qui n'a pas besoin de se fonder sur une connaissance véritable des procédés de création correspond tout aussi clairement à la fonction poétique de langage dans le modèle Jakobson qu'à la définition de la littérature dynamique donnée par Hans-Robert Jauss et l'école de la *Rezeptionsästhetik* : un dialogue entre texte et lecteur¹².

La contrainte est donc de façon indissociable liée au contexte communicatif et à son statut d'exception à l'intérieur de ce contexte. Comme l'alexandrin racinien ne pourrait guère être considéré comme une exception — au contraire il constituait la règle même du système tragique — il ne peut donc en aucun cas recevoir l'étiquette de contrainte, conclusion qui nous mène à la question suivante.

Écrire la contrainte

La question suivante est de savoir dans quelle mesure le vers racinien pourrait être considéré comme un élément nécessaire au processus de communication entre écrivain et lecteur. Dans quelle mesure, la forme de l'alexandrin est-elle en relation avec son contenu ? Selon Valérie Beaudouin, il est certes question d'« une mobilisation des effets rythmiques du vers pour renforcer les effets de sens¹³ ». Elle soutient ainsi la thèse qu'on pourrait faire, à partir du marquage accentuel et de la structure rythmique des vers, une nette distinction entre les comédies et les tragédies et entre les œuvres de Racine et de Corneille. Le vers de la comédie serait ainsi rythmiquement beaucoup plus irrégulier que celui de la tragédie et Racine se tiendrait d'une façon beaucoup plus rigide au patron rythmique vu qu'il y a moins d'irrégularités dans le deuxième hémistiche du vers : Racine

¹¹ Voir Alain Viala, *La Naissance de l'écrivain*, Minuit, Paris, 1985.

¹² David Bellos, « L'effet contrainte », in *Formules*, Écritures et lectures à contraintes — colloque de Cerisy, Association Noéris-France, 2004, p. 26

¹³ Valérie Beaudouin, « Rythme et univers lexicaux chez Corneille et Racine », 1998, <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt1998/beaudoui.htm>, p. 1.

s'empare donc avec plus d'aisance de modèles rythmiques prédéfinis que Corneille. Dans *Les Plaideurs*, par contre, Racine utilise un taux de vers irréguliers élevé qui excède manifestement le nombre de irrégularités dans ses tragédies. En revanche, on ne pourrait guère faire une distinction parallèle entre les comédies et les tragédies cornéliennes. Chaque genre et chaque auteur aurait donc une écriture cohérente. De plus on pourrait aussi, à partir de plusieurs recherches de statistique lexicale, discerner huit champs lexicaux bien définis : 1. les aléas de l'amour, 2. les affaires, 3. l'hymen et le pouvoir, 4. l'amour et l'ingratitude, 5. la logique de l'honneur, 6. la guerre, 7. la culpabilité et la souffrance et 8. l'ailleurs. Beaudouin arrive alors à la conclusion que les champs 7 et 8 constituent un terrain exclusivement racinien et que ces deux champs lexicaux ne peuvent fonctionner qu'en combinaison paradoxale avec une versification très stricte et rigide :

Chez Racine, toute l'écriture est tendue vers la perfection du vers, seule manière de sublimer la violence et la souffrance liées à la passion amoureuse. La régularité du vers racinien constitue un effet de sourdine supplémentaire par rapport à celui qu'avait identifié Léo Spitzer, qui produit un sentiment de retenue et de distance par rapport au pathos¹⁴.

De plus Beaudouin nous montre que dans l'œuvre de Racine il y a deux classes de vers intéressants où les hémistiches « irréguliers » sont significativement plus nombreux. La première classe regrouperait des vers où les mots les plus spécifiques seraient *Madame, Seigneur, hé bien, puisque, il faut, vous*. « Ce sont les vers, selon Beaudouin, qui portent l'intensité tragique à son paroxysme dans la confrontation des héros, victimes d'un *il faut* qui les dépasse¹⁵. » La deuxième classe correspondrait à « la confrontation directe du *je* au *tu* ou au *vous* et qui sont construits sur le mode de la négation, sous le signe de l'impuissance ». Il y aurait donc un lien concret entre la forme rythmique du vers et son contenu : plus le nombre d'irrégularités métriques monte, plus la tension tragique monte également. À l'envers, « l'évocation de la position passée, présente ou désirée et de la lignée correspond à un vers plus majestueux et régulier. » Si généralisé que ce soit, on pourrait ainsi conclure que c'est la dérogação même du système régulateur rigide qui évoque le tragique tel qu'on le connaît dans les tragédies raciniennes. D'une façon analogue Jean Mazaleyrat nous montre dans ses

¹⁴ Beaudouin, p. 5. L'effet de sourdine pourrait être décrit comme le maintien délibéré d'une distance avec l'émotion. On « dépersonnifie » sa propre souffrance comme s'il s'agissait d'une troisième personne.

¹⁵ Beaudouin, p. 6.

Éléments de métrique française que Racine fait fréquemment usage du *rejet* qu'il décrit comme « un procédé rythmique selon lequel un élément verbal bref, placé au début d'un vers ou d'un hémistiche, se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche précédent, et prend par sa position une valeur particulière¹⁶. » En établissant une discordance entre le contenu et la structure métrique Racine arrive à accentuer les énoncées tragiques des personnages. Dans les dérogations mêmes réside l'essence de la tragédie racinienne. L'usage spécifique d'irrégularité rythmique (dont le rejet n'est qu'un exemple) pourrait ainsi être considéré comme une utilisation illustrative, voire rhétorique d'infractions normatives : à travers la forme, l'écrivain souligne ainsi un contenu qui déroge aussi bien du norme. Décrire ces dérogations comme *dynamiques* et donc comme contraintes serait excessif. Leur usage est d'abord stylistique et ne semble pas générer de nouvelles tournures thématiques au sein de la tragédie.

D'une façon analogue, on doit conclure aussi que la structure de la tragédie classique ne fonctionne pas comme une contrainte structurelle. Inversement la façon selon laquelle Racine essaie de mettre à nu, puis d'explorer, enfin de casser les normes aristotéliennes, pourrait être décrite comme une contrainte telle que Schiavetta la définit. En questionnant par ailleurs ces normes de composition Racine en a fait quand même — peut-être sans vraiment le savoir et dans une mesure très modeste — des contraintes puisqu'elles deviennent ainsi moins évidentes et universelles qu'avant. En suivant cette même logique on pourrait ainsi conclure que la contrainte même serait à la base du tragique racinien, puisque le tragique se cristallise explicitement dans ces tragédies exactement en ce qu'il rompt la structure stéréotype en mettant — entre autres — la crise au début de la tragédie. La dérogation de la norme de la composition aurait alors une double fonction : premièrement elle fonctionne au sein de l'œuvre tragique de Racine en tant que contrainte dans le sens oulipien (pour faire « du Racine », Racine décide de commencer chaque tragédie par la crise contrairement à la tragédie non-racinienne qui plaçait la crise vers la fin de la pièce), deuxièmement elle rend possible la résurrection d'une contrainte « morte » en la rendant de nouveau visible et ainsi, de nouveau fonctionnelle (après Racine, on « voit » mieux comment les tragédies non-raciniennes étaient faites).

¹⁶ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 2004 (8), p. 119

Voir la contrainte

Bien que la majorité des études sur Jean Racine soient en premier lieu des études littéraires, Georges Forestier indique à juste titre dans son introduction aux *Œuvres Complètes* que l'écriture racinienne est tout d'abord orientée vers la *performance*, vers la représentation sur une scène, dans un environnement public :

Racine, qui était considéré comme le meilleur déclamateur de son temps et qui faisait répéter à la Champmeslé chaque nuance de la déclamation de chaque vers, a écrit ses pièces en les prononçant à voix haute et en notant par la ponctuation comment elles devaient être déclamées par les comédiens, et dites pour tout ses lecteurs.¹⁷

Racine ne composait donc guère ses pièces en vue d'une lecture silencieuse et individuelle, comme le proposait d'Aubignac. De même il n'avait pas en tête un mode de jeu dit naturaliste ou psychologisant dans laquelle on traiterait les vers raciniens comme une sorte de prose rimée. Opter pour une telle diction serait en effet une négation de la musicalité même du vers. Et c'est exactement cette double vision erronée qui serait à la base des interprétations et représentations bourgeoises des tragédies raciniennes au vingtième siècle, comme l'explique Roland Barthes dans *Sur Racine* :

Tout se passe comme si la diction racinienne était le résultat bâtarde d'un faux conflit entre deux tyrannies contraires et pourtant illusoire : la clarté du détail et la musicalité de l'ensemble, le discontinu psychologique et le contenu mélodique.¹⁸

On veut donc traiter la tragédie racinienne comme si elle était à la fois une comédie psychologique et un oratorio. L'erreur est donc double selon Barthes : on suppose — à tort — que les mots traduisent d'une façon claire, simple et unilatérale la pensée et en même temps l'acteur s'efforce de mettre du sens, de la signification, dans la musicalité du vers, à mettre la rythmique de l'alexandrin en relation avec l'univers psychologique des personnages, bref, à illustrer le fond à travers la forme. Pour ceci l'acteur n'a qu'un moyen misérable à sa disposition : « on accentue certains mots » en supposant qu'on rend la signification du vers moins opaque tout en rendant hommage à la musicalité du vers. L'acteur mâche ainsi la signification au public, il réduit à néant tout le pouvoir subversif inhérent à la tragédie racinienne :

¹⁷ Georges Forestier, « Dire Racine » in *Œuvres Complètes*, tome 1, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 1999, LXIII

¹⁸ Roland Barthes, *Sur Racine*, « Essais », 1963, Seuil, Paris, p. 136

Il y a entre l'acteur tragique bourgeois et son public un rapport d'autorité, qui pourrait peut-être recevoir une définition psychanalytique : le public est comme un enfant, l'acteur est son substitut maternel, il lui taille sa nourriture¹⁹.

Le résultat, la réception par le public, produit néanmoins l'inverse. Quand on prête une attention presque obsessionnelle aux détails, le résultat sera toujours une bouillie illisible. L'art bourgeois neutralise la vraie signification de la tragédie racinienne en essayant de rendre justice au détail, en établissant une hypertrophie de signification — l'acteur est ainsi obligé à se soumettre à un faux mythe racinien, « il doit sacrifier à la fois à la clarté du détail et à la musicalité de l'ensemble²⁰ ». Il se fait l'illusion qu'il peut simultanément rendre justice à la densité de signification du vers racinien — en utilisant une accentuation univoque et stéréotype qui tente en effet de neutraliser la poly-interprétabilité des vers — et au rythme des vers.

De toute façon il ne faut pas oublier que la représentation scénique d'une tragédie racinienne est d'abord une représentation hautement codifiée et que ce code, cette contrainte excède le niveau du texte et de la déclamation. La contrainte racinienne ne serait donc pas seulement une contrainte textuelle, elle est tout d'abord une contrainte visuelle, contrainte qui a été formée à travers quatre siècles d'histoire de théâtre et qui, en même temps, ne peut être discutée qu'en relation immédiate avec son équivalent textuel, voire musicale. Et c'est exactement ce double code qui est à la base de la dimension épique et brechtienne du théâtre classique. Les circonstances même de la représentation au dix-septième siècle — spectateurs sur la scène, un parterre bruyant, bref les conditions de représentation, c'est-à-dire l'organisation même de la séance théâtrale — contribuent à cet aspect épique, attirent l'attention du public sur le statut paradoxal de cet événement qui est en même temps histoire, fiction et moment social, voire public, qui fait naviguer ses spectateurs entre distancement et identification en leur révélant la médiatisation même :

La représentation est une médiatisation, un système différé (comme tout système artistique) à la fois visible, évident, mais que 'l'art' doit tendre à cacher. D'où l'idée que, pour qu'il y ait transformation, transition, conversion et représentation, il faut qu'il y ait une technique,

¹⁹ Barthes, *Sur Racine*, p. 137

²⁰ Barthes, *Sur Racine*, p. 138

le passage par un code sémiologique, et un accord des instances de réception qui sont là pour valider ou non le passage proposé de A' en représentation (idéale) de A²¹.

Pour Barthes l'alexandrin même contribue au distancement brechtien, puisque le grand vers serait d'abord « un technique de distancement, de séparation volontaire du signifiant et du signifié²² ». C'est donc à travers la forme métrique que Racine a su détourner l'exigence étouffante de la vraisemblance. La musicalité même du vers racinien a suscité cette distance, elle lui a donné la possibilité de montrer, de représenter le *désordre* derrière l'ordre. Et c'est exactement ce potentiel subversif que l'interprétation bourgeoise de la tragédie racinienne tente de neutraliser : les acteurs essaient d'abolir cette distance en naturalisant l'alexandrin. Mais comme Barthes l'indique à juste titre, l'essence de l'alexandrin réside justement dans cette distance. Et c'est exactement cette distance que plusieurs metteurs en scène de la fin du vingtième siècle ont incorporée dans leurs spectacles en ranimant la contrainte, en la montrant, en l'ironisant, en lui donnant une place centrale dans leur interprétation.

Conclusion

En combinaison avec les conventions scéniques de l'époque (par exemple : la présence des spectateurs sur scène, les décors stéréotypés qui furent tout d'abord une convention et ne réfèrent donc point à telle ou telle réalité) le vers racinien contribuait ainsi au développement d'une forme pré-brechtienne du théâtre épique en établissant une distance qui rompait d'une manière subtile avec l'exigence de vraisemblance. Avec l'aide d'une « technique de distancement » (Barthes) l'ensemble des contraintes textuelles et visuelles a fait prendre conscience aux spectateurs du *setting* théâtral et a ainsi contribué à un procédé artistique qu'on retrouve dans plusieurs types de théâtre oriental comme le Nô. En même temps le théâtre se développait jusqu'à devenir l'événement social par excellence, un mode de communication qui avaient des implications immédiates et réelles pour les acteurs *et* pour le public. La contrainte prosodique faisait bien sûr partie de ce processus, indépendamment de la question si elle se trouvait du côté de la production (écriture à contraintes) ou de la réception (lecture à contraintes). Simultanément la représentation scénique était en

²¹ Christian Biet, « L'avenir des illusions ou le théâtre et l'illusion perdue » in *Littératures classiques*, « L'illusion au xvii^e siècle », dir. P. Dandrey et G. Forestier, n° 44, Champion, hiver 2002, p. 188. Voir aussi Christian Biet, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (xvii^e-xviii^e siècles) » in Corinne Hoogaert (dir.), *Rhétoriques de la tragédie*, « L'interrogation philosophique », PUF, Paris, 2003, pp. 131-157.

²² Barthes, *Sur Racine*, note p. 138.

grande mesure déterminée par plusieurs contraintes visuelles comme par exemple la mimique hautement codifiée qu'on retrouve dans les manuels iconographiques de Charles Lebrun.

De plus il y a un parallélisme marquant entre les théories de la contrainte de type oulipien ou post-oulipien d'un côté et la réception barthésienne de Racine de l'autre côté. L'un et l'autre accentuent en effet l'aspect dynamique des règles imposées à soi-même. La forme stricte ne devrait guère encombrer ni la créativité ni la vraisemblance telle quelle. D'une manière très paradoxale, écrivains et théoriciens étaient alors convaincus du fait qu'on pouvait arriver à une *imitatio* intéressante justement à travers un tel système de règles. Le tragédien du dix-septième siècle s'opposait ainsi radicalement aux conceptions romantiques postérieures du métier d'écrivain ; Racine fut tout d'abord un artisan qui savait appliquer et contourner les règles existantes d'une façon créative.

Théorie du genre des noms (1835), (extrait)

Quand Athalie maudit Joas, un seul sentiment domine dans son cœur,
c'est le ressentiment le plus affreux : un seul genre domine dans tout son
discours, c'est le masculin :

Dieu des Juifs, tu l'emportes !
Oui, c'est Joas ; je cherche en vain à me tromper :
Je reconnois l'endroit où je le fis frapper :
Je vois d'Ochozias et le port et le geste :
Tout me retrace enfin un sang que je déteste.
David ! David triomphe ! Achab seul est détruit !
Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit !
C'est toi qui me flattant d'une vengeance aisée,
M'as vingt fois en un jour à moi-même opposée
Tantôt pour un enfant excitant mes remords,
Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors
Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage.
Qu'il règne donc ce fils, ton soin et ton ouvrage !
Et que pour signaler son empire nouveau
On lui fasse en mon sein enfoncer le couteau !
Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère :
Que dis-je, souhaiter ! je me flatte, j'espère
Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi,
Fidèle au sang d'Achab qu'il a reçu de moi,
Conforme à son aïeul, à son père semblable,
On verra de David l'héritier détestable,
Abolir tes honneurs, profaner ton autel,
Et venger Athalie, Achab et Jézabel !

Cherchez les expressions féminines dans ces vers nombreux ! Elles sont faciles à compter ! voilà un des exemples les plus beaux que le masculin puisse nous offrir de son heureux emploi jusqu'aujourd'hui si peu remarqué.

Dans leurs passages les plus pompeux, nos grands écrivains ont recours à l'alternative des deux genres, comme à un des plus beaux artifices du style. Ainsi ils joignent la masculinité à la féminité, comme on joint la grâce à la force, pour plaire davantage. Dans leurs pages immortelles, ces deux genres, qui se succèdent tour à tour et se prêtent un mutuel appui, font dans le discours un admirable effet. Comme exemple, on peut citer, dans Corneille, la scène sublime où Auguste expose à Maxime et à Cinna son projet d'abdiquer l'empire :

Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
 Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde ;
 Cette grandeur sans borne et cet illustre rang,
 Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang ;
 Enfin tout ce qu'adore, en ma haute fortune,
 D'un courtisan flatteur la présence importune,
 N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit,
 Et qu'on cesse d'aimer sitôt qu'on en jouit.
 L'ambition déplaît, quand elle est assouvie ;
 D'une contraire ardeur son ardeur est suivie ;
 Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
 Toujours vers quelque objet pousse quelque désir,
 Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre,
 Et monté sur le faite, il aspire à descendre.

Cependant ce principe n'altère en rien les lois du genre indiquées précédemment. Car si dans une description, dans une narration, ou dans tout autre morceau brillant, le genre masculin doit dominer, l'auteur saura, il est vrai, répandre çà et là quelques expressions féminines pour la grâce du style et l'harmonie du discours, mais la masculinité n'en dominera pas moins. Si, au contraire, c'est la féminité qui doit dominer, les expressions féminines l'emporteront de beaucoup sur les quelques mots masculins placés habilement par l'écrivain pour soutenir, par la force, l'élégance de la période. Qu'on nous permette de citer pour exemple, un coucher du soleil, et un lever de lune, tirés du Génie du Christianisme.

Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparoissoit entre les cordages du navire, au milieu des espaces sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeoit à chaque instant d'horizon. Quelques nuages étoient jetés sans ordre dans

l'orient, où la lune montoit avec lenteur ; le reste du ciel étoit pur ; vers le nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, brillante des couleurs du prisme, s'élevoit de la mer comme un pilier de cristal supportant la voûte du ciel.

Dans ce premier tableau, le genre masculin s'harmonise parfaitement avec l'éclat des derniers rayons de l'astre du jour ; mais dans la seconde partie de cette vue magnifique de la nature, la féminité se prodigue en expressions pour peindre l'arrivée silencieuse de la lune argentée :

Une brise embaumée, que cette reine des nuits amenoit de l'orient avec elle, sembloit la précéder dans les forêts comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel ; tantôt il suivait paisiblement sa course azurée ; tantôt il reposait sur des groupes de nues, qui ressembloient à la cîme des hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues ployant et déployant leurs voiles, se dérouloient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersoient en légers flocons d'écume ou formoient dans les cieus des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil qu'on croyoit ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène sur la terre n'étoit pas moins ravissante ; le jour bleuâtre et velouté de la lune descendoit dans les intervalles des arbres, et pousoit des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière, qui couloit à mes pieds, tour à tour se perdoit dans les bois, tour à tour reparoissoit brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétoit dans son sein. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormoit sans mouvement sur les gazons ; des bouleaux, agités par les brises, et dispersés çà et là, formoient des îles d'ombre flottantes sur cette mer immobile de lumière. Auprès, tout auroit été silence et repos, sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte ; au loin, par intervalles, on entendoit les sourds mugissements de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeoient de désert en désert, et expiroient à travers les forêts solitaire.

La grandeur et l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauroient s'exprimer dans les langues humaines : les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée¹.

Cet extrait donne une illustration de ce que peut être une « lecture à contrainte », en l'occurrence lexicale. Son auteur, qui a écrit des ouvrages de grammaire pour les écoles autour de 1840, a sélectionné trois textes du

¹ [*Essais sur la langue française.*] *Théorie du genre des noms* par M. Braconnier, professeur de grammaire, Paris, Chez Belin-Mandar, 1835, p. 80-83.

fait de leur haute teneur en mots d'un seul genre. Mais il est peu probable que les auteurs cités aient utilisé cette contrainte consciemment pour écrire ces textes.

La preuve en est que le caractère unisexuel de ces textes n'est pas absolu. On peut jouer avec ces extraits au jeu des sept erreurs : dans le texte masculin en vers, on relève 4 substantifs, 2 noms propres et 1 adjectif féminins ; dans la courte prose masculine, 7 substantifs féminins, et dans la longue prose féminine, 27 substantifs masculins. Quant au texte alternant en principe le masculin et le féminin, il présente une alternance des plus floues.

Ces textes sont cités dans un passage de cette dissertation intitulé « Du genre s'harmonisant avec les pensées ». Son interprétation, toute romantique, prend pour base l'alors florissante conception des « harmonies ». Il en résulte un monument de cratylisme, qui n'élude pas une discussion sur « le genre des noms anglais » et « le genre neutre », cher au dernier Barthes. Et le passage « De la masculinité de certains titres de femme », aborde un thème qui a donné lieu naguère à une réforme orthographique, conforme aux changements de la société française.

De cette contrainte de lecture on peut inférer l'existence d'une contrainte d'écriture, qui consiste à composer un texte d'un seul genre, cette fois-ci en toute connaissance de cause. C'est ce qu'a mis en œuvre Régine Detambel, dans *La modéliste*, un court roman tout entier au féminin, dont voici le début :

Sur la moquette claire, laine mouillée de taches de fraîcheur en triple auréole parfaitement concentrique, chaque aiguillée se détache et se ramifie avec une prestigieuse netteté. Une bobine bleue a roulé, s'est défaite, comme sous la griffe attentive d'une chatte. La boîte à couture, copie d'une antique malle-corsaire, vernie, s'adosse à la bibliothèque².

Mais le jeu avec les genres, comme dans le passage androgyne, peut être plus complexe. Hervé Le Tellier a publié une nouvelle, *Mauvais genre* (1999), titre qui est un clin d'œil :

Un soir, alors que je rentrais plus tôt du judo, sans avoir eu le temps de me rafraîchir, j'ai poussé sans frapper la porte de la salle de bains. Il faisait chaud, j'étais en sueur, j'avais hâte d'être sous l'eau tiède. Alix prenait sa douche, svelte, mince, magnifique. Mes yeux ne parvenaient pas à se détacher de ses formes ravissantes. Sa poitrine était ferme, sa taille joliment marquée, ses fesses rebondies, sa peau mouillée et savonneuse était doucement hâlée³.

² Régine Detambel, *La modéliste*, Julliard, 1990, p. 11.

³ Hervé le Tellier, « Mauvais genre », in *Confidences. Clin d'œil à la nouvelle*. Préface de Hubert Haddad. Bègles (Gironde), Le Castor Astral, 1999, p. 81-82.

Le héros, qui est décrit à l'aide de mots masculins, se révèle à la fin de l'histoire être en fait une femme (« *Et je me suis blottie contre lui* »). Quant à Alix, en la féminité de qui les substantifs féminins ont fait croire, il s'agit de son compagnon. L'indétermination des adjectifs (*svelte, mince, magnifique*) a joué également, un procédé que l'auteur avoue avoir emprunté à Anne Garréta⁴. On se souvient que dans le premier roman de cet écrivain, *Sphinx* (1986, rééd. 1995), le sexe des personnages était indécidable. (En bonne logique, après « M et F », puis « ou bien M » et « ou bien F », il restait à faire « ni M ni F »).

Ce procédé sémantique est distinct de la contrainte lexicale. Harry Mathews, dans son roman *Tlooth* (1966), traduit par Georges Perec et l'auteur sous le titre *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, (1974) les personnages que l'on croit être masculins s'avèrent *in fine* être féminins. Plus récemment, René Droin a autoédité en 2000 une nouvelle, *Anne et Jean*, où les deux héros se révèlent être respectivement un homme et une femme.

Auparavant, Georges Perec avait tenté le « choix d'un autre sexe » dans une de ses micro-traductions du poème de Verlaine « *Je suis venu, calme orphelin...* » (« *Je suis venue, calme orpheline*⁵... »). Et les oulipiens avaient enregistré dans leur *Atlas* la « traduction transsexuelle » : « On conserve l'ensemble des éléments en inversant le genre grammatical. Exemple : *Longtemps je me suis couchée de bonheur*⁶ (sic) ». De même, dans *Je suis le ténébreux* (2002), les versions « Féminin » et « Masculin » du sonnet fameux de Nerval ont été données par Patrick Flandrin, ainsi qu'une version « Neutre » par Gilles Esposito-Farèse, employant des mots pouvant être aussi bien masculins que féminins⁷. Et en 2005 le sonnet non moins classique de Jacques Roubaud « Les vers à soie » a fait l'objet d'une traduction « féministe » par Alain Chevrier et « machiste » par Alain Zalmanski⁸.

Nous ferons l'hypothèse que ce sont les exercices des manuels de grammaire et d'orthographe du XIX^e siècle qui sont à l'origine de l'apparition de cette contrainte au siècle dernier. L'exercice consistant à « mettre au féminin les phrases suivantes », lesquelles comportaient en italiques des

⁴ Hervé le Tellier, *L'Oulipo : langages et esthétique de la complicité*, Thèse de linguistique théorique, formelle et automatique, Université de Paris 7 – Denis Diderot, 1^{er} juillet 2002, p. 272.

⁵ Georges Perec, « Micro-traductions ; 15 variations discrètes sur un poème connu », *Change*, « Transformer traduire », n° 14, février 1973, p. 113 et p. 117.

⁶ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Idées / Gallimard, 1981, p. 158.

⁷ Cf. Camille Abaclar, *Je suis le ténébreux. 101 avatars de Nerval*, Quintette, 2002, p. 122-124.

⁸ Cf. le site Internet de Robert Rapilly « Zazie mode d'emploi 2005 » à l'adresse <http://blackbanzai.free.fr/zazievers.htm>.

mots masculins, et vice versa, était courant⁹. La « permutation de genre », comme celle de nombre, de forme, de personne et de voix, était appliquée aux dictées qu'il s'agissait de « traduire au féminin » ou « au masculin », pour reprendre les termes utilisés à l'époque, mais cette opération était limitée aux personnages principaux : le but de la manipulation était de voir si l'élève accordait correctement les adjectifs et des verbes¹⁰.

En parallèle, une contrainte de ce type, mais circonscrite aux mots en fin de vers, — fondée sur la présence de l'*e* muet à la fin des mots considéré comme marque du genre féminin —, s'est développée au sein de la poésie française, avec l'apparition de l'alternance en genre à la Renaissance, puis sa transgression avec les essais locaux, par Théodore de Banville et Verlaine, de poèmes aux rimes exclusivement féminines ou masculines. Mais ceci est une autre histoire¹¹.

Alain Chevrier

⁹ *La lexicologie des écoles...* par P. Larousse. Première année. Librairie Larousse et Boyer, s. d., cf. p. 66-68.

¹⁰ *Le livre des permutations* par Pierre Larousse, Aug. Boyer et Cie, s. d., cf. p. 45-84.

¹¹ Cf. Alain Chevrier, *Le sexe des rimes*, Les Belles Lettres, 1996.

Auguste Comte (1856)

Synthèse subjective (extrait)

Réagissant à l'ensemble de la philosophie seconde, l'esprit mathématique doit donc ébaucher l'appréciation numérique de l'existence humaine et la construction de la méthode transcendante, quoique la dernière phase encyclopédique puisse seule accomplir ces deux œuvres. Il n'appartient qu'à l'avenir de développer de telles réactions, quand la science fondamentale, religieusement combinée avec toutes les autres, sera suffisamment vouée à sa meilleure destination dans sa culture sacerdotale. Toutefois, je puis caractériser cette influence indirecte de la régénération mathématique en y rattachant un perfectionnement logique que j'ai maintenant éprouvé de manière à réaliser ici l'annonce insérée au troisième chapitre du tome final de mon principal ouvrage. Examiné synthétiquement, il consiste en une sorte de calcul universel, à la fois algébrique et numérique, propre à secourir l'ensemble de l'élaboration mentale en facilitant simultanément la conception et l'expression. Son explication m'oblige à faire d'abord connaître le plan que j'ai finalement institué pour toutes les compositions importantes, et pleinement pratiqué dans tout le cours du volume que j'achève.

On doit regarder ce plan comme essentiellement inspiré par la théorie subjective des nombres, que mon premier chapitre a suffisamment caractérisée, surtout envers les nombres premiers, sur lesquels elle est principalement fondée. Relativement à chaque volume vraiment susceptible de former un traité distinct, il faut normalement instituer sept chapitres, outre l'introduction et la conclusion, et composer chacun de trois parties. Dans cette distribution fondamentale, qui se borne à préciser et systématiser des usages spontanément surgis, les deux divisions comportent des

titres caractéristiques, quelquefois condensés en un seul mot. Examinée envers chaque tiers d'un chapitre quelconque, la règle consiste à le partager en sept sections, composées chacune de sept groupes de phrases, séparés par les alinéas usités. Normalement formée, la section offre un groupe central de sept phrases, que précèdent et suivent trois groupes de cinq : la section initiale de chaque partie réduit à trois phrases trois de ses groupes symétriquement placés; la section finale donne sept phrases à chacun des groupes extrêmes.

Sous cet aspect, ma règle de composition rapproche la prose de la régularité poétique, vu ma réduction antérieure du maximum de toute phrase à deux lignes manuscrites ou cinq imprimées, c'est-à-dire deux cent cinquante lettres. À mesure que la préparation humaine s'accomplit, le perfectionnement de l'expression suscita des prescriptions plus précises, surtout caractérisées par le partage des chants en stances chez la population la plus esthétique. Normalement construits, les grands poèmes forment treize chants, décomposés en parties, sections et groupes comme mes chapitres, sauf l'entière égalité des groupes et des sections : en substituant le vers à la phrase, cette extension équivaut à celle de la principale épopée. Toutefois, la différence de structure ainsi réglée entre les volumes poétiques et les tomes philosophiques est plus apparente que réelle ; car l'introduction et la conclusion d'un poème doivent chacune comprendre trois de ses treize chants. À jamais confondues dans l'office sacerdotal, les deux sortes de compositions tendent vers le même plan, quoique la seconde, moins parfaite et plus fréquente, comporte une exécution moins sévère et plus développée.

Après avoir assez caractérisé la constitution numérique du volume normal, il y faut directement expliquer la coordination algébrique des sections, des groupes ou stances, et des phrases. Réduisant chaque phrase à l'initiale de son premier mot, et chaque groupe à celle de sa première phrase, je représente chaque section par un mot de sept lettres, dont chacune devient l'initiale du mot qui détermine un des groupes correspondants. Dans le choix de ces mots, j'admets également les verbes et les noms, tant adjectifs que substantifs : ceux-ci sont, suivant les cas, abstraits ou concrets, individuels ou collectifs : tous peuvent indifféremment émaner des cinq langues occidentales que je possède. Examinés quant à leur structure, les mots propres aux sections doivent toujours offrir des lettres distinctes et nécessaires, à moins qu'ils ne soient concrets, et surtout personnels; envers les groupes, cette double condition n'est pas indispensable, quoique je l'aie toujours remplie autant que possible. Normalement destinée à faire mieux surgir et retenir l'enchaînement de la pensée et du discours, elle doit surtout convenir au premier cas; dans le second, un

tel résultat devient aussi superflu qu'impraticable. Toute l'efficacité de la méthode repose sur le choix de deux sortes de mots, qui doivent toujours offrir une signification synthétique ou sympathique, et se rapporter, le plus possible, à la section ou partie correspondante. Elle exige que ces titres soient autant prononcés qu'écrits; en appliquant l'Espace à cette double représentation, où l'impression phonique complète l'effet graphique, suivant l'exemple spontanément offert aux philosophes.

L'efficacité de ce régime, suggéré par le type mathématique, résulte du concours normal de deux influences continues, l'une morale, l'autre mentale. Il tend, d'après un noble choix des mots systématiques, à ranimer, dans la moitié communicable de l'élaboration intellectuelle, les grands sentiments qui doivent seuls diriger sa période purement intérieure, aboutissant aux titres généraux des chapitres et de leurs parties. Examinés sous cet aspect, les noms concrets, tant collectifs qu'individuels, sont ordinairement préférables, comme étant plus synthétiques et sympathiques : on doit pourtant ménager leur emploi, que j'ai communément réduit à trois par partie, afin de concentrer les effets. Toute la coordination des sections consiste à les faire succéder suivant des initiales fixes, alphabétiquement consécutives, sauf les lettres peu favorables : j'ai pris A, B, C, D, F, G, H, pour l'intérieur d'un volume quelconque; L, M, P, R, S, T, V, envers l'introduction et la conclusion. Avec ces quatorze lettres, je puis suffisamment honorer tous les grands noms du calendrier occidental, dans l'ensemble des quatre tomes propres à la construction dont j'achève le premier volume.

Il faut mentalement expliquer l'efficacité d'un tel régime d'après deux phénomènes cérébraux dont le premier fut assez caractérisé par mon principal ouvrage et le second n'est pas contestable. D'un côté, l'organe du langage fonctionne plus rapidement que l'appareil méditatif; de l'autre, il tend à condenser chaque mot dans l'initiale, qui souvent le reproduit involontairement. Élaborée convenablement, la combinaison de ces deux lois mentales avec la loi morale qui subordonne la pensée et le discours au sentiment, peut assez expliquer tous les effets du régime que j'expose. Afin de le mieux juger, on doit aussi noter qu'une phrase n'est pas d'abord caractérisée par son premier mot, dont le changement fait aisément éviter les embarras qui semblent inhérents à de telles pratiques. L'habitude aura bientôt surmonté ces entraves apparentes, qui poussent, comme des prescriptions poétiques, à perfectionner simultanément l'expression et la conception; je l'ai déjà senti dès le second chapitre du volume où j'introduis ce système de composition.

Étudiée historiquement, cette institution logique n'est pas autant dépourvue d'antécédents qu'elle le semble d'abord. Le père de l'histoire grecque en fournit la première ébauche spontanée, en consacrant aux différentes muses les diverses parties de sa grande composition. À toute digne dédicace appartient un office équivalent envers l'ensemble de l'ouvrage qu'elle inaugure : mon régime systématise et développe cet usage, en l'appliquant à chaque degré d'élaboration, après avoir complété le concret par l'abstrait. Nous devons enfin noter la pratique spontanément commune à toutes les littératures, surtout modernes, où, dans les petites compositions, les poètes ont souvent subordonné la succession des initiales de leurs vers à celles des lettres d'un nom honoré. Si ce triple antécédent ne pouvait aucunement suffire pour inspirer le régime que j'ai décrit, il y dut naturellement concourir avec l'impulsion mathématique, et facilitera l'appréciation du type suivant, qui convient au dernier tiers du sixième chapitre :

ABUELOS (ama, bénis, use, esprits, lucem, orb, senil).
 BATAVES (baser, ancre, tares, aboutir, ville, erial, socii).
 CROMVEL (chefs, régir, osare, madurar, vigor, éveil, ligar).
 DILECTA (divin, idoli, fleta, educare, casta, terre, acque).
 FULGIDA (fuego, udita, lauri, général, imagi, déité, almas).
 GERMINA (gemma, essor, roots, materna, nurse, asido).
 HOMINES (humiles, orare, morti, italien, naïfs, épuré, stabili).

Subordonnée à la religion de l'Humanité, cette méthode n'aurait pu surgir avant le positivisme, et ne comporte une pleine efficacité que chez les âmes vraiment régénérées. Une telle institution est directement liée aux deux bases essentielles de la foi finale, l'indivisibilité d'une véritable systématisation, et l'influence de la sympathie sur la synthèse. Je serais donc surpris qu'elle fût immédiatement sentie ailleurs que parmi les positivistes complets, c'est-à-dire religieux, auxquels elle offre une application universelle et permanente de leur formule sacrée, en combinant l'amour avec l'ordre pour le progrès. Elle y développe l'unité réelle et la continuité normale en faisant toujours concourir les trois éléments de la nature humaine à l'élaboration simultanée de la pensée et du discours. Toutes les dignes émotions de la vie privée peuvent ainsi seconder les impulsions propres à la vie publique pour dissiper la funeste sécheresse du travail théorique sans altérer la contention qu'il exige¹.

¹ *Œuvres d'Auguste Comte. Tome XII. Synthèse subjective.* Éditions Anthropos (réédition anastaltique, 1971), p. 754-759. [Texte numérisé en mode image sur Gallica]. — Auguste Comte, *Synthèse subjective.* Éd. Juliette Grange. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », Fayard, 2000, p. 864-869.

Alain Chevrier

Une prose philosophique sous contraintes : les acrostiches d'Auguste Comte

Dans le dernier livre d'Auguste Comte, en dessous du surtitre « Religion de l'Humanité » et de la « formule sacrée » : « L'Amour pour principe, et l'Ordre pour base ; le Progrès pour but », la page de titre affiche ce titre-programme :

Synthèse subjective ou système universel des conceptions propres à l'état normal de l'humanité, par Auguste Comte, auteur du Système de Philosophie positive et du Système de Politique positive, Tome premier contenant le Système de logique positive ou Traité de Philosophie mathématique, chez l'Auteur, 10, rue Monsieur-le-Prince, et chez Victor Dalmont, Libraire, 49, quai des Augustins. Novembre 1856, soixante-huitième année de la grande crise.

L'auteur a achevé ce livre à la date prévue, mais la rédaction du grand ouvrage projeté qui devait être en 4 volumes, a été interrompue par sa mort l'année suivante.

Nous avons reproduit plus haut un extrait de ce livre, tiré de la « conclusion », où Auguste Comte présente la technique de composition qu'il lui a appliquée, et qui devait être suivie par chacun des 4 volumes. Comme son éclaircissement a besoin d'être lui-même éclairé, nous en proposons ici un commentaire.

Analyse des contraintes

Défalcation faite de la lourdeur de ses phrases et de son vocabulaire idiosyncrasique, on peut résumer ainsi la contrainte mathématique qu'il a employée, et qu'il appelle une « constitution numérique » :

1 livre comporte	7 chapitres [+ 1 d'introduction et 1 de conclusion)]
1 chapitre	3 « parties »
1 partie	7 « sections »
1 section	7 paragraphes (« groupes de phrases »)
1 paragraphe	3, 5 ou 7 phrases

Comme l'a montré son dernier disciple Pierre Laffitte¹, chaque « partie » est composée de 5 « sections normales » encadrées par une section initiale et une section finale, toutes les trois étant composées différemment quant à la longueur des paragraphes (correspondant au nombre des phrases). Soit respectivement :

$$\begin{aligned}
 3 + 5 + 3 + 7 + 5 + 3 + 5 &= 31 \text{ phrases} \\
 5 + 5 + 5 + 7 + 5 + 5 + 5 &= 37 \text{ phrases} \\
 7 + 5 + 5 + 7 + 5 + 5 + 7 &= 41 \text{ phrases} \\
 1 \text{ « partie »} &= 31 + (37 \times 5) + 41 = 257 \text{ phrases} \\
 1 \text{ chapitre (= 3 parties)} &= 3 \times 257 = 771 \text{ phrases} \\
 1 \text{ livre (= 7 + 2 chapitres)} &= 771 \times 9 = 6939 \text{ phrases}
 \end{aligned}$$

Tous les chiffres de base (3, 5, 7) sont des nombres premiers, non décomposables. Ils ne relèvent pas d'une symbolique traditionnelle. Pierre Laffitte explique leur fonction pour ainsi dire cognitive : « Ces chiffres ont en effet des privilèges particuliers, comme procédé de coordination : un, représente l'unité, trois, l'idée de succession, sept, deux successions terminées par un repos ou une conclusion, et cinq, une succession précédée d'une conclusion² ».

À cette contrainte arithmétique s'ajoute une contrainte littérale que Comte appelle « coordination algébrique ». Elle est elle-même liée à cette contrainte numérique, et fait l'objet d'une autre contrainte numérique.

Elle est fondée sur l'acrostiche, selon un système d'enchâssements que nous résumons :

¹ *Revue occidentale philosophique, sociale et politique. Organe du positivisme*. T. XX, n° 100, deuxième semestre 1888 (dirigée par Pierre Laffitte), en annexe à *Synthèse subjective*. Fayard, 2000, *op. cit.*, p. 895-896.

² *Ibid.*, p. 901.

La lettre initiale des 7, 5 ou 3 phrases composant chaque paragraphe donne un mot de 7, de 5 ou de 3 lettres.

La lettre initiale de chacun des 7 paragraphes composant une section donne un mot de 7 lettres.

(Ces mots peuvent être en français, anglais, allemand, espagnol ou latin.)

La lettre initiale de chacune des parties composées de 7 sections forme un ensemble de 7 lettres ordonnées, prélevées sur l'alphabet : la série des lettres A, B, C, D, F, G, H, pour chacun des 7 chapitres « intérieurs », et la série des lettres L, M, P, R, S, T, V, pour l'introduction et la conclusion.

Si nous relisons les lettres initiales de chacune des phrases de l'extrait reproduit ci-dessus, — lequel, pour être métatextuel, n'en est pas moins soumis à la loi commune, — nous pouvons dresser le tableau suivant du faisceau de contraintes qui le régit. Les phrases forment ici des mots de 5 ou de 7 lettres :

RITES
ORDEN
SANTA
ARDENTE
LIETA
IDEAL
ELANS
SUJET

Comme on peut le voir en lisant les lettres initiales verticalement, ces 7 paragraphes forment le mot de 7 lettres de la section : ROSALIE. Le mot suivant SUJET est le premier paragraphe de la section suivante.

On retrouve les mots de cette 4^e section de la 3^e partie de la conclusion dans un document, publié par Pierre Laffitte, où Comte avait dressé le programme d'écriture de ce premier tome. Nous les avons mis en caractères gras :

Lagrang. L[o]i, altus, gre, refonte, astri, net, genio.

Molière. Magno, obrar, liant, int[e]gro, etica, retto, epoca.

Postéri. Probi, onore, sages, termino, etudi, renom, ideas.

***Rosalie.* Rites, orden, santa, ardente, lieta, idéal, élans.**

***Sublime.* Sujet,** unité, beltà, limiter, idear, moral, estro.

Toscane. Tersa, ornar, saber, complet, anima, nasci, école.

Voluntà. Yocatus, obair, ligar, umanità, noble, terme, aspirer³.

³ *Ibid.*, p. 910. [Les lettres entre crochets indiquent nos corrections, cette édition étant très fautive].

Lieta signifie « gaie » en italien, *orden* « ordre » en espagnol, *santa* « sainte » dans ces deux langues et en portugais. Et *Rosalie* est le prénom de sa mère, Rosalie Boyer, un de ses trois « anges gardiens ».

D'autre part, en lisant les premières lettres verticalement, on voit que la série alphabétique L, M, P, R, S, T, V, propre à la conclusion, régit cette troisième et dernière partie.

Appartenant à une section « normale », ces mots sont respectivement de 5 + 5 + 5 + 7 + 5 + 5 + 5 lettres, correspondants au nombre de phrases de chaque paragraphe.

Il introduit une contrainte sémantique : seuls 3 noms « concrets », opposés aux noms « systématiques », sont semés dans chaque partie dans le bloc des 49 noms (7 × 7). Les exemples dans le tableau cité sont probablement *racine*, *ancre*, et *gemma*.

Il introduit une surcontrainte littérale : Auguste Comte semble avoir découvert avant Georges Perec les hétérogrammes. Chaque mot comporte des lettres « distinctes », c'est-à-dire différentes entre elles. Il y a de très rares exceptions (*bataves*), dont certaines avec un redoublement de lettres (*gemma*, *socii*). Le recours à des mots de langues étrangères ou à des versions étrangères de noms propres facilite l'obtention de ces hétérogrammes.

Antécédents

Dans les antécédents que Comte s'est donnés, on aura reconnu l'allusion à l'*Histoire* d'Hérodote, qui est divisée en 9 livres, auxquels ont été donnés arbitrairement le nom des 9 muses. Mais l'allusion aux 13 chants attribués aux « grands poèmes » est obscure : l'Iliade, « la principale épopée », a 24 chants, comme l'Odyssée, et l'on ne voit pas par quelles manipulations l'auteur serait parvenu à la réduire à 13 chants, si tel est bien son propos.

Comme il l'indique, l'acrostiche est effectivement une contrainte littérale très ancienne : on en trouve par exemple dans la Bible, notamment dans les psaumes 33 et 118, qui sont sur les lettres de l'alphabet hébreu, et dans les arguments des pièces de Plaute, qui sont sur leurs titres. Ceux des poèmes modernes sont sur des noms propres et sont généralement courts.

L'acrostiche a été appliqué à la prose, soit aux mots d'une phrase, soit aux chapitres d'un livre. Dans la première édition des *Bigarrures* du seigneur des Accords, la suite des premières lettres des chapitres forme le nom de l'auteur *Étienne Tabourot* (chap. I à XVI de l'édition augmentée). Dans son chapitre sur les acrostiches, il cite des « livres » composés sur ce mode, comme l'*Histoire ecclésiastique* de Nicéphore [Calliste], et *le Songe de Polyphile* (où les premières lettres des chapitres donnent la phrase : *Frater Franciscus Colonna Poliam peramavit*).

Auguste Comte emploie des acrostiches aux niveaux supérieurs à la phrase, et il aboutit à des acrostiches au cube : des séries de lettres de l'alphabet pour les livres, les mots de 7 lettres pour les sections, les mots de 3, 5 ou 7 lettres pour les paragraphes.

Il utilise un acrostiche néoformé, qui n'est plus un mot de la langue, mais relève d'une contrainte alphabétique pour ordonner le niveau de la « partie », uniquement dans les chapitres de l'introduction et de la conclusion : il prélève 14 lettres dans l'alphabet, sous forme de 2 séries de 7 lettres : A, B, C, D, F, G, H, et L, M, P, R, S, T, V. Si l'on admet que les lettres exotiques K, W, X, Y, Z sont des « lettres peu favorables » en ce qu'elles forment rarement le début de concepts en langue française, de même que le Q... il est plus difficile de le comprendre pourquoi les lettres E, I, J, N, O, et P ont été rejetées. Mais il s'agit probablement d'un rejet *a posteriori*, purement empirique.

Sous le titre général de « Méthode constructive » et le titre secondaire d'« Algèbre universelle », sous-titré « Acrostiches systématiques », Auguste Comte avait établi auparavant — il est daté de l'An 69 (juin 1857), — un tableau de tous les mots dont voulait se servir dans ses ouvrages ultérieurs. Ces noms propres et ces mots « grands » (7 lettres), « moyens » (5 lettres) et « petits » (3 lettres) sont rangés par ordre alphabétique. « A » commence ainsi :

Aristol, Arioste, Alfredo,
Annibal, Archimé, Abraham, Aristid,
Apelles, Apollon, Augustin, Antonin,
Augustin, Antonio, Alessan, Alarcon,
Adolphe, Achille, Anglian, Amistad, Ambitio,
Antiguo, Angelus, Algèbre, Amorosa, Activus, Adorare, [...]

On comprend que le recours à des mots ou à des formes de noms puisés dans les langues étrangères permettait à l'auteur un certain jeu dans le nombre des lettres pour pouvoir satisfaire à la contrainte des mots en 7, 5 ou 3 lettres : *Lagrang* pour *Lagrange*. De même leur orthographe étrangère permettait l'utilisation d'autres lettres dans l'acrostiche : *Cromvell* avec un *v* au lieu d'un *w*.

L'auteur compte en tout $3417 + 1927 + 415 = 5759$ mots. « Chaque chapitre, systématiquement composé de 771 phrases, exige 171 acrostiches : 51 grands, 11 moyens et 9 petits », conclut-il⁴.

⁴ *Revue occidentale philosophique, sociale et politique. Organe du positivisme*. T. XX, n° 103, deuxième semestre 1891 (dirigée par Pierre Laffitte), en annexe à *Synthèse subjective*, Fayard, 2000, *op. cit.*, p. 938.

Genèse et fonction

Pour comprendre la genèse de ces contraintes, revenons à une œuvre antérieure, qui éclaire sa déclaration : « Sous cet aspect, ma règle de composition rapproche la prose de la régularité poétique, vu ma réduction antérieure du maximum de toute phrase à deux lignes manuscrites ou cinq imprimées, c'est-à-dire deux cent cinquante lettres. » La préface au tome IV du *Système de politique positive* (1851) décrit le style de rédaction auquel il a eu recours pour ce dernier livre :

Pour utiliser autant que possible ma sollicitude littéraire, je dois ici caractériser les diverses prescriptions que je me suis graduellement imposées envers la seconde moitié de la construction religieuse et surtout quant au tome final ! Afin d'éviter les phrases trop longues, je n'ai jamais permis qu'aucune excédât deux lignes manuscrites ou cinq imprimées. L'œil et l'esprit ont obtenu des haltes convenables en restreignant à sept phrases la plus grande extension de mes alinéas, qui ne sont pas seulement typographiques. Sans que la prose doive jamais aspirer à la perfection musicale de la poésie, je me suis efforcé de l'en rapprocher en m'interdisant tout hiatus, même entre deux phrases ou deux alinéas. J'ai d'ailleurs évité de reproduire un mot quelconque, non seulement envers chaque phrase, mais pour deux phrases consécutives, même en changeant d'alinéa : sauf quant aux monosyllabes auxiliaires.

En pratiquant ces obligations volontaires, j'ai toujours senti combien il importe d'appliquer partout la règle de Descartes sur la scrupuleuse observance des institutions artificielles, qu'il assimile justement aux lois naturelles, quelque indifférentes qu'elles semblent d'abord. Cette discipline, non moins salutaire à l'esprit qu'au cœur, repose sur une vraie connaissance de la constitution humaine, où le perfectionnement dépend surtout de la soumission. Son efficacité littéraire se trouve pleinement vérifiée, d'après la supériorité du style poétique, plus entravé que la diction vulgaire. Quand l'habitude m'a suffisamment facilité ce nouveau joug, il est devenu la source continue d'améliorations imprévues, non seulement envers le discours, mais même pour la pensée. Les imperfections littéraires étant les mieux appréciables et les plus modifiables, leur rectification surmonte davantage l'inertie spontanée de notre intelligence. Nous sommes ainsi poussés à perfectionner la conception en revenant à l'expression⁵.

La première partie de cette citation décrit l'apparition des premiers linéaments de la contrainte. Cette « précontrainte » porte sur la longueur, et elle est d'ordre numérique : la phrase est bornée au nombre de 2 lignes

⁵ *Ibid.* p. 893.

manuscrites ou 5 imprimées, et cette contrainte est étendue au nombre de phrases pour limiter la longueur du paragraphe à l'aide d'un chiffre fixe : le 7. Nous voyons là comme la transposition de la limitation en longueur du vers à la prose, et une tendance vers une limitation du paragraphe qui est celle de la strophe (un septain). Lui-même l'a suggéré dans le texte présenté, avec « le partage des chants en stances chez la population la plus esthétique » (*i. e* les anciens grecs).

L'interdiction de la répétition d'un mot peut provenir du passage sur le sonnet dans l'*Art poétique* de Boileau, où il prescrit que ce poème ne doit pas contenir de mot répété, ou bien, plus simplement, d'un souci de variété dans la prose, analogue à son interdiction de répéter une lettre dans un mot.

L'éviction du hiatus nous semble provenir de la versification française, pour des raisons d'euphonie. Nous trouvons chez un des poètes les plus lus au début du XIX^e siècle, Chaulieu, cette déclaration qu'il a évité « la collision ou le choc des syllabes, et même des voyelles et des consonnes dont la rencontre produisait un son désagréable », et même qu'il a « porté la délicatesse et le scrupule jusqu'à ne pouvoir souffrir que le commencement d'un vers heurtât désagréablement la fin de celui qui le précédait⁶ ». Voilà encore une autre contrainte présente dans la versification que Comte a étendue à sa prose.

La seconde partie de cette citation expose les raisons qu'il donne de ces contraintes. La référence à Descartes semble être la première « maxime » morale que celui-ci a dit s'être donnée, celle d'obéir aux lois et aux coutumes de son pays, notamment à sa religion⁷. Comte analyse les conséquences de ces contraintes, propres au style poétique, non seulement sur l'expression mais aussi sur la conception des « idées », en des termes positifs qui préfigurent les déclarations des praticiens modernes de l'écriture à contraintes.

Ce réformateur, ou plutôt ce restaurateur social, a créé, à l'instar de la Révolution française, un « calendrier positiviste », qui nous paraît très proche des contraintes littérales introduites dans le dernier ouvrage. Ce calendrier comporte en effet 13 mois de 4 × 7 jours⁸, et des noms de grands hommes sont donnés à chacun des mois, dans l'ordre historique : Moïse [la théocratie initiale], Homère [la poésie ancienne], Aristote [la philosophie ancienne], Archimède [la science ancienne], etc., jusqu'à

⁶ *Poésies* de Chaulieu et du Marquis de La Fare, Paris, Ménard et Desenne fils, 1822, p. 22-23.

⁷ Descartes, *Œuvres philosophiques*. T. 1. « Classiques Garnier », 1976, p. 592. [*Discours de la méthode*, Troisième partie].

⁸ Auguste Comte, *Calendrier positiviste ou Système général de commémoration publique*. Fontfroide, Éditions Fata Morgana, 1993.

Bichat [la science moderne]. Il a va de même pour chacun des jours. Ces noms se retrouvent dans la « Bibliothèque du prolétaire au dix-neuvième siècle » en 150 volumes qu'il préconise en 1852⁹. Les premiers de ces noms sont ceux qui coiffent les chapitres dans le plan qu'il avait dressé pour le tome contenant son *Système de logique positive ou Traité de philosophie mathématique*.

La division de son ouvrage en parties principales, elles-mêmes divisées en parties secondaires, et ainsi de suite, a été préfigurée, indique son disciple, par Buffon dans son célèbre discours de réception à l'Académie française (1753) : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées¹⁰... »

On peut penser qu'il a abouti à la contrainte mathématique en passant de nombres variables de livres, sections, paragraphes, phrases, situés en dessous d'une limite empirique, à des nombres fixés systématiquement, et qu'il l'a combinée avec la contrainte littérale ou « algébrique ». Cette dernière est issue des noms mis en référence, liés à ces nombres fixes, qu'il a pris comme acrostiches. Et il a étendu cette méthode de composition par acrostiches en deçà du niveau du chapitre, jusqu'au niveau du paragraphe.

La contrainte de l'acrostiche au niveau de la phrase n'est d'ailleurs pas une contrainte très difficile puisque, remarque-t-il, « une phrase n'est pas caractérisée par son premier mot » : il peut utiliser des mots de remplissage. Il s'ensuit que son discours ne présente aucune étrangeté qui fasse suspecter une contrainte sous-jacente.

Comme cette contrainte appartient au rituel d'une religion nouvelle, qu'il n'avait pas lieu de cacher, mais au contraire qu'il devait exhiber aux fidèles, il l'a explicitée à la fin de son ouvrage. Gageons que les lecteurs ne se sont pas aperçu que le texte lui obéissait jusqu'à ce qu'ils soient parvenus au passage qui la révélait. Le livre suit cette contrainte tout au long de pas moins de 772 pages.

Les contraintes mathématiques et « algébriques » ne pouvaient que satisfaire l'esprit systématique de ce mathématicien. Il a pu aussi faire le choix de l'acrostiche pour ses connotations bibliques et antiques, en synergie avec la religion qu'il fondait. La présence de la contrainte alphabétique dans l'acrostiche le plus englobant en est la trace.

⁹ Auguste Comte, *Catéchisme positiviste*, « Garnier / Flammarion », 1966, p. 50-55.

¹⁰ *Revue occidentale philosophique, sociale et politique. Organe du positivisme*. T. XX, n° 100, deuxième semestre 1888 (dirigée par Pierre Laffitte), en annexe à *Synthèse subjective*. Fayard, 2000, *op. cit.*, p. 901.

Que les motivations de ce rituel religieux soient à chercher enfin dans la part de « folie¹¹ » de ce philosophe, — qui n'est d'ailleurs nullement considéré de nos jours comme un « fou littéraire », ne serait-ce que parce qu'il a eu des disciples —, sort des limites de cette enquête purement formelle.

Quand on parle d'Auguste Comte, on évoque généralement un des plus grands philosophes français, le précurseur de la sociologie, l'inventeur de la « loi des trois états », l'auteur d'une classification des sciences, le fondateur du positivisme, puis, après la mort de Clotilde de Vaux, le prophète d'une religion universelle. On peut y ajouter sa statue Place de la Sorbonne ou la devise « Ordre et Progrès » inscrite sur le drapeau du Brésil. Tout cela est bien connu, mais il semble qu'on n'ait jamais signalé jusqu'à maintenant la place, des plus éminentes, qu'il devrait tenir dans le domaine des littératures à contraintes. Il a en effet érigé un monument d'airain pérenne dans ce champ avec son dernier livre, *Synthèse subjective* : puisse cet extrait, accompagné de cette première tentative de débrouillage des problèmes qu'il suscite, en donner la mesure.

¹¹ Cf. Henri Gouhier, *La vie d'Auguste Comte*, NRF, Gallimard, 1931, et Georges Dumas, *Psychologie de deux messies positivistes, Saint-Simon et Auguste Comte*, Paris, Alcan, 1905.

Compte des faits, conte défait :
La Princesse Hoppy de Jacques Roubaud

Après l'étude de la contrainte de la sextine dans les romans d'Hortense, il m'a paru intéressant de confirmer le mode de fabrication des œuvres de Jacques Roubaud par un retour en arrière à partir de *La Princesse Hoppy* ou *le conte du Labrador*. Un conte s'affirme de façon générale comme réécriture, reprise mémorielle, situation qui apparaît désormais comme une constante chez Roubaud. *La Princesse Hoppy* est également un modèle de travail oulipien qui utilise des structures mathématiques². « Je suis un compteur », écrit Roubaud (*GIL*, p. 132), affirmation derrière laquelle on peut entendre : je suis un conteur. L'auteur se joue de cette homophonie puisque les contraintes qu'il utilise sont mathématiques, et que la narration, qu'elle soit autobiographique, poétique ou romanesque, s'accompagne de calculs : le conte compte. D'autre part, ce conte, reconnu comme une de ses rares œuvres proprement oulipiennes par Jacques Roubaud, est conçu en pleine période structuraliste, ce qui justifie sa composition étrange et inédite, fondée sur la récurrence du chiffre quatre fournissant une structure contrainte antérieure l'utilisation du chiffre six de la sextine

¹ *La Belle Hortense*, Paris : Ramsay, 1985, *L'Enlèvement d'Hortense*, Ramsay, 1987 et *L'Exil d'Hortense*, Seghers, 1990.

² Cf. Marc Lapprand, « Contrainte, norme et effet de contrainte », in *Le Goût de la forme en littérature, Actes du colloque de Cerisy, Formules*, 2004, p. 31.

Matérialité d'un conte oulipien

Le premier chapitre de *La Princesse Hopyy ou le conte du Labrador* paraît en 1975 dans la *Bibliothèque oulipienne*³, dix ans avant les romans d'*Hortense*. Il a fallu attendre cinq publications de *La Bibliothèque oulipienne* avant de pouvoir lire le chapitre deux, et les chapitres trois et quatre sont parus en 1979 dans la revue *Change*⁴. C'est seulement en 1990 que le conte apparaît en son entier (?) dans la collection « Fées et Gestes », chez Hatier. Il est composé de dix chapitres dont un « chapitre d'appendice pour le chien ; s'y ajoutent un chapitre 0 d'indications sur ce qui dit le conte » et un chapitre 00 de « nouvelles indications sur ce qui dit le conte », suivi de la « Dédicace du conte à la princesse par le comte ». Cette publication au compte (conte)-gouttes appartient à l'esthétique du fragment déjà repérée chez l'auteur. De façon très curieuse, la page 126 indique que ce volume correspond à « la première partie du quatrième conte du labrador ». Où sont les trois premiers contes ?

On peut s'interroger sur le sens du titre de ce conte *La Princesse Hopyy ou le conte du Labrador*. On peut supposer que le terme de *Labrador* désigne le chien compagnon de la princesse et non la contrée où se déroulent les faits. Le labrador se comprend du reste à la fois comme génitif objectif ou subjectif du conte. C'est bien le conte raconté par un labrador, puisque le chien parle. Quant à *La Princesse Hopyy*, jamais explicitement mentionnée dans le conte, son nom qui rappelle celui d'une tribu indienne permet une mise en relation avec une œuvre de Roubaud entreprise en 1974, *Partition rouge*⁵, qui rapporte des « Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord ». Roubaud y rappelle que les « Navahos, comme tous les Indiens d'Amérique du Nord, donnent au nombre quatre la place centrale » et qu'ils « s'efforcent de recréer ce rythme élémentaire de l'univers par toutes les dispositions possibles », lui accordant des « implications cosmogoniques⁶ ». Ce nombre est complété par neuf et cinq (la cérémonie navaho intitulée « La nuit des chants » se déroule en effet sur neuf nuits, ce qui semble correspondre aux neuf (plus un) chapitres du conte, et à la disposition des avertissements en cinq parties. Faut-il considérer comme une indication le fait que le « dromadaire de confiance » du roi Desmond s'appelle « North Dakota » (p. 99) ?

³ *Bibliothèque oulipienne* n° 2 et n° 7, réunis dans le volume 1 de la *Bibliothèque oulipienne* publié chez Ramsay en 1997.

⁴ *Change* n°38, p. 11-29.

⁵ Seuil, 1988.

⁶ *Op. cit.*, p. 188-189.

Ce conte met en œuvre la contrainte oulipienne, « x prend y pour z », « anoulipisme⁷ » explicité en 1966 dans *La Littérature potentielle*⁸ par Raymond Queneau qui l'applique par exemple à une situation de vaudeville, en l'illustrant par *Amphitryon*. Georges Perec a systématisé cette contrainte⁹ et rend hommage à Jacques Roubaud qui, selon lui, en a « développé la forme la plus raffinée » dans *La Princesse Hoppy* où la contrainte est transformée en « x complète avec y contre z », se combinant avec « x fait de la compote avec y pour z ». Dans l'*Atlas de littérature potentielle* cette contrainte est présentée comme exemple de structures combinatoires et est classée dans les *Spirales*. Or on connaît l'intérêt de Jacques Roubaud pour la spirale, illustrée par celle de la sextine dans tous ses types d'œuvres, ce qui autorise à considérer ce conte comme un « essai » dans une catégorie qui lui est chère.

Comme dans chacune de ses œuvres, Jacques Roubaud donne de l'épaisseur au réel par la multiplication des possibles. Déjà se manifeste la volonté de commenter l'écriture et surtout de ne pas lui conférer de caractère gratuit. « Ce que le conte dit trois fois est vrai » : l'assertion numérale confère vérité au conte. Roubaud énonce ce qui sera un principe des romans d'*Hortense* : un jeu mathématique incongru, l'épuisement d'une situation et la réutilisation de formes littéraires, d'autant plus qu'il parodie une citation de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll. En 2001 il a donné dans « Généalogie d'un conte sous contrainte¹⁰ » des explications tardives et du reste fort lacunaires. « Faut garder le mystère », a-t-il coutume de dire à propos des contraintes que l'Oulipo s'impose et qu'il s'impose lui-même¹¹. Il confirme que le conte ne dit pas les choses « clairement¹² ».

L'hypothèse expérimentée avec l'étude rapide de ce conte consiste à montrer qu'un même type d'ensembles de contraintes régit les œuvres en prose de Jacques Roubaud : à savoir une contrainte formelle globale apparentée à la spirale et appuyée sur des contraintes numérales qui semblent gratuites au premier abord mais dont la présence s'inscrit fortement dans les préoccupations quasi obsessionnelles de l'auteur. Le texte est entièrement signifiant, en ce sens que même la typographie joue un rôle particulier. Les explications postérieures de Jacques Roubaud

⁷ C.-à-d. une nouvelle analyse des œuvres du passé.

⁸ OULIPO, *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 62-65.

⁹ OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1981, rééd. coll. « Folio Essais », 1988, p. 174-179.

¹⁰ In *Un art simple et tout d'exécution, cinq leçons sur l'Oulipo* (avec Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Harry Mathews), Circé, 2001, p. 119-125.

¹¹ *Poésie etcetera : ménage*, Stock, coll. « Versus », 1995, p. 219.

¹² « Généalogie d'un conte sous contrainte », *art. cit.*, p. 123.

confirment l'aspect global de l'écriture du conte et de sa contrainte : « Je voulais faire un récit qui “expliquerait” le fonctionnement de la contrainte qui l'engendrerait¹³ », à rapprocher du principe selon lequel « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte¹⁴ ».

Le conte se construit en effet à partir de la contrainte du quatre, répétée à tous les niveaux. Dans les tardifs éléments d'explication donnés par l'auteur, il apparaît qu'il s'agit d'une propriété de loi de groupe appelée « associativité de l'opération du groupe », et Roubaud révèle que la compréhension de cette loi mathématique n'est pas des plus faciles¹⁵. Le nombre de quatre chapitres a été évidemment prévu au départ comme contrainte intrinsèque et extrinsèque, contenu et forme : « Un groupe à 4 éléments s'imposait : 4 est en effet le plus petit entier pour lequel il existe deux structures de groupes non isomorphes¹⁶ ». Les quatre premiers chapitres vont par deux : s'il était prévu une suite aux deux premiers chapitres grâce à l'indication « (à suivre) », nul avertissement semblable n'apparaît à la fin du chapitre IV. On peut supposer que Roubaud a complété les quatre chapitres par souci d'édition ; l'ensemble comprend donc neuf chapitres, auxquels s'ajoute « un chapitre appendice par le chien ». Neuf est en effet pour les Indiens le chiffre complémentaire de quatre (deux fois quatre plus un). Chacun des dix chapitres du conte final comporte dix sous-parties (sauf le chapitre X, composé de neuf sous-parties et d'une coda). Trente et une indications métadiégétiques précèdent le chapitre 1. 31 fait évidemment référence à *Trente et un au cube*¹⁷, et en même temps la somme des deux chiffres fait 4. Roubaud compte plus que jamais !

Rapide étude du contenu

Les deux premiers chapitres offrent un contenu très différent. Le premier situe les relations entre les quatre oncles de la princesse, toujours occupés à comploter les uns contre les autres, tandis que les reines font de la compote et que la princesse joue à la balle sur le perron avec le chien ;

¹³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴ *Atlas*, p. 90.

¹⁵ Jacques Roubaud, « Généalogie d'un conte sous contrainte », *art. cit.*, p. 124. À propos de cette loi, il ajoute au § @ 36 : « Il n'est pas facile de l'identifier à l'oral et sans le secours d'une notation algébrique (or les événements rapportés dans le conte se situent avant l'invention de cette notation par Viète). J'ai eu plusieurs fois l'occasion d'en donner lecture, notamment une fois devant une réunion de l'Association des Professeurs de Mathématiques de l'Enseignement Public, et personne n'a pu dire, sur l'instant, de quoi il s'agissait ».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Paru en 1973 (Gallimard).

le second met en scène l'ennui de la princesse, obligée d'emmener sa cousine Béryl à une cueillette de myrtilles¹⁸ (pour faire de la compote ?). La présence immanente d'une logique mathématique relie ces éléments.

Le jeu du chiffre quatre est épuisé dans toutes les possibilités proposées : quatre rois, quatre couleurs pour les feux qui régissent la circulation dans le royaume (sinon cinq mais l'auteur explique que le gris n'est pas une couleur dans le domaine du conte), quatre variétés de fruits : airelles, myrtilles bananes, myrtilles indigo, embrunes dont les myrtilles-bananes (baies correspondant aux quatre couleurs des Navahos : noir, bleu, jaune, blanc), quatre variétés d'arbres. La princesse et le chien cueillent 1000 fruits (en chiffres dans le texte) de chacune des 4 sortes, Béryl se contente d'en cueillir 3, pour préserver sa blancheur¹⁹. La totalisation des chiffres du nombre 1003 aboutit encore à 4, de même que les 1003 langues expliquant sur les panneaux indicateurs le fonctionnement des feux de circulation. Ainsi, le conte compte. La logique est curieuse : chaque neveu est le neveu préféré et chacun recevra en cadeau une pelouse de 157 m, avec un bon mètre pour l'ourlet. Si l'on additionne les chiffres, on constate que $1 + 5 + 7 = 13$ et que $1 + 3 = 4$. C'est une sorte de comptabilité enfantine et magique qui fait tenir le conte (compte) debout, parce que la logique interne répond aux contraintes numériques que s'est imposées l'auteur.

Toutes les possibilités de complots entre les rois sont régies par des règles : « Il m'a semblé qu'il serait plus adéquat, si on voulait vraiment travailler sur un objet algébrique, de choisir des prédicats tels qu'ils se traduisent naturellement en loi de composition dans l'ensemble des personnages d'un récit²⁰ », écrit Roubaud. La contrainte « X prend Y pour Z » est actualisée en « règle de Saint Benoît » : « soit trois rois parmi les quatre... Le roi contre lequel complot le premier roi quand il rend visite au roi contre lequel complot le deuxième roi quand il rend visite au

¹⁸ Dans *Change* n° 38, p. 11, l'auteur résume les deux premiers chapitres :

« Chapitre un : complots et compotes

Il est question d'une princesse de son chien et de ses quatre oncles qui sont rois. à l'époque où commence cette histoire la princesse joue à la balle avec son chien sur la pelouse en bas du perron et les rois complotent selon la règle de saint Benoît. cependant les reines font de la compote.

Chapitre deux : myrtilles et Béryl

Pendant que l'écreuil dans le pin lit le Times et que le saumon croise dans la rivière en mangeant des noisettes, la princesse emmène son chien et sa cousine Béryl, blanche biche, cueillir des myrtilles. sur le chemin du retour, Béryl est mystérieusement enlevée par un noir cavalier. à ce moment apparaît dans la plaine un jeune homme : "qui êtes-vous" demande la princesse. "je suis un astronome et je viens de Bagdad." » (*sic* pour la ponctuation et l'absence de majuscules après les points).

¹⁹ Blancheur peut-être démentie par le nom de Béryl, qui qualifie une variété d'émeraude bleue, rose, jaune ou transparente (aigue-marine).

²⁰ *Généalogie*, p. 121.

troisième doit être le même roi précisément contre lequel complot le roi contre lequel complot le premier roi quand il rend visite au deuxième, quand il rend visite au troisième ». Roubaud précise : « Un roi pourra parfaitement se réunir avec lui-même pour comploter (il y en a même un qui en l'occurrence va comploter à l'occasion contre lui-même²¹) ». Il s'agit là de la propriété d'associativité de l'opération de groupe (Roubaud a choisi le « groupe de Klein », qui comporte entre autres les propriétés de commutativité et d'associativité). Les étranges paroles du chien le révèlent : « un oue a atre éléments est orcéent coutati²² ». De plus, suivant un principe qu'il avait exposé en prenant pour exemple *La Princesse Hoppy*, « un texte écrit suivant une contrainte mathématique contient les conséquences de la théorie mathématique qu'il contient²³ ». Ainsi, les noms des éléments intervenant dans le récit sont soumis à l'obligation de commencer par quatre lettres. Les noms des quatre rois, « Aligoté, Babylas, Eleonor (sans e) et Imogène » (p. 15) « satisfont une contrainte²⁴ », écrira Roubaud, de même que celui des reines, Adirondac, Botswana, Eleonore (avec un e) et Ingrid : les mêmes quatre lettres A, B, E, I, se répercutent sur les cousines de la princesse, Béryl et Ermengarde, sur les fruits cueillis, « aïrelles, embrunes ; myrtilles-bananas et myrtilles-indigo ». Véronique Montémont²⁵ démontre que l'anagramme de ces quatre lettres produit le mot « baie », qui est peut-être la clé de leur choix ; elle découvre également le reflet crypté de ces lettres au cours du récit. L'astronome s'écrie « mon ange, mon idole, mon éther, mon blitzgrieg » (p. 83) et les devoirs d'Ermengarde comportent « arithmétique, botanique, herméneutique, imprécision ». Les lettres peuvent se distribuer dans une phrase : « à la lueur intime de sa bougie, l'écureuil lisait saint Augustin » (p. 66). Une étude plus attentive encore permettrait certainement de déceler d'autres possibilités de commutativité²⁶.

La continuité narrative entre les chapitres 1 et 2 est assurée par la présence de la princesse et du chien : mais où est le roi, père de la princesse ? La logique des propos n'est pas très serrée et on pense à une propriété mathématique et rythmique : les propos semblent « discrets », au

²¹ Cours de Jacques Roubaud, cité par Fabrice Baudart, *La Poésie — fragments, néants, mémoire — dans Autobiographie, chapitre dix* de Jacques Roubaud, Th. doct. Paris VIII, dir. Jean Levaillant, 1992, p. 233.

²² « Un groupe à quatre éléments est forcément commutatif ».

²³ « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in *Atlas de littérature potentielle*, p. 90.

²⁴ *Généalogie*, p. 122.

²⁵ Véronique Montémont, *Jacques Roubaud : L'Amour du nombre*, Presses universitaires du Septentrion, 2004, p. 354.

²⁶ Un phénomène identique se produit concernant le chiffre 6 dans les romans d'*Hortense* (cf. Élisabeth Lavault, *Jacques Roubaud, Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*, Éditions Universitaires Dijonnaises, 2004).

sens de discontinus, indépendants les uns des autres. La logique narrative est détruite de deux manières : par l'absence de suivi diégétique et par le caractère illogique des relations entre les personnages.

Dans le chapitre trois, la princesse, lassée de la longue narration des amours de l'astronome, réfléchit aux quatre raisons qui lui faisaient désirer de couper court à son entretien. Le chapitre quatre évalue toutes les possibilités qu'a la princesse d'offrir à ses quatre oncles un « poutou » du soir alternatif, sans léser le chien qui réclame lui aussi sa part. Les quatre oncles sont logés dans quatre tours situées aux quatre coins du château, tandis que la princesse est logée dans une chambre « au centre du château, entre les deuxième et troisième étage [*sic*], et à égale distance des faces nord sud ouest et est du château de la princesse ». Suivant les jours, le soleil se lève selon différents points cardinaux (les quatre points cardinaux sont essentiels pour les indiens), « mais de toute façon, dit le conte, la chambre de la princesse était toujours parfaitement éclairée » (chap. 4, p. 38).

Une solution au problème des poutous est trouvée grâce aux calculs de l'astronome pour éviter les crises de jalousie entre les quatre oncles ; seul le chien semble grognon, car la présence à demeure des quatre oncles qui attendent leur tour aléatoire de « poutou » force la princesse à les avoir tous les jours à sa table, ce qui le mécontente, privé d'une quantité certaine de dessert. Le chien est d'ailleurs soumis à quatre formes de terreurs possibles (potentielles ?), qui ont donné leur nom aux quatre tours, de l'Apocalypse, de l'Éboulement, du Brouillard à couper au couteau et de l'Invasion des hannetons. Malade, il est guéri de sa fièvre et de sa terreur par les « Antibiotiques, les Baumes de Venise, les Imbrocations et les Emplâtres (p. 124). « Sous la menace constante des quatre dangers extérieurs », il aura à choisir pour sa promenade entre six chemins, dont l'un conduit sur la trace d'Arnaut Daniel, l'inventeur de la sextine. Les chapitres suivants mettent en scène quatre canards aux stratégies de paroles très élaborées.

Confirmation du rôle du nombre est donnée par Florence Delay, qui avoue dans sa contribution aux *Mélanges* offerts à Jacques Roubaud que les vertus du nombre peuvent excéder ses capacités :

Le comte, le conte, le chien – même nom – faisaient trois en Un et cet Un figurait le top des chiens. [...] Hélas, quand au chapitre dix, je compris que ce Nom était un code, un mot de passe, qu'il cachait le Nombre, la passion du Nombre dans toutes ses manifestations ; que ladite trinité ne comptait les poutous de la princesse que par vil calcul ; que les entrées par quatre [...] étaient des problèmes [...] je repris ma liberté²⁷.

²⁷ Florence Delay, « De quelques bêtes qu'il me fit rencontrer », *Forme & Mesure : pour Jacques Roubaud/Mélanges*, *Mezura*, 2001, n°49, p. 156.

Voici en effet la proclamation *a posteriori* du Chien :

Le nombre note, désigne, range, énumère, évoque, combine, permute, fait danser devant mes yeux les étoiles, les aboiements, les ombres comme les os, les charlottes aux framboises et les poutous. Il y a une poésie du nombre, sur laquelle je me propose de revenir un jour²⁸.

Les vertus organisationnelles s'effacent devant un chant à la gloire du Nombre universel :

C'est une grande destinée que celle du Nombre : entier ou fractionnaire, imaginaire ou réel, il porte toujours en lui le divin caractère utopique. Il contredit sans cesse l'oubli, la peine de ne plus être. Dans la prison, par une succession de barres tracées de sang sur les murs, il se fait patience et révolte. À la fenêtre de l'hôpital, il est ardente espérance de guérison. Partout il est la négation du désordre, de la confusion, de l'iniquité. Dans les nuits, sur ma pauvre paillasse en crin d'opossum, en proie à l'angoisse de l'absence et de la privation, sous la menace incessante des quatre Dangers Intérieurs et Extérieurs, je compte. Et le compte est ma consolation²⁹.

Interprétation : dans les sphères contraintes

En 1977 Nicolle Celeyrette-Pietri³⁰ a mis en parallèle l'œuvre de Paul Valéry, *La Jeune Parque* et *La Princesse Hoppy* de Jacques Roubaud. Valéry s'intéresse aux mathématiques, Jacques Roubaud est mathématicien, et leurs préoccupations sont proches. Nicolle Celeyrette-Pietri affirme que pour l'un et l'autre « l'écriture place comme garant la mathématique pure, qui revêt de sa nécessité convenue l'acte de l'écrivain³¹ ». Une telle écriture « conduit à cette littérature potentielle proposant une matrice que d'autres pourront utiliser ». Le point commun entre les deux écrivains serait celui de « l'imaginaire abstrait ». De même que le conte de *La Princesse Hoppy* peut être résolu par des équations mathématiques³², « les *Cahiers* proposent de nombreuses variations et jeux mentaux³³ » autour de la notion « d'association », situation correspondant selon Valéry à un « état combinable³⁴ ».

²⁸ *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, p. 127

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Nicolle Celeyrette-Pietri, « Le con(mp)te comp(n)te », *Littérature*, 1977, n°28, p. 100-114. Une coquille a sans doute transformé le titre, déformant « co(n)mpte » en « comp(n)te ».

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² *Ibid.*, p. 107.

³³ Paul Valéry, *Cahiers*, I, p. 614, cité par Nicolle Celeyrette-Pietri.

³⁴ Paul Valéry, *Cahiers* II, p. 649.

Une telle facture demande bien sûr l'effort du lecteur³⁵ : c'est ce que montrent les indications du conte de la princesse : « Attention : Attention ! Le conte quelquefois demande de l'attention³⁶ ».

Ainsi, non seulement la contrainte du quatre impose les propriétés de ce groupe aux éléments du récit, mais aussi les faits sont organisés en écho³⁷ : le roi Aligoté, roi du Zambère, a pour reine Adirondac, née Zibeline y Zanicovette ; Babylas, roi d'Ypermétrope, est marié à Botswana, née Yolande y Ygrométrie ; Eléonor a pour reine Eléonore et Imogène, Ingrid. On peut remarquer que les noms des reines commencent par la même lettre que les noms des rois leurs époux. D'autre part, le nom des royaumes des deux premiers rois commence systématiquement par la lettre qui fait miroir en fin d'alphabet. Les première et dernière lettres se correspondent (a et z), de même que la deuxième et la pénultième (b et y). En revanche nous ne saurons rien du royaume des deux derniers rois et reines pour des raisons de sécurité, écrit Jacques Roubaud. Vingt-six ans plus tard, il révélera que « leurs noms satisfont une contrainte³⁸ » mais la seule contrainte des lettres initiales paraît un peu légère

Logiquement, puisque tout est construit selon un algorithme, cette forme de logique que le lecteur se doit d'accepter comme mode nécessaire d'organisation du récit, ces noms devraient commencer par les lettres antépénultième et avant-antépénultième de l'alphabet, X et W. Or, ce qui est classé X est nécessairement caché puisqu'il s'agit de la lettre symbolique de la sécurité. D'autre part, le W est le signe de Perec³⁹, la lettre de l'ami, lettre réservée puisque l'intime reste du domaine du secret pour Roubaud. Les raisons de sécurité appartiennent donc d'une part au jeu, au clin d'œil, proposant de faire croire que cette œuvre est dangereuse et court le risque d'être censurée ; d'autre part, elles permettent de fermer la sphère personnelle : l'auteur s'efface derrière « le conte qui conte » : « Conformément à la tradition médiévale, le conte fonctionne comme un personnage, un métapersonnage si l'on veut⁴⁰ ». Si l'auteur occulte toute implication, il dévoile sa présence, par le choix d'une occultation particulière. D'autant plus que l'on se souvient que Bartlebooth, aux dernières lignes de la sixième partie de *La Vie mode d'emploi*, tient en main une pièce de puzzle en forme de W, alors que la dernière pièce manquante du

³⁵ Comme le préconisait Raymond Queneau dans le *Prière d'insérer* de *Gueule de Pierre*.

³⁶ *La Princesse Hoppy*, chapitre II, IV, p. 32.

³⁷ On peut supposer que ces faits sont une représentation pastichée de la théorie des anagrammes de Saussure, qui a été l'objet d'une contestation entre les membres de *Tel Quel* et ceux du collectif *Change*.

³⁸ « Généalogie », *art. cit.*, p. 122.

³⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

⁴⁰ « Généalogie », *art. cit.*, p. 123.

puzzle offre la forme d'un X⁴¹ : ce jeu de ping-pong d'une œuvre à l'autre les éclaire mutuellement : Jacques Roubaud évoque la présence de l'ami, Perec renvoie peut-être le message de façon cryptée trois ans plus tard⁴².

Instance mémorielle du conte

Le conte rappelle ou signale des éléments qui appartiennent aux thèmes obsessionnels de Jacques Roubaud, souvent hérités de Queneau. Outre la contrainte numérale, quatre instances mémorielles s'instaurent dans le conte : s'y inscrit le souvenir de Queneau en forme de chien, la forme du conte correspondant à quelques-unes de ses œuvres, comme *Un Conte à votre façon*⁴³, ou *À la limite de la forêt*⁴⁴, qui met précisément en scène un chien ; on peut également y reconnaître la mémoire de tout le monde en de multiples rappels littéraires ainsi que le maintien d'une atmosphère médiévale par une typographie particulière et plus globalement un pastiche des arts de mémoire.

La langue du Labrador

Le langage du chien est vraisemblablement un rappel en direction de Queneau, qui décrypte son patronyme en « chêne et chien » et fait parler chevaux et chiens⁴⁵.

Le chien du conte parle, et son langage diffère dans les deux premiers chapitres. Le deuxième exemple de langage chien supprime la plupart des consonnes initiales des mots⁴⁶, les hiatus obtenus ayant quelque parenté avec des aboiements. Mais il reste à comprendre les contraintes du premier

⁴¹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, p. 600.

⁴² Échos et complicité entre Jacques Roubaud et Georges Perec trouvent leur accomplissement dans le livre commun au double titre, *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec et *Le Voyage d'hier* de Jacques Roubaud, Seuil, « Le Passeur », 1997.

⁴³ Repris dans *Contes et propos* in *Cahiers de l'Herne*, 1971 ; rééd. Gallimard, 1981 ; coll. « Folio », 1991, p. 255.

⁴⁴ *Contes et propos, op. cit.*, p. 72-96.

⁴⁵ Queneau met en scène dans le récit *À la limite de la forêt* un chien, Dino, doué de parole, ce qui surprend à peine le voyageur égaré qui s'adresse à lui dans une auberge : « Tu voudrais bien un sucre, hein, mon chien, dit le voyageur.

Je ne suis pas votre chien, répliqua le quadrupède. Je n'appartiens à personne qu'à moi-même. Je ne suis pas le chien de la maison ; si le propriétaire de la maison se l'imagine, il commet là une grave erreur. Quant au sucre, je l'apprécie, et je n'en dédaignerai pas un morceau. Tiens, là-bas, sur la commode, il y a un sucrier plein, sans vous offenser ni vous déranger, ce serait une gracieuseté à me faire ». (*Ibid.*, p. 78-79).

Le langage de ce chien n'est pas sans rappeler le langage châtié des chevaux dans *Les Fleurs bleues*, montrant une constante d'écriture chez Queneau. Ce chien est également doté de l'invisibilité, caractéristique qu'il acquiert au terme d'une révolution en spirale.

⁴⁶ « e sais ien ue ça ne servira a ien ais aurais ait ce ue ai u » dit le chien qui déplace sa collection d'os pour brouiller les pistes (II, 3, p. 17). (On peut traduire par « je sais bien que ça ne servira à rien mais j'aurais fait ce que j'ai pu »).

exemple (*Indications sur ce que dit le conte*, n° 31, p. 10)⁴⁷, que l'auteur donne comme clé gracieuse du conte : « C'est du chien », précise-t-il. Faut-il le comprendre à la façon imagée du langage populaire, c'est-à-dire, c'est très difficile, à vous de jouer, lecteurs ? Dans les chapitres trois et quatre, le chien parle tout simplement anglais. Au chapitre V, il remplace la plupart des consonnes par des *t*. Si Jacques Roubaud révèle « que le chien en sait plus que le lecteur⁴⁸ », il se borne à écrire que « certains indices sont donnés par le chien dans une des deux langues qu'il emploie, dont l'une, secrète, est réservée à la princesse ». Il semble s'amuser à ajouter dans des parenthèses « ces indications-là n'ont, à ma connaissance, été déchiffrées par personne ».

On peut supposer que les indications données en langage chien obéissent à un système fondé sur une permutation à quatre éléments, comme l'ensemble du conte. Il semblerait qu'il s'agisse là, de façon relativement stricte, de l'exploitation de la commutativité des groupes de Klein : en effet, les paroles du chien s'élaborent à partir des onze lettres d'*Ulcérations*, mot avec lequel Georges Perec avait déjà joué et construit des onzines lors de la première livraison de la *Bibliothèque oulipienne*, précédant celle où furent publiées les *Indications sur ce que dit le conte*. Une recherche anagrammatique permet également de trouver les mots suivants : *rats, attention, ce conte, vrai, solutionne, la lecture, raison*.

Rappels littéraires

La poésie est mémoire pour Jacques Roubaud et il pratique dans le conte de *La Princesse Hoppy* une explicitation de la mémoire par la réécriture. Le langage des animaux peut s'avérer comme un plagiat d'auteurs antérieurs : il suffit de penser aux fables d'Ésope et Phèdre, imitées par Marot, à celles de La Fontaine ou au *Roman de Renart*. Mais c'est encore Queneau⁴⁹ qui fait le lien avec un autre modèle de Jacques Roubaud, Lewis Carroll (qui réapparaît notamment dans *La Belle Hortense*) sous le parrainage duquel se place le conte *Sylvie et Bruno* (dont Queneau explicite le « langage chien » dans *Contes et Propos*). Le fait que des animaux parlent n'étonnera pas de

⁴⁷ « t'cea uc tsel rs
n neo rt aluot
ia ouna s ilel-
-rc oal ei ntoï ».

⁴⁸ « Généalogie », p. 124.

⁴⁹ On peut penser à une allusion à Raymond Queneau, qui appelle le cheval favori du Duc d'Auge, *Démsthène*, « parce qu'il parlait même avec le mors entre les dents » (*Les Fleurs bleues*, Gallimard, 1965 ; rééd. « Folio », 1978, p. 14) et s'interroge sur les animaux qui parlent dans les rêves. Les chevaux quiéniens renvoient du reste à la « cavale » de l'alchimie.

la part de Jacques Roubaud qui met en scène *Les Animaux de personne* et *Les Animaux de tout le monde* ou qui n'oublie pas de donner un rôle important au chat Alexandre Vladimirovitch dans les romans d'*Hortense*.

Un autre modèle récurrent serait celui de Borges qui écrit les *Chroniques de Bustos Domecq*⁵⁰ en collaboration avec Adolfo Bioy Casares ; la chronique intitulée *Gradus ad Parnassum* met en scène un écrivain qui invente une forme de langage, réussissant à écrire des « vers entiers composés de mots dont aucun ne figure dans le Dictionnaire⁵¹ ». D'autre part, une autre chronique, *Ce qui manque ne fait pas mal*, rapporte la conception de vers qui cette fois éliminent une partie des éléments attendus, ce qui pourrait évoquer le premier langage chien de *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador*. On peut aussi penser à Cervantes (*Le Colloque des Chiens*, une des *Nouvelles exemplaires*, fait parler deux chiens pendant une nuit).

Apparaissent d'autres rappels littéraires : si Béryl, « blanche biche » victime de noirs complots, évoque la chèvre de Monsieur Seguin, le hérisson qui traverse au feu rouge se nomme Bartleby, comme le héros de Melville, tout près du Bartlebooth de Perec, lui-même mâtiné du Barnabooth de Larbaud, et tous ces noms commencent par des « B ». Les personnages se mêlent en une génétique curieuse puisque la cousine de la princesse, Béryl, est une biche qui porte des escarpins noirs et possède de grands yeux violets. Le roi Uterpandragon, oncle des quatre oncles de la princesse, fait le lien avec les légendes celtiques, reprises par Roubaud dans le *Conte du Graal*, tandis que la règle de Saint Benoît qui régit les complots royaux est sans nul doute un détournement des règles monastiques. Les oncles répondent aussi en écho à la sextine d'Arnaut Daniel (« ongles » et « oncle ») qui servira de structure aux romans d'*Hortense*. Les six chemins qui s'offrent au chien pour sa promenade le conduisent à rencontrer d'abord un enfant dans un arbre, très semblable au jeune Perceval (p. 114), puis le cortège du Graal, qui se révèle être un plat supportant un os énorme ; il rencontre ensuite les Lagadoniens, dont le langage disparaît progressivement et un escargot qui lui révèle qu'il est Arnaut Daniel ; la cinquième rencontre est celle du « Fraisident-Pondateur, Eifel », qui lui parle des Ouliliputiens ; enfin, sur la route de Tharama, le chien est provoqué à la manière de Lancelot par le Morholt (« Viens te battre, si tu es un homme (!) »). Voltaire n'est pas oublié puisque « tout se passait pour le mieux dans les royaumes », comme le répétait à peu près Pangloss.

⁵⁰ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Chroniques de Bustos Domecq*, Buenos Aires : Losada, 1967 ; traduction française Denoël, 1970 ; rééd. LGF, coll. « Le Livre de Poche Biblio », n°3338, 2000.

⁵¹ *Gradus ad Parnassum*, p. 93 : « Hlōj ud ed pta jabuneh Jrof groгна. »

Quant au « poutou » du soir, il n'échappera pas aux lecteurs qu'il a des consonances communes avec le patronyme de Marcel Proust et que la situation n'est pas sans rappeler le souvenir vespéral de la douleur du retard ou de l'absence du baiser maternel. Mais la souffrance du jeune Marcel est désormais démultipliée, communiquée à un chien et quatre oncles.

Les modèles littéraires fournissent donc des occasions de plagiat détournés, ce qui est voulu et revendiqué par les auteurs oulipiens. Roubaud renvoie à la lecture de *Graal Fiction* (p. 130) et n'oublie pas le plagiat personnel par anticipation, puisque la deuxième partie annonce des tics d'écriture de *La Belle Hortense*, par exemple « ce moment d'une douceur inexprimable » que le narrateur tente d'exprimer tout de même dans le chapitre d'ouverture de *L'Enlèvement d'Hortense* (p. 10).

Le jeu typographique

On connaît le goût de Jacques Roubaud pour les polices d'écriture⁵². Un choix codifié de couleurs et de polices variées apparaît dans *Kyrielle*⁵³.

Il n'échappe pas au lecteur attentif que les quatre chapitres originaux de *La Princesse Hoppy* sont rédigés suivant différentes polices d'écriture, même si les deux premières sont très proches, et que la disposition typographique avec de grandes marges est identique. On pouvait naturellement s'attendre à l'utilisation de quatre polices différentes : obligations imposées par la revue *Change* qui publie les chapitres deux et trois, ou jeu du clinamen, il n'y en aura que trois, mais le chapitre quatre présente une disposition typographique particulière où les virgules sont remplacées par des points sans espace subséquente. Cette dernière contrainte typographique correspond à l'écriture des manuscrits du Moyen âge et cette ressemblance rend un hommage au monde perdu idéal de la poésie selon Roubaud, mais aussi Queneau. La typographie « fait signe ». Par exemple, dans les chapitres originaux de *La Bibliothèque oulipienne* et de *Change*, les numérotations de chapitre ne sont pas identiques d'une livraison à l'autre. Tout montre au lecteur que la littérature est ici décalée. Les chiffres **romains** des chapitres I et II cèdent la place aux chiffres **arabes** des chapitres 3 et 4, ce qui est de toute façon conforme au contenu, puisque ces chapitres voient la présence d'un astronome de **Bagdad**. Cependant, sans doute encore une fois à cause des contraintes éditoriales, le conte publié dans la collection « Fées et gestes », se contente d'insérer des polices variées pour signaler les passages importants.

⁵² Ce type de particularités fait le propre des branches autobiographiques, qui intercalent des typographies différentes pour les incises ou bifurcations.

⁵³ Jacques Roubaud, *Kyrielle*, Nous, 2003.

Un art de mémoire

Un *quatrième* aspect mémoriel s'inscrit dans ce conte, que l'on peut voir comme un rappel du schéma de l'art de la mémoire de Pirano présenté par Roubaud dans *L'Invention du fils de Leoprepes*⁵⁴. Selon Pirano, le schéma de l'art de mémoire s'organise par la division d'un carré en huit sections : aux points d'intersection des droites se dressent neuf tours, dont huit sont les extensions de la tour centrale, « Reposoir de Lieux et d'Idées-images avec ses itinéraires prescrits ». Or, Roubaud fait remarquer que chaque tour est éclairée par deux soleils, la mémoire s'étendant en avant et en arrière suivant ses théories sur ses modalités. Mis sur cette piste, nous pourrions inférer que les quatre tours d'angle du château de la princesse correspondent (par le biais de l'impératif du quatre) aux huit tours de Pirano, d'autant plus que le soleil peut aussi bien se lever à l'ouest qu'au nord, organisant à sa guise les quatre points cardinaux. Il pourrait donc s'agir d'un pastiche d'un théâtre de mémoire, tout en se construisant sur l'impératif du quatre cher aux Indiens Navahos. L'écriture du conte révèle donc, sous couvert des contraintes numériques, les préoccupations constantes de l'auteur.

Jeu d'écriture

Contrainte, mathématisée, mémorielle, la prose répond toujours chez Roubaud à des conditions particulières. Ici le narrateur disparaît derrière la narration, proposant plusieurs solutions pour désigner l'instance auctoriale : la première serait le conte lui-même, qui se crée en disant. Le conte « rappelle que », le conte « dit que », autant de formules métadiégétiques qui permettent un effacement de l'auteur derrière un narrateur intemporel, sorte d'aède qui se contente de rapporter un « contenu », sans faire mine d'intervenir : « Celui qui raconte, c'est le conte⁵⁵ ».

Au contraire, dans *La Belle Hortense*, Jacques Roubaud revendiquera sa fonction d'auteur et s'opposera fortement à l'impudence intrusive du Narrateur. Ici, le conte (ou comte) conte, dit le conte et conte un compte (et *vice versa*). Le lecteur est convié à donner son avis sur l'expression dilatoire du problème des « poutous du soir » : « Mais alors où est le problème, direz-vous, le problème du poutou dont le conte nous bassine les oreilles depuis un moment⁵⁶ ». L'expression « nous bassine les oreilles » confirme l'oralité du conte tandis que la ponctuation très particulière suggère le débit d'un conteur.

⁵⁴ *L'Invention du fils de Leoprepes, poésie et mémoire (Invention)*, Saulxures : Circé, 1993, p. 65-72.

⁵⁵ *La Princesse Hoppy*, chapitre 1, « Indications sur ce que dit le conte », 1, p. 29.

⁵⁶ *Ibid.*, chapitre 4, 6, p. 43.

L'écriture est juste et nécessaire : « Le conte dit ce qu'il faut quand il faut⁵⁷ ». Il s'agit de l'énonciation de la poétique de l'écrivain, qui répond à un impératif de rigueur. Une nécessité de l'écriture s'énonce de façon ludique, par la reprise des axiomes qui émaillent ses écrits⁵⁸. Cette nécessité se double d'un impératif de véracité : « le conte dit toujours vrai. Ce que dit le conte est vrai parce que le conte le dit⁵⁹ ». Il faut aller au-delà de la tautologie pour découvrir la signification de cette affirmation⁶⁰ : ce qui est écrit est vrai parce que c'est écrit ainsi. La référence n'est pas une vérité extrinsèque mais la vérité même du conte, qui s'énonce au moment où elle s'écrit⁶¹. Le narrateur s'efface donc derrière le « conte qui conte ». L'auteur ne peut cependant s'empêcher de jouer sur les mots puisqu'il poursuit ainsi : « Celui qui raconte c'est le conte et celui qui raconte le conte c'est le comte. Le comte du Labrador. Aussi le conte est-il dit le conte du Labrador » (p. 5). Le narrateur est donc peut-être le chien, dont nous savons qu'il est doué de parole et que rien ne l'empêche d'être précisément un labrador, ce que confirmera l'auteur⁶². D'autant plus qu'aucun comte n'apparaît dans le conte !

Ainsi, tout un système d'échos et de correspondances s'organise et cimenter le conte. La narration n'est plus celle d'une histoire qui avance diégétiquement : il y a une forme de gratuité dans le plaisir de cette écriture, mais la princesse n'est pas tout à fait réceptive au conte dans le conte comme l'indiquent les lignes de pointillés du chapitre 3, § 9, quand l'astronome de Bagdad la fatigue du récit de ses amours malheureuses : « Saute tout ça, dit précipitamment la princesse » (chap. 3, 1, p. 25), ce qu'elle répétera lorsque l'astronome voudra rappeler les éléments à analyser : « la princesse, dit le conte, en avait marre ».

Jacques Roubaud s'amuse de sa narration et joue les Shéhérazade : l'indice est présent dans le texte puisque l'astronome vient de Bagdad et l'auteur s'amuse à « donner » dans le conte oriental. Le chapitre trois s'éloigne, du point de vue géographique mais aussi du point de vue du contenu, des chapitres précédents. Il s'agit d'une exploration des possibles

⁵⁷ *Ibid.*, chapitre 1, 2, p. 11.

⁵⁸ Axiome repris en particulier dans *Mezura*, n°35, remarques 2255-2275, p. 20-21.

⁵⁹ *La Princesse Hoppy*, « Indications sur ce que dit le conte », p. 6.

⁶⁰ L'affirmation est très proche de celle qui est énoncée à propos de la poésie : « La poésie dit ce qu'elle dit en le disant », *Poésie, etcetera : ménage*, p. 77. La conception du conte ne diffère donc pas de la conception poétique.

⁶¹ « Que le conte dit vrai – le conte dit toujours vrai. Ce que dit le conte est vrai parce que le conte le dit. Certains disent que le conte dit vrai parce que ce que dit le conte est vrai. D'autres que le conte ne dit pas le vrai parce que le vrai n'est pas un conte. Mais en réalité ce que dit le conte est vrai de ce que le conte dit que ce que dit le conte est vrai. Voilà pourquoi le conte dit vrai », « Indications sur ce que dit le conte », *La Princesse Hoppy*, § 6, p. 30.

⁶² « Généalogie », *art. cit.*, p. 123.

narratifs. Le conte oriental peut ainsi se mêler aux aventures des quatre oncles neveux du roi Uterpandragon et ces quatre oncles évoquent les aventures des sept oncles de Blaise Cendrars.

Les dérèglements volontaires de la ponctuation, les mélanges littéraires, soulignent la volonté de l'auteur d'appliquer ses propres règles et de se placer de cette manière en marge des formes convenues, inventant une nouvelle forme littéraire. La cohérence est donnée par la structure mathématique car « au bout du compte, mathématiquement, automatiquement, chacun aura reçu son dû » (chap. 4, 9, p. 39). Le lecteur est pris dans la trame de cette logique à la manière du lecteur de romans policiers, convaincu qu'il doit résoudre les différentes énigmes, dont plusieurs sont intentionnellement proposées par le narrateur (« Sept questions au lecteur du Conte », chap. 00, p. 52). D'ailleurs, la principale énigme reste irrésolue : qui a enlevé Béryl ? cet enlèvement a-t-il été fomenté par les complots des quatre rois ? À qui s'adresse le conte ? « Ceux pour qui conte le conte » sont-ils des lecteurs privilégiés pour savoir qu'« en ce temps-là » correspond au temps de l'*entrebescar* de la littérature et de la mémoire ? Ce que confirme une remarque de *Poésie, mémoire, nombre* : « À la mémoire aussi appartient le savoir du conte⁶³ ».

Chez Roubaud, l'écriture poétique choisit de se tourner vers une « grande forme », celle du sonnet, pour la réactualiser, l'écriture théâtrale reprend les romans du cycle du Graal pour les réinsérer dans une nouvelle présentation, les romans d'*Hortense* remettent à l'honneur la sextine médiévale, et le conte dit ce qu'est le conte en écrivant un conte qui n'a pas d'autre sens que les sens formel et mémoriel qui lui sont conférés par l'auteur. Il s'agit de faire se souvenir de ce qu'est un conte : l'écriture est la mise en action ludique des théories.

Ces réflexions rapides à partir de *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* ne rendent pas compte (?) de toutes les contraintes contenues dans le conte ; en particulier, la contrainte de départ, « X prend Y pour Z », a été laissée en partie dans l'ombre (laissée pour compte ?). Cette lecture de *La Princesse Hoppy* se contente de présenter comme constantes de l'écriture de l'auteur une contrainte numérique (le quatre), une monstration de la mémoire et un rappel palimpseste de la littérature, contraintes doublées d'une réflexion métadiégétique, sans oublier le plaisir apporté par le charme d'une écriture qui combine culture et jeu et mêle compte et compote.

⁶³ « Poésie, mémoire, nombre », *Mezura*, 1995, n°30, p. 13, rem. 182.

De plus, Roubaud ne se prive pas de dire que le mystère reste à peu près entier : « De toutes façons, les mystères, indices, et dévoilements sont soumis à d'autres contraintes que la contrainte de base, génératrice du conte⁶⁴ ». Cette contrainte pourrait être celle de l'aporie. Roubaud ajoute que « dans la version publiée du conte, interrompue au neuvième chapitre, on en sait pas [*sic*] tout, loin de là ». Faut-il gloser sur cette erreur syntaxique ? est-elle intentionnelle, établissant une sorte d'équivalence entre la connaissance et l'ignorance, et renvoyant la littérature au plaisir d'écrire et de lire, la vérité n'étant qu'un but lointain et toujours différé ? Ce que l'on découvre dans ce conte commencé en 1975 sera repris de façon systématique dans les romans d'*Hortense*. Le conte est un essai et les romans confirment les constantes de leur auteur, qui se prend lui-même pour un chien dans *Autobiographie, chapitre dix*, traçant un portrait de l'auteur en Labrador.

On peut donc se référer au souci formel comme construction de l'écriture et non plus comme système clos et uniquement destiné à la critique descriptive. La forme est une potentialité de l'écriture : la constitution de séries propose, à la manière de Valéry, « un conte abstrait⁶⁵ ». L'invention de Jacques Roubaud est inséparable de la forme ; le contenu est puisé, selon les techniques de l'ancienne rhétorique, dans un réservoir de « lieux », le lieu commun étant la littérature dans son entier dont le conte fait partie comme mémoire universelle. Jouant des approximations linguistiques, le conte mêle comptes, compotes, complots. Mais les paroles en *chien supérieur* disent la douleur du manque et de l'*ulcération*, de même que le jeu de piste des romans d'*Hortense* cache la douleur du deuil et de l'absence. L'auteur associe invention et littérature comme mémoire de la langue, rythme et souvenir. « Il était une fois » combine le temps indéfini du conte au temps contemporain de Jacques Roubaud.

Bibliographie : Les références utilisées renvoient soit au conte publié chez Hatier, soit, en ce qui concerne la typographie particulière, aux chapitres publiés dans la *Bibliothèque oulipienne* n° 2 et n° 7, réunis dans le volume 1 de la *Bibliothèque oulipienne* publié chez Ramsay en 1997 et aux chapitre trois et quatre publiés dans *Change*, n° 38, p. 11-29.

⁶⁴ « Généalogie », p. 124.

⁶⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, XXI, 70.

Elvira Monika Laskowski-Caujolle

Marcel Bénabou : *ne pas écrire sur Tamara*

1. Le paradoxe bénabolien

En obéissant à sa « poétique ironique de l'échec¹ », Marcel Bénabou, l'auteur oulipien qui n'a « écrit aucun de ses livres » — de même que son *alter ego*, celui qui dans ses œuvres occupe la place du narrateur — ne cesse paradoxalement de produire du narratif. *L'incapacité d'écrire* comme génératrice du texte — un phénomène qu'on pourrait appeler le *paradoxe bénabolien* — se retrouve aussi dans son plus récent roman, *Écrire sur Tamara*. Mais si le titre de son quatrième roman suggère que l'auteur/narrateur s'est finalement décidé à écrire au lieu de *ne pas écrire* ou de *jeter le livre*, l'auteur signale, dès le début du texte, que ce que le lecteur est en train de lire est, comme dans les romans précédents (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard* et *Jacob, Ménahem et Mimoun*²), l'histoire d'un échec : « Écrire sur Tamara ? Peut-être devrais-je plutôt dire : ne pas écrire sur elle³. »

Les réflexions sur l'écriture comme thème de l'écrit, la mise en scène du procès de narrer rapprochent l'œuvre de Bénabou de la tradition des textes métalittéraires. Mais si, selon le mot bien connu de Jean Ricardou,

¹ Klinkert, Thomas : « Marcel Bénabou — Un livre peut en cacher un autre », in : Peter Kuon éd., *OULIPO — POÉTIQUES*, Actes du Colloque de Salzburg, 23 – 25 avril 1997, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1999, 77 – 94, 81.

² Bénabou avait choisi comme titre pour son troisième roman *On écrit toujours le même livre*, un titre qui correspond à ses deux premiers livres. Son éditeur a changé ce titre en *Jacob, Ménahem et Mimoun*. Cf. Motte, Warren : « The Rhetoric of the Impossible » in : *SubStance* 89, 1999, 4 – 21, 5.

³ Bénabou, Marcel : *Écrire sur Tamara*, PUF, Paris 2002, 9.

le roman moderne n'est plus le « récit d'une aventure », mais « l'aventure d'un récit⁴ », cette *aventure d'un récit* devient chez Bénabou celle de l'écrivain, de lui-même : *l'aventure d'un récit d'artiste*.

2. Le héros fragmenté

La plus évidente marque distinctive dans *Écrire sur Tamara* est que cette fois-ci le narrateur à la première personne n'est pas l'auteur lui-même, mais un personnage du roman, le marocain Manuel, un écrivain *manqué*, qui pendant trente ans a essayé en vain d'écrire l'histoire d'un amour inavoué. Toutefois, le prénom du héros ressemble fort à celui de l'auteur lui-même, et ce n'est pas la seule caractéristique que l'auteur et son héros ont en commun : tous deux sont nés en 1939, tous deux ont quitté leur Maroc natal pour étudier à Paris (avec un léger décalage puisque Marcel Bénabou est parti en 1956, et Manuel seulement en 1957). Ce qui est plus frappant, c'est que l'auteur Marcel Bénabou comme son narrateur Manuel écrivent un livre sur Tamara, dont le personnage principal, le héros, est un jeune homme nommé Manuel. Manuel, le narrateur, finalement réussit à écrire l'histoire de Tamara en se mettant « dans la peau de celui qui se charge de publier la dernière œuvre, inachevée, d'un ami mort⁵ », qui en l'occurrence n'est autre que lui-même.

Le choix d'un narrateur qui se fait l'éditeur de sa propre œuvre inachevée consistant en fragments « qui prennent les formes les plus diverses : notes récapitulatives, injonctions à moi-même, bouts de romans, morceaux d'analyse introspective », n'est pas sans conséquences : non seulement il en résulte un roman fragmentaire, mais cela permet à l'auteur de nous confronter avec un héros aussi fragmenté que son écriture. Nous avons en effet :

1) Manuel âgé, narrateur-éditeur, qui au milieu des années quatre-vingt-dix, écrit à la première personne et au présent et s'adresse fréquemment à un hypothétique lecteur.

2) Le Manuel du *Bildungsroman*, qui présente au moins quatre figures :

a) Le héros fictif des fragments du roman inachevé du jeune Manuel, dont les aventures sont racontées à la troisième personne et au passé.

⁴ Cf. Thomas Klinkert, *op. cit.*, 77

⁵ « Vous savez, lecteur, comment on procède dans ce cas : on cherche dans la masse des papiers laissés par le disparu de quoi mieux connaître ses intentions précises ; on retrouve — ou on reconstitue au plus près — le plan de l'ouvrage ; on installe, exactement aux places prévues par l'auteur, les morceaux qui paraissent achevés ; on tente ensuite de caser au mieux ceux auxquels aucune place n'avait encore été assignée ; on rédige enfin les textes de liaison qui paraissent indispensables pour cheminer d'un document à l'autre. Démarche rigoureuse que je vais adopter, mais dont je ne sais si je pourrai la tenir jusqu'au bout. » *Écrire sur Tamara, op. cit.*, 11.

b) Le commentateur de ses propres « bouts de romans », écrits à la première personne et au passé.

c) L'auteur des fragments d'un journal, écrit à la deuxième personne, du singulier et du pluriel, pendant les années 1957–1965.

d) Le jeune Manuel du *Cahier Vert*, journal fictif de Tamara, écrit par lui-même.

Manuel, le narrateur, à la recherche des formules pour écrire « un véritable *Bildungsroman* », qui serait en même temps une non moins véritable « éducation sentimentale », essaye ainsi de romancer son passé :

« Non pas, certes, pour tenter, par la grâce de l'écriture, de transformer en succès les échecs ou les déceptions de ma vie réelle [...]. Mais parce que je craignais de ne rien comprendre à ma vie réelle si je n'avais d'abord pris soin de la doubler d'une vie imaginaire, patiemment produite, subtilement construite, selon des recettes qui ne devraient rien au hasard ni à l'arbitraire⁶. »

Les exagérations romanesques qui en résultent dans les fragments du roman inachevé sont aussitôt corrigées par « la voix d'un narrateur narquois qui reprendrait périodiquement, avec fermeté et à la première personne, les rênes du récit, pour critiquer les moyens utilisés et rétablir, après chaque écart romanesque, les droits imprescriptibles de la vérité⁷. »

Cette voix qui s'adresse directement au lecteur pour lui donner des explications ou des justifications — d'une part sur le procès littéraire, l'écriture, d'autre part sur la vie personnelle du narrateur, dont l'amour pour Tamara joue le rôle le plus important — intervient au début de neuf chapitres⁸, dont les passages qui suivent ces interventions sont écrits par le jeune Manuel, à la première ou à la deuxième personne du singulier. Il y a également neuf chapitres sur le héros fictif⁹, ce qui met en équilibre la « réalité » et la fiction. Il est remarquable que, dans deux des quatre chapitres restants¹⁰, l'auteur a ajouté la deuxième personne du pluriel au journal de Manuel. — L'utilisation du vouvoiement fait penser à *La Modification* de Butor et le titre du chapitre, *Louvre*, indique le même point de départ, Paris, d'un voyage intérieur du narrateur, obligeant en même temps le lecteur à s'identifier au personnage, à vivre avec lui la quête d'un amour qui ne se réalisera pas. L'emploi de la deuxième personne du pluriel n'est cependant pas univoque. La réalité du narrateur ainsi que celle du lecteur se modifie avec l'interprétation du *vous*.

⁶ *Écrire sur Tamara, op. cit.*, 39.

⁷ *Ibid.* 41.

⁸ Les chapitres II, III, V, VII, X, XII, XIV, XVIII, XX.

⁹ Les chapitres I, IV, VI, VIII, XI, XIII, XVII, XXI, XXII.

¹⁰ Les chapitres XV et XVI.

Peut-être, en choisissant ce pronom, Bénabou souligne-t-il les moments les plus intimes entre Tamara et Manuel. En n'utilisant plus la deuxième personne du singulier, Bénabou présente Tamara et Manuel comme une unité. Pour quelques instants dans la vie de Manuel le *tu (je)* devient *vous (nous)*. Il s'agit de moments d'une intimité tout intellectuelle, consacrés à de communes lectures poétiques ou à la contemplation d'œuvres d'art au Louvre. C'est dans ce qui les unit, c'est-à-dire l'art et la littérature, que Manuel cherche des modèles, des solutions pour enfin avouer son amour à Tamara. En vain : « Mais toutes ces pensées partagées ne nous faisaient faire en amour aucun progrès. Comme si un mur continuait à séparer ce monde-là de l'autre¹¹. » Bénabou présente dans *Écrire sur Tamara* un double échec de son héros : Manuel n'est ni capable d'avouer son amour à Tamara ni d'écrire le *Bildungsroman* qu'il avait envisagé. Le *vous* reste fictif, mais comme dans *La Modification*, un livre futur en sera né.

3. L'amant-narrateur : La *Délie* réécrite

Si dans son roman précédent, *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, Bénabou avait mis en scène deux histoires parallèles (celle de la lecture du livre, mais aussi, moins évidente, celle de son amour pour Sophie¹²), nous trouvons dans *Écrire sur Tamara* également deux histoires, avec cependant une différence : cette fois, c'est l'histoire d'amour qui paraît dominer celle de l'écriture. Thomas Klinkert a noté que dans *Jette ce livre...* l'amour est une allégorie de la lecture, et *vice-versa*¹³. Dans *Écrire sur Tamara*, la lecture est remplacée par l'écriture : ici, l'amour est une allégorie de l'écriture et vice-versa.

En choisissant comme sujet principal l'amour lié à l'écriture, Bénabou fait revivre la tradition de l'amour courtois. Suivant l'exemple des textes de la *fin'amor* que l'on peut considérer comme la représentation littéraire

¹¹ *Ibid.* 204.

¹² Thomas Klinkert voit une parallèle entre *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard* et *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Calvino : « On voit donc bien comment les deux histoires parallèles, l'histoire de la lecture du livre et l'histoire d'amour avec Sophie, sont en étroit rapport l'une avec l'autre. Ainsi, tout en ayant l'air de raconter uniquement les péripéties d'une histoire de lecture (c'est-à-dire d'une histoire métapoétique). Le texte raconte également une histoire d'amour. En cela, il se rapproche du Calvino de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* qui met en parallèle lui aussi une histoire de lecture et une histoire d'amour, à la différence près que chez Calvino la fin de l'histoire est positive (le lecteur et la lectrice se marient et continuent leur lecture dans le lit conjugal) tandis que chez Bénabou les deux histoires finissent dans l'échec (Sophie disparaît, emportant le livre, si bien que le mystère ne se dévoilera pas). Dans les deux cas, l'amour est une allégorie de la lecture et vice-versa. Dans les deux cas, les histoires parallèles finissent par se rejoindre et par s'expliquer mutuellement. » *Op. cit.*, 86.

¹³ Klinkert, *op. cit.*, 86.

ou poétique de l'amour, le héros de Bénabou conçoit l'amour comme une forme d'art, inséparable de la poésie. Pour lui, la déclaration d'amour convenable, qui suit les contraintes formelles et poétiques de l'amour courtois, est plus importante que l'action d'aimer. Ainsi, *Écrire sur Tamara* devrait être lu « *écrire* sur Tamara » — plutôt qu'« *écrire sur Tamara* ». Ce qui paraissait une histoire d'amour pour la femme adorée se révèle comme histoire d'amour pour des mots, pour l'écriture. L'amour pour Tamara et l'amour pour la langue deviennent synonymes. Tamara devient une allégorie de la littérature. *Écrire sur Tamara* c'est *Écrire sur la littérature*.

Il n'est pas surprenant que ce soit dans un *texte* que Manuel voit le moyen de trouver quelqu'un/quelque chose qui pourrait jouer pour lui le rôle de Gallehaut : « Où allais-je le trouver, ce texte qui serait capable de nous servir de révélateur, de médiateur, pour nous mener, comme Paolo et Francesca, jusqu'au baiser, et au-delà¹⁴ ? » Manuel ne trouve pas de médiateur. Il ne lui reste qu'à écrire lui-même un tel poème, ce dont il sera pourtant incapable.

Le jeune héros, bloqué par « son incertitude quant aux sentiments de Tamara¹⁵ » (sentiments dont le lecteur ne sait rien non plus), aspire à l'inaccessible : à Tamara — et, au niveau textuel, après la mort inattendue de sa bien-aimée, à *l'écriture sur Tamara*. En ce qui concerne Tamara, Manuel s'en rend compte au dernier chapitre (qui est le dernier de *son* roman ainsi que de celui de Bénabou) quand il se pose la question :

Et si Tamara n'était apparue que pour figurer, aux yeux de tous ceux qui l'avaient approchée, l'idéal, autour duquel on rôde sans pouvoir l'atteindre ? Ou bien encore l'absolu, dont on s'approche sans pouvoir le posséder¹⁶ ?

Auteur oulipien, Bénabou combine les méthodes de l'intertextualité, qui joue un rôle remarquable dans toutes ses œuvres, avec des contraintes littéraires de l'*anoulipisme*.

Nous proposons d'établir un parallèle entre le roman de Bénabou et l'œuvre de Maurice Scève, *Délie — Object de plus haulte vertu*, écrit en 1544, qui semble particulièrement avoir inspiré l'auteur oulipien sur ce point¹⁷. L'influence de Scève sur Bénabou se manifeste surtout à travers l'histoire sentimentale du héros masculin. Comme dans *Écrire sur Tamara*, l'amour du *je* narratif de Scève pour la femme adorée sert comme métaphore : ici le désir pour Délie, anagramme de l'idée, est une métaphore

¹⁴ *Écrire sur Tamara*, *op. cit.*, 212.

¹⁵ *Ibid.* 207.

¹⁶ *Ibid.* 266.

¹⁷ Les textes qui ont eu une influence sur l'écriture de Bénabou sont trop nombreux pour les considérer tous.

du désir pour le savoir, le vrai, le sens. Il est impossible de posséder ces idées abstraites, comme il est impossible de posséder la femme idéalisée. D'après Nancy M. Frelick, le lecteur de *Délie*, « who searches for meaning in the text is made to experience the search for knowledge and meaning for which the love experience stands as a metaphor¹⁸. » Dans *Écrire sur Tamara*, une quête analogue mène à expérimenter l'écriture et le paradoxe bénaboliien. *L'objet du désir* se transforme en *texte* après la mort de Tamara.

Si Thomas Hunkeler note que *Délie* « n'est pas une image de la dame, mais à l'image de la dame ; son but ne consiste pas tant à retracer l'histoire d'une fascination, que dans l'idée de répondre à la fascination de la dame en fascinant celle-ci, et avec elle tous ses lecteurs potentiels¹⁹ », dans *Écrire sur Tamara*, répondre à la fascination de la dame est en même temps le moyen de répondre à la fascination de la littérature.

Et si Tamara, en tant que femme inaccessible, ressemble à Délie, Manuel, le narrateur, ressemble à beaucoup d'égards à l'amant-poète de Scève. Pour les deux héros, leur propre histoire pose des problèmes qu'ils n'arrivent pas à résoudre, ce qui rend difficile une narration linéaire ou chronologique de leur vie. Il en résulte, dans les deux cas, une fragmentation du texte. Comme l'amant-poète dans *Délie*, Manuel se tourne vers le passé — interrompu par des réflexions au présent — même si ce passé n'est souvent qu'imaginaire.

Nancy M. Frelick, en citant Iouri Lotman, souligne l'importance d'un événement unique pour la création poétique : « The poetic theme does not aspire to be a narrative about some one event among many, but rather a story about the Event, monumental and unique, about the essence of the lyrical world²⁰. » Selon elle, l'Événement dans *Délie* est clairement le moment traumatique de l'*innamoramento*. Dans *Écrire sur Tamara*, Manuel rencontre Tamara juste au moment où il avait besoin d'un tel Événement : « C'est vrai, Tamara surgissait à point nommé pour me servir de référence, de point fixe, à un moment où je ne savais vers quoi tourner ma vie²¹. » La description de cet Événement se trouve dans le deuxième chapitre du roman inachevé de Manuel, qui est le quatrième du livre de Bénabou :

¹⁸ D'après Nancy M. Frelick, le lecteur de *Délie* « qui est à la recherche du sens dans le texte, est amené à expérimenter la quête du savoir et du sens, quête pour laquelle l'expérience amoureuse joue le rôle de métaphore. » Frelick, Nancy M. : *Délie as Other — Toward a Poetics of Desire in Scève's Délie*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky 1994, 99. Traduction E. Laskowski-Caujolle.

¹⁹ Hunkeler, Thomas : *Le vif du sens — Corps et poésie selon Maurice Scève*, Librairie Droz, Genève 2003, 252.

²⁰ « Le thème poétique n'aspire pas à narrer un certain événement parmi d'autres, mais plutôt à faire le récit de l'Événement, monumental et unique, le récit de l'essence du monde lyrique. » Frelick, *op. cit.*, 101. Traduction E. Laskowski-Caujolle.

²¹ *Écrire sur Tamara*, *op. cit.*, 78.

Jamais encore il n'avait rencontré pareille physionomie. Ce qui le frappa d'abord, ce ne fut pas l'évidence tranquille de sa beauté. Un autre trait, qui allait bien au-delà, lui sembla plus remarquable : ce mélange de pureté, de franchise et de bienveillance qui rayonnait d'elle et qui lui imposa, dès le premier regard, la certitude qu'elle devait être chargée de quelque chose d'unique, de sacré. Comme si quelque bienfaisant génie, enfin sensible à ses appels de détresse, avait pris les choses en main, Manuel trouvait soudain devant lui, vivante et réelle, tendant vers lui, dans un geste déjà plein d'une joyeuse familiarité, ses deux mains blanches et fines, celle-là même que, depuis des mois, il désirait voir surgir et qu'il ne s'attendait plus à rencontrer ailleurs que dans son imagination. Elle était l'incarnation précise, scrupuleuse jusqu'au vertige, du plus constant, du plus tenace de ses fantasmes²².

Quand Manuel, après des mois de frustration, désillusionné à cause de sa solitude qui « était tellement contraire à [son] idée de Paris²³ » rencontre Tamara pour la première fois, ce n'est pourtant pas une femme de chair et de sang qu'il aperçoit, mais l'incarnation de la pureté, quelque chose de sacré. La présence physique de Tamara est réduite à ses deux mains, que Manuel voit seulement à cause de leur geste. Dans la perception de Manuel, qui attend « les silences qu'elle [Tamara] glisse entre ses phrases²⁴ », la voix, pourtant douce et calme, de la femme aimée n'est point retenue, ce sont les « gestes, regards, attitudes, mouvements du corps²⁵ » qu'il enregistre. L'Événement, l'*innamoramento*, est le prétexte pour la création poétique et l'élément générateur à la fois.

Si *Délie* est l'histoire de l'impossibilité d'assimiler l'Événement traumatique, *Écrire sur Tamara* de l'auteur oulipien est en outre l'histoire de l'impossibilité d'écrire sur l'impossibilité d'assimiler l'Événement traumatique.

Déjà dans l'œuvre de Scève, l'amant-poète est

a split subject in the text. It is important to keep in mind, when reading the *Délie*, that the poetic persona presents himself at once as a character, the Lover, and as a narrator, the Poet²⁶.

D'après Frelick, on apprend la situation de l'amant à travers des images évoquées par le texte, des images d'*innamoramento*, filtrées, tandis que la situation du poète se trouve dans le présent itératif du texte, dans le discours fragmenté qui recompte le moment de fragmentation. Pour Scève

²² *Ibid.* 70 sq.

²³ *Ibid.* 41.

²⁴ *Écrire sur Tamara, op. cit.*, 103.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Déjà dans l'œuvre de Scève, l'amant-poète « subit un dédoublement de subjectivité dans le texte. Il est important, en lisant la *Délie*, de ne pas oublier que le personnage poétique se présente à la fois comme protagoniste, l'Amant, et comme narrateur, le Poète ». Frelick, *op. cit.*, 107. Traduction E. Laskowski-Caujolle.

comme pour Bénabou, l'amant et le poète/narrateur sont deux aspects de la même personne poétique, pourtant, au niveau textuel, l'on n'arrive pas toujours à les distinguer.

Manuel (âgé) essaye depuis trente ans en vain d'écrire autre chose que des fragments sur Tamara. Il n'est pas capable de créer un livre où tout « est en place : les personnages, les événements, les décors, les sentiments, mais aussi les mots, les phrases, les paragraphes²⁷. » Comme le *je* narrateur dans *Délie*, Manuel est un sujet divisé, déchiré,

forever caught between his desire (or the image of the desired object) and the impossibility of its fulfillment. [...] Just as the Lover is denied access to the object of his desire, the Poet is denied integration through poetry²⁸.

Déjà le titre, *Écrire sur Tamara*, suggère ce que Hunkeler a mentionné au sujet de *Délie* :

Tout le travail du poète consiste alors à rapprocher écriture et réalité jusqu'à ce que les frontières s'estompent, jusqu'au point où Délie sera simultanément femme et fiction, objet à (d)écrire et objet écrit. Aux yeux de Scève, la poésie amoureuse n'est pas un moyen pour approcher la dame, mais pour la rendre présente à travers les mots et les sons. C'est pourquoi sa poésie est intrinsèquement idolâtre : au lieu d'être envisagée comme un moyen de *représenter* une Délie qui existe ailleurs, l'œuvre sera le seul véritable lieu de son existence. Ailleurs que dans l'œuvre, ailleurs, qu'*en tant* qu'œuvre, Délie n'existe pas²⁹.

Quand Manuel se décide finalement à construire son récit en utilisant des pages écrites pendant sa jeunesse, il tente, comme l'amant-poète de Scève, de créer un lieu d'existence pour celle qui ne pourra plus exister ailleurs que dans son texte :

« il se jura intérieurement de tout faire [...] pour donner à sa jeune morte l'immortalité des héroïnes et des martyres [...]. Il s'efforcerait d'inventer les mots et les phrases qui lui restitueraient la plénitude de la vie [...]. En même temps, il veillerait à ce qu'elle devienne, pour tous ceux qui ne la connaîtraient qu'à travers lui, un mythe³⁰. »

²⁷ *Écrire sur Tamara*, *op. cit.*, 9 sq.

²⁸ Comme le *je* narrateur dans *Délie*, Manuel est un sujet divisé, déchiré, « à jamais prisonnier entre son désir (ou l'image de l'objet désiré) et l'impossibilité de sa réalisation [...] De la même façon que l'Amant est privé accès à l'objet désiré, l'intégration à travers la poésie est interdit au Poète ». Frelick, *op. cit.*, 110. Traduction E. Laskowski-Caujolle.

²⁹ Cf. J. Rieu, « Esthétique de l'idolâtrie dans la poésie française du XVI^e siècle » (d'après Hunkeler, 238).

³⁰ *Écrire sur Tamara*, *op. cit.*, 267.

Au dernier chapitre, qui est écrit à la troisième personne, nous apprenons la mort de Tamara. Le narrateur n'y a rien ajouté. Après la mort de Tamara, c'est le silence. Un silence de trente ans. En faisant semblant « de publier la dernière œuvre, inachevée, d'un ami mort », Manuel se considère mort comme sa bien-aimée. C'est en écrivant et publiant le roman inachevé, que Manuel renaît et qu'il fait revivre Tamara. Ce qui n'était pas possible en réalité devient possible dans le récit : là, Manuel est pour toujours réuni avec la femme adorée. À travers le texte, Manuel, le narrateur, trouvera la paix et l'unité du *moi* ce que Manuel, l'amoureux, avait cherché en vain.

En choisissant la réécriture d'une œuvre de la *fn'amor* comme contrainte littéraire (il y en a d'autres, bien sûr), Marcel Bénabou a surpassé brillamment les chemins usés de l'intertextualité de ses romans précédents.

4. L'éducation sexuelle : Violetta, la belle connue.

Si Tamara est une *apparition*, comme l'annonce le titre du chapitre où elle surgit, le deuxième personnage féminin, qui joue un rôle important dans la vie de Manuel, est introduit dans un chapitre qui porte son nom : Violetta. C'est elle qui séduit notre héros timide, c'est à elle que Manuel doit un sens de réalité concernant le féminin. Tandis que Tamara est décrite comme un ange blond — fragile et pâle à cause de sa maladie (ce que Manuel essaye d'ignorer tant il s'occupe de lui-même), Violetta, qui « tranchait violemment sur l'ordinaire³¹ » respire la santé : grande, fine, des yeux sombres, de longs cheveux noirs. D'origine française, elle est une « vraie-jeune-fille-de-Paris³² ». C'est à cause d'elle que Manuel imagine Paris comme un lieu enchanté, comme la « Ville de l'Intelligence et de l'Amour³³ », la VIA (si on ne prend que des lettres capitales), le chemin à prendre pour échapper à la vie provinciale. Il est frappant que les lettres V, I, A sont les premières et la dernière de VIOlettA³⁴. Pour Manuel, Paris (représentant la réalité) et Violetta sont synonymes.

Contrairement à Tamara, Violetta a une voix dans le texte. C'est elle qui prend les choses en main, qui sait quoi faire et où aller pour de longues heures de tête-à-tête. C'est seulement quand Manuel quitte le Maroc et découvre la vie d'étudiant qu'il se rend compte que le Paris de ses rêves

³¹ *Ibid.* 43.

³² *Ibid.* 46.

³³ *Ibid.* 41.

³⁴ Le nom de Violetta contient aussi l'idée du viol, peut-être que Manuel se sent violé par la réalité parisienne et par la réalité en général. Le nom de Tamara, cependant, contient l'idée d'amour : Tamara — t'aimerai(s). À cause d'elle, Manuel est finalement capable d'apprécier la vie dans la capitale.

n'existe pas. Ignoré par les jolies Parisiennes, frustré à cause du temps grisâtre et de l'humidité insupportable, Manuel se croit abusé, ce qui le prédestine à cet *Événement*, qui se révélera être une jeune fille russe, Tamara.

L'éducation sentimentale de Manuel, qui se fait donc grâce à deux femmes complémentaires, ressemble — entre autres³⁵ — à celle de Guinglain, le *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu. Il est frappant, d'ailleurs, que l'œuvre de Beaujeu, écrite dans la seconde moitié du XII^e siècle, se singularise aussi par des interventions répétées du narrateur dans le récit et par un inachèvement de l'histoire.

[T]he choice to be made (by Guinglain, by the author) is not only between the two feminine poles of attraction ; it is a choice of genres as well, a choice of literary categories for the text under consideration³⁶.

Dans *Écrire sur Tamara*, Bénabou choisit également des formes littéraires distinctes : tandis que Tamara est l'*objet* du désir dans le roman courtois du jeune Manuel, Violetta ne fait partie que du projet amplifié de son *Bildungsroman*. Comme la voix du narrateur narquois qui critique l'exaltation du jeune romancier, le personnage de Violetta *relativise* l'amour idolâtrique de Manuel pour Tamara.

L'initiation sexuelle des deux héros, Manuel et Guinglain, se fait en fin d'adolescence par des femmes d'une grande maîtrise intellectuelle. La *Belle aux Blanches Mains* de Beaujeu a appris les sept art libéraux³⁷, la formation de Violetta dans *Écrire sur Tamara* l'a faite experte en littérature et en musique. Mais Guinglain ainsi que Manuel, victimes de leur passivité, viennent de subir une première défaite, quand la femme séductrice, au début de leur connaissance, interrompt l'acte sexuel :

L'initiation sexuelle [de Guinglain] progresse quand la dame se couche sur le héros et commence à l'embrasser. Ces gestes sont accompagnés de propos des plus tendres. C'est à ce moment que la meneuse de jeu interrompt brusquement celui-ci en déclarant qu'aller plus loin hors mariage serait une infamie [...] et plante là le héros dans un état fort pénible d'excitation et d'ébahissement³⁸.

³⁵ Une analyse complète reste à faire.

³⁶ « La décision à prendre (par Guinglain, par l'auteur) n'est pas seulement entre les deux pôles féminins d'attraction ; il s'agit également de décider d'un genre, des catégories littéraires pour le texte en question ». Haidu, Peter : « Realisme, Convention, Fictionality and the Theory of Genres in Le Bel Inconnu », *Esprit Créateur*, Baton Rouge, LA, Vol. XII. No. 1, Spring 1972, 37–60, 57.

³⁷ Cf. Banniard, Michel : « Le Bel Inconnu et les Belles Mystérieuses : une Éducation sentimentale au XIII^e siècle », in : Gaudard, François-Charles éd., *L'esprit et les Lettres*, PU du Mirail, Toulouse 1999, 41–47, 42.

³⁸ Banniard, *op. cit.*, 43.

Violetta a choisi de « pratiquer ce qu'elle avait elle-même baptisé un flirt très poussé³⁹ », en s'imposant la contrainte de la virginité, malgré son mépris pour tout ce qu'elle appelle *morale bourgeoise*. Manuel souffre de ce qu'il considère comme trop ou trop peu.

Ce n'est que plus tard que les deux héros font l'expérience d'une éducation sexuelle complète par ces mêmes femmes. C'est quand Manuel, pour un instant, remet en question la construction du *moi romantique parisien*⁴⁰ :

Et, l'espace d'un éclair, tu as cru pour de bon que ta vérité était là, dans ce corps à corps enfin retrouvé avec ton experte complice de jadis, que tout le reste, ce nouveau moi que tu t'es laborieusement construit depuis ton arrivée ici, n'était qu'un inutile et fastidieux détour⁴¹.

Même si Manuel se perd toujours dans des rêves idylliques quand il pense à Tamara, qui doit quitter Paris de plus en plus souvent à cause de sa maladie, cette initiation le libéra de son idée trop étroite de l'amour : « c'était l'époque où je multipliais sans vergogne les liaisons d'une nuit, d'une semaine ou d'un mois⁴². »

Violetta devient partenaire amoureuse et confidente pour Manuel :

Je ne pouvais oublier qu'elle était la seule personne qui avait connu de très près, et depuis mes années marocaines [...] les phases successives de mon évolution. La seule dans les bras de qui je pouvais retrouver [...] la continuité de ma vie [...] de ma véritable identité⁴³.

C'est avec Violetta, que Manuel mènera une vie d'après l'exemple du couple Sartre-Beauvoir⁴⁴.

5. *Künstlerroman*

Dans sa critique d'*Écrire sur Tamara*, Warren F. Motte voit le roman de Bénabou moins dans la sphère du *Bildungsroman* que dans celle du *Künstlerroman* (roman d'artiste⁴⁵). Quelles sont donc les caractéristiques du roman d'artiste autres que celle de l'arrivée de l'artiste à maturité ? Dans sa thèse sur le *Künstlerroman* et la vie urbaine, Max von Hilgers montre entre autres que pour

³⁹ *Écrire sur Tamara*, *op. cit.*, 48.

⁴⁰ Ce *moi* de Manuel n'était devenu possible qu'à cause de son amour pour Tamara.

⁴¹ *Écrire sur Tamara*, *op. cit.*, 190.

⁴² *Ibid.* 248.

⁴³ *Ibid.* 252.

⁴⁴ Cf. *ibid.* 253.

⁴⁵ WORLD LITERATURE TODAY : 76 : 3–4, Summer/Autumn 2002, 109-110.

le roman d'artiste, l'abandon du pays natal familial et le passage de l'ancien à un nouveau milieu de vie ont une signification au niveau narratif. Sans changement d'univers, le conflit classique entre les idées propres et les idées générales de l'intégration du héros dans la société ne se produit pas. Le roman d'artiste au XIX^e siècle fait de ce conflit externe un conflit interne ; il dramatise la tension par la rencontre du protagoniste avec la ville. Tandis que d'autres personnages s'adaptent sans difficulté à la vie urbaine, le héros du roman d'artiste manque souvent la capacité d'intégration et d'accommodation. Il s'ensuit un désenchantement inévitable. [...] La ville se présente comme un univers hostile à l'art, qui ne laisse pas au peintre ou au poète d'espace suffisant pour son activité. [...] La rencontre de l'individu et du monde urbain conduit donc à un conflit personnel qui fait naître un isolement intérieur⁴⁶.

Ce sentiment d'isolement et d'hostilité urbaine existe également au XX^e siècle quand le jeune Manuel quitte son pays natal, le Maroc, pour découvrir la France, Paris.

Paris était tout pour lui : lieu idéal, patrie de l'audace, mélange unique des qualités les plus rares. Là seulement seraient assouvis, dans l'immédiat, ses plus pressants désirs, ceux qu'il osait à peine s'avouer à lui-même ; là seraient aussi réalisés, à plus longue échéance, ses espoirs concernant son futur⁴⁷.

Le vrai Paris cependant n'est pas conforme à ses rêves et sa déception est si grande qu'il lui manque des mots pour la décrire. Il lui faut dix ans, pour tracer quelques mots sur papier de ce qu'il avait refoulé pendant si longtemps. Enfermé comme pensionnaire au lycée Louis-le-Grand, Manuel qui considérait des personnages de romans — comme Gavroche, Marius ou Cosette — comme ses amis, qui croyait que c'était un malentendu du destin de ne pas être né aux bords de la Seine, commence lentement à se rendre compte qu'il avait toujours vécu dans un monde imaginaire. Entouré d'autres élèves, il se sent seul. Les farces et brimades des anciens élèves le choquent tellement qu'il est incapable d'en parler.

Manuel n'arrive pas à s'acclimater. Et pas seulement au sens premier du mot, même si l'humidité, les journées de pluie qui se succèdent sans cesse, le tourmentent. La solitude est pire. S'il avait imaginé la communauté académique « s'adonnant exclusivement, en un parfait accord, au

⁴⁶Hilgers, Max von : *SPIEGEL, SCHATTEN UND DÄMONEN* — Darstellungsformen urbaner Lebenswelt im Künstlerroman zwischen 1780 und 1860. Dissertation et thèse, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, U.F.R. de Littérature générale et comparée in Frankreich, Berlin 2004, 305–307.

⁴⁷ *Écrire sur Tamara*, op. cit., 21.

culte des belles-lettres⁴⁸ », il devait se tromper. Paris qui pour lui, l'enfant d'un pays de soleil, était beau et pur, se révèle sombre et grossier. Comme dans le roman d'artiste au XIX^e siècle, ce conflit externe, le manque de la capacité d'intégration, se transforme en conflit interne.

Nous avons dit plus haut que l'apparition de Tamara se passe juste au moment où Manuel est le plus désespéré. Paris n'est ni la ville de l'intelligence et de l'amour comme il croyait, ni « une véritable personne, partenaire à part entière dans tout ce qu'il allait entreprendre⁴⁹ ». L'Événement traumatique que Manuel, qui se sent trahi par la ville, subit et dont nous avons parlé plus haut, pourrait être aussi le moment de cette déception profonde. Il s'ensuit que la femme Tamara devient ce que Paris n'était plus pour lui : un être sublime, au-delà de toute misère barbare de la vie quotidienne. En elle, Manuel retrouve la beauté qu'il croyait perdue. Elle est ce que le Paris réel n'était pas. Elle représente le Paris de ses rêves. Ce que Manuel espérait, en vain, de la ville, l'initiation aux arts et aux sciences pour trouver sa propre identité, il le retrouve en Tamara : « Comme si c'était autour d'elle seule que pouvait se faire l'unité de ta personne⁵⁰. »

Si nous avons remarqué plus haut que Tamara est une allégorie de la littérature, nous pouvons conclure ici que Tamara est aussi une allégorie de Paris qui, à son tour, est une allégorie de la littérature. Tamara, la femme russe, est la plus petite des trois poupées russes qui s'appellent *Littérature, Paris, Tamara*.

Tamara est (presque) un homophone de « *t'aimera* », donc inclut la notion *amour* en général, ce qui nous incite à proposer la lecture suivante du titre du roman : *Écrire sur ce que j'aime*.

En présentant des images littéraires ainsi que leur genèse, en évoquant la *Délie* pas seulement comme femme mais aussi comme œuvre poétique, Marcel Bénabou finit par écrire la rencontre avec son propre soi. Du procédé narratif résulte un processus de connaissance de soi-même, peut-être grâce à son amour pour Tamara qui représente tout ce qu'il aime le plus.

⁴⁸ *Ibid.*, 25.

⁴⁹ *Ibid.* 21.

⁵⁰ *Ibid.* 101.

Créations

Jacques Perry Salkow

L'apostrophe



S'agissant d'évoquer l'effacement, l'interpellation,
s'agissant d'imager l'espace d'écriture
(« l'empyrée », s'épanchera l'épistolière) s'emplissant
d'ébrouements d'ailes, j'usai d'apostrophes.

L'absence d'affranchissement, j'imagine... J'affirme aujourd'hui qu'elle m'écrit d'ailleurs, d'une presque île d'élection. L'instinct m'aiguise. L'épître qu'elle m'envoie, j'entends l'imprégnation d'icelle, m'enseigne l'existence d'algues, d'embruns, m'intime l'ordre d'espérer.

*

D'elle, l'aînée, l'inconnue, j'avais jusqu'alors l'image d'une d'Orléans qu'on s'efforça d'éloigner d'intrigues d'État.

L'hôtel qu'on m'assigna n'était qu'enfilades d'alcôves, d'ombres d'époque, d'où s'échappait l'essoufflement d'amantes, d'hommes, s'entr'aimant. L'existence d'hier, j'allais l'oublier, m'assura-t-on. L'on m'apprêta, m'affubla d'accessoires d'animaux. L'instant d'après, j'étais l'une d'elles.

L'année s'écoula. L'empilement d'épîtres, l'accumulation d'histoires d'enfermements, d'asservissements, m'indignant jusqu'à l'égarement, j'ordonnai qu'on m'expédiât d'Annecy l'arme d'amis d'antan.

J'allai jusqu'à l'hôtel qu'indiquait l'enveloppe. D'inqualifiables prud'hommes m'interdirent d'abord l'accès. D'autres, d'opérette, m'accostèrent, m'effleurant l'épaule, l'aîne, m'appelant « Mam'zelle ». (Qu'on s'entiche aujourd'hui d'abréviations m'exaspère.) Qu'importe ! J'entrai. J'entends qu'on m'obéisse.

L'histoire d'alcôve m'intéresse ; d'autant qu'elle s'alimente d'infamies. L'altercation prud'homale, quoiqu'ayant l'éloquence d'un hors-d'œuvre, m'éclaira d'emblée.

Quelqu'un m'indiqua l'escalier, m'escorta jusqu'à l'étage, m'entretenant d'orgies, d'anonymat, d'argent. Qu'est-ce qu'il s'imaginait ? J'attendis qu'il s'éclipsât. L'endroit, qu'ornaient d'apothéotiques chefs-d'œuvre d'Orient, s'étendait jusqu'à l'arrière-cour, m'oppressait. J'eus l'effroi d'entrouvrir l'huis d'appartements d'hétaïres, d'éphèbes, n'ayant qu'aspect d'esclaves. L'une d'elles, d'instinct, s'emmitouffa jusqu'à l'entrecuisse. L'un d'eux, s'essuyant l'appareil, m'enjoignit d'entrer. J'explorai l'ombre, j'errai jusqu'à l'effacement. Lorsqu'enfin j'aperçus l'entremetteur, j'étreignis l'arme. L'infâme m'as-tu-vu m'apostropha. L'éclatement l'ébranla. « Qu'espères-tu ? s'empoigna-t-il l'intestin. Qu'on m'accuse d'amuser l'omnipotente prud'homie ? Qu'importe l'affaire, Mam'zelle, puisqu'on l'étouffera. » J'actionnai l'arme jusqu'à l'écoeurement.

*

J'aperçois l'échafaud. Qu'advendra-t-il d'elle ? L'idée qu'elle s'enivre aujourd'hui d'espaces, d'azur, m'apaise. J'emporte l'« épître d'embruns », l'ultime, l'assurance qu'elle s'affranchira.

Lorsqu'éclata l'escarmouche, l'idée d'évasion m'envahit l'esprit. D'ahan, j'escaladai l'enceinte d'entrepôts. M'aperçus-tu lorsqu'ils t'arrêtèrent ? J'errai jusqu'à l'angélus. L'embarcadère... M'embarquer... M'évader...

Aujourd'hui j'apprends qu'on t'accable. Qu'est-ce, l'équité ? L'assesseur t'accuse d'homicide — n'entendant l'abomination qu'est l'esclavage ; d'aucuns m'appellent l'« informatrice » — j'étais l'hétaïre s'épanchant. J'arpente l'estran jusqu'à l'isthme. J'aimerais t'enlever, t'amener jusqu'ici, j'aimerais t'étreindre... J'implore l'océan, j'endure l'impuissance.

L'amie, l'unique ! L'empyrée s'allumant, l'on s'assemble, s'entoure d'amis ; l'île s'enivrera d'harmonies jusqu'à l'aurore. J'achève l'épître qu'acheminera d'urgence l'estafette. T'écrire, t'écrire l'évidence qu'il m'incombe aujourd'hui d'apprendre l'art d'exister, l'envie d'être !

L'oiseau s'envole !

Alain Chevrier

3 sonnets avec catastrophe

à Jean-François Bory

Les « ready-made aidés » qui suivent ont pour point de départ des poèmes de Baudelaire, Mallarmé et Jacques Roubaud (*Les animaux de tout le monde*, 1983). Sur ce dernier sonnet, cf. <http://blackbanzai.free.fr/zazievers.htm>, le site de « Zazie mode d'emploi » 2005.

[NAUFRAGE]

I

A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A même les échos esclaves
 Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
 Le sais, écume, mais y baves)
 Suprême une entre les épaves
 Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
 De quelque perdition haute
 Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
 Avarement aura noyé
 Le flanc enfant d'une sirène.

II

 ----- écume- -----
 ----- épaves -----

 ----- noyé -----

Les vers à soie

Les vers à soie murmurent dans le mûrier
ils ne mangent pas ces mûres blanches et molles
pleines d'un sucre qui ne fait pas d'alcool
les vers à soie qui sont patients et douillets

mastiquent les feuilles avec un bruit mouillé
ça les endort mais autour de leurs épaules
ils tissent un cocon rond aux deux pôles
à fil de bave, puis dorment rassurés

En le dévidant on tire un fil de soie
dont on fait pour une belle dame une robe
belle également qu'elle porte avec allure

Quand la dame meurt on enterre la soie
avec elle et on plante, sur sa tombe en octobre,
un mûrier où sans fin les vers à soie murmurent.

Les vers —————

Les vers —————
—— mangent —————
—————
—————
————— avec un bruit mouillé
—————
—————
—————
————— une belle dame —————
————— qu' —————
————— on enterre —————
————— en octobre,
—————

Élisabeth Chamontin

Actualités politiques
é

I

Docte sacré hélas immature,
tacite amorce des malheurs,
leur catéchisme sado trame
le meurtre, acte chaos admis.

Au média, c'est mal orchestré,
ça sème la trace d'humoriste
discret, la moustache amère,
et ricoche sur le *Damas team*.

La meute mord, crie sa chaste
modestie. Ah, rustre acclamé !
Camelots du harem sectaire !
Il massacre toute démarche,

cet archaïsme moral désuet.
C'est *armer*, la chose maudite.
Alors, miettes de cauchemar,
les caricatures de Mahomet ?

II

Un soleil bien crevassé
se lève sur l'ancien bois.
Reviens, silence absolu !
Oublie les vers anciens !

Écrivons les banlieues
si reculées, non viables.
Basse, l'incurie s'envole.
L'essence, voisine, brûla.

Bien sûr, Nicolas se lève ;
vu les braises, il énonce :
« libérons ces avenues ». Il
sécurise sa bonne ville.

On a vu ses CRS, lie en bile,
suer bienveillance. SOS !
Vois le bel ennui crasse :
rêve, absence, illusions.

Ô beurs, îliens enclavés,
oubliés, ceins à l'envers,
loisirs en cave, en blues,
balivernes en coulisse...

Un verbe sans ciel isole
laves encore nuisibles.
Venin, blessure sociale,
les violences urbaines.

Michel Clavel

Deux poèmes à répétition

Je t'ai rapporté

un ca		de Ver	
	deau	de Tour	non
un ra	ton		nus
un bou	vreuil	de Ta	vaux
un che	net	de Mou	lis
un car	lin	de Gen	çay
un vé	lo	de Prin	gy
un sty	let	de Cer	nay
un cha		de Vi	

un pi	ton	de Cour	try
un re	nard	de Mey	zieu
un cer	cueil	de Du	ras
un ar	ceau	de Gri	gny
un ca	chet	de Bi	gnan
un ro	sier	de Meu	don
un tur	bot	de Be	lan
un ru	ban	de Bon	net
un i	bis	de Nan	dy
un bu	sard	de Tou	cy
un flo	rin	de Bal	lon
un fla	con	de Pay	zac
un a	mant	de Li	ras
un sé	rum	de La	nas
un cra	choir	de Vi	gny
un co	cker	de Thi	viers
un bou	chon	de Lu	zy
un pa	quet	de Cou	piac
un mi	roir	de Cor	bon
un bo	xer	de Bar	nas
un our	let	de Gau	jac
un bas	son	de Vi	chy
un cor	set	de Val	my
un bar	beau	de Chau	mont
un ban	jo	de Char	meil
un ri	deau	de Sau	lieu
un ci	vet	de Ro	sheim

un pi	ment	de Trei	gnac
un ba	quet	de Cha	gny
un mam	ba	de Beau	ion
un ver	mouth	de Bel	fort
un mé	rou	de Cal	lac
un gi	got	de Mil	las
un pa	let	de Par	ly
du gra	tin	de Lu	nay
un ra	vier	de Mar	çon
un plu	mier	de Beau	champ
un gru	meau	de Cler	mont
un bou	geoir	de Pa	cy
un bé	lier	de Ga	cé
un fu	ret	de Co	gny
du mou	ton	de Gi	gnac
un mar	ron	de Li	sors
un cou	teau	de Cher	ré
un pou	pon	de Ca	bourg
un fi	let	de Cha	lais
un cro	cus	de Fi	tou
un pi	chet	de Lan	geac
un moi	gnon	de Bou	gon
un four	neau	de No	yon
un dra	gon	de Mou	zay
un pi	peau	de Vier	zon
un ca	lot	de Ver	zy
	deau		non

Douzain

Je relirai tous les mots de ce douzain où
maintenant, depuis le tout premier vers, je sais
qu'on m'annonce être son relecteur. Je comprends
mal. A faire mentir cela j'aurais un grand
plaisir : de la prédiction ça offre bien le
désir mais c'est bidon, vide comme un petit
vide, comme un petit désir. Mais c'est bidon,
ça offre bien le plaisir de la prédiction,
j'aurais un grand mal à faire mentir cela.
Je comprends qu'on m'annonce être son relecteur.
Je sais maintenant, depuis le tout premier vers,
où je relirai tous les mots de ce douzain.

Ce douzain d'alexandrins est un poème plié en diagonale :

Les 11 premières syllabes du 1^{er} vers sont les 11 dernières syllabes du 12^e vers
 Les 10 premières syllabes du 2^e vers sont les 10 dernières syllabes du 11^e vers
 Les 9 premières syllabes du 3^e vers sont les 9 dernières syllabes du 10^e vers
 Les 8 premières syllabes du 4^e vers sont les 8 dernières syllabes du 9^e vers
 Les 7 premières syllabes du 5^e vers sont les 7 dernières syllabes du 8^e vers
 Les 6 premières syllabes du 6^e vers sont les 6 dernières syllabes du 7^e vers
 Les 6 premières syllabes du 7^e vers sont les 6 dernières syllabes du 6^e vers
 Les 5 premières syllabes du 8^e vers sont les 5 dernières syllabes du 5^e vers
 Les 4 premières syllabes du 9^e vers sont les 4 dernières syllabes du 4^e vers
 Les 3 premières syllabes du 10^e vers sont les 3 dernières syllabes du 3^e vers
 Les 2 premières syllabes du 11^e vers sont les 2 dernières syllabes du 2^e vers
 La première syllabe du 12^e vers est la dernière syllabe du 1^{er} vers.

On ne peut plier en diagonale qu'un poème régulier, « pair et carré ».
 Comprendre par là que le nombre de vers est pair et égale le nombre de syllabes : douzain d'alexandrins, huitain d'octosyllabes, sizain d'hexamètres, etc.

Frédéric Schmitter

Polygraphiques

A	O	E	I	U	Y
O	I	A	Y	E	U
E	A	U	O	Y	I
I	Y	O	U	A	E
U	E	Y	A	I	O
Y	U	I	E	O	A

L'arôme fin du lys,
Voilà l'hymen pur
Des parfums goyim,
Mil typhons suaves.
Fumets byzantins lors
S'y unissent fort mal.

O	I	A	Y	E	U
I	Y	O	U	A	E
A	O	E	I	U	Y
Y	U	I	E	O	A
E	A	U	O	Y	I
U	E	Y	A	I	O

« Bois à Psyché, un
Whisky pour l'âme ! »
La Mort reprit un Byrrh
Dry, puis me frôla
Le bas du dos. Yin
Juge yang, dit-on...

E	A	U	O	Y	I
A	O	E	I	U	Y
U	E	Y	A	I	O
O	I	A	Y	E	U
Y	U	I	E	O	A
I	Y	O	U	A	E

L'éclat d'un onyx vif
Dans l'œil du lynx,
Sûr et hyalin, rond.
Vos si grands yeux,
Lynx, guident nos pas.
Il y dort un ange.

I	Y	O	U	A	E
Y	U	I	E	O	A
O	I	A	Y	E	U
U	E	Y	A	I	O
A	O	E	I	U	Y
E	A	U	O	Y	I

Fin nylon, dur marbre.
 Yuppies n'osant
 Voir Charybde plus
 Que Scylla. Chiffons.
 Salon plein, nul ptyx.
 Déjà, un bombyx gît.

U	E	Y	A	I	O
E	A	U	O	Y	I
Y	U	I	E	O	A
A	O	E	I	U	Y
I	Y	O	U	A	E
O	I	A	Y	E	U

Sculpte, Pygmalion,
 Créant un corps. Cypris
 Y sut stiller son sang.
 L'annonce vint du Styx.
 Il s'y trouva de
 Noirs satyres nus.

Y	U	I	E	O	A
U	E	Y	A	I	O
I	Y	O	U	A	E
E	A	U	O	Y	I
O	I	A	Y	E	U
A	O	E	I	U	Y

— Psy, suis-je normal ?
 — Tu l'es, sympathisons !
 — Vil mytho : un transfert ?
 — Seras-tu mon psy, dis ?
 — Soit, payeur !
 Marc, donc, devint un psy...

Chacune des six lignes de ces six poèmes contient une seule fois la série des six voyelles.

La succession des voyelles dans chaque poème s'inscrit dans un carré latin, c'est à dire qu'aucune ligne ni aucune colonne ne contient deux fois la même voyelle.

En superposant les six carrés, on obtient un cube latin dans lequel la succession des 6^3 voyelles peut se lire dans les trois dimensions à partir de quatre des coins du cube, de vingt-quatre façons différentes, et de telle sorte qu'aucune ligne, colonne ou hauteur du cube ne contienne deux fois la même voyelle.

A O E I U Y
 O I A Y E U
 E A U O Y I
 I Y O U A E
 U E Y A I O
 Y U I E O A

O I A Y E U
 I Y O U A E
 A O E I U Y
 Y U I E O A
 E A U O Y I
 U E Y A I O

E A U O Y I
 A O E I U Y
 U E Y A I O
 O I A Y E U
 Y U I E O A
 I Y O U A E

I Y O U A E
 Y U I E O A
 O I A Y E U
 U E Y A I O
 A O E I U Y
 E A U O Y I

U E Y A I O
 E A U O Y I
 Y U I E O A
 A O E I U Y
 I Y O U A E
 O I A Y E U

Y U I E O A
 U E Y A I O
 I Y O U A E
 E A U O Y I
 O I A Y E U
 A O E I U Y

Martin Granger

Les lauriers sont coupés
Opérette.

$\text{♩} = 120$

De-puis plus de qua-tre mille ans c'est la fin de l'é-té prom'-nons nous dans les bois les

laur-riers sont cou - pés L'on y dan-se tous en rond Je m'is cas - sé l'ai-le et tor-du le

pied Je vais la re-mettre à l'en-droit Trem-pez la dans l'hui-le à la mo-de de chez nous Je veux que vous

m'en don-niez si le loup y'é-tait j'en boi-rai jus-qu'à mon plai-sir Le chat l'a pris pour une sou-ris

17

qui m'at-tend au pa-ys bre-ton Son frère ar-rive dans un ba-teau do-ré il me dit trois mots en la-

22

tin Pau-per sum e-go Dor-mez vous? Non non non! Comme j'é-tais par-ti, le p'tit prince a

26

dit Qu'on me donne un sa-bre de bois c'est pour lo-ger les hi-ron-del-les Ma soeur ma

29

soeur, qu'as tu donc à pleu-rer? Dans la fo-rêt loin-tai- ne y'a-vait un pri-son-

33

nier la mu-raille é-tait de pra-li-ne sa mai-son est en car-ton il y mit le men-ton chan-

37

tons tous son a - vè - ne - ment Il a pas - sé par i - ci Nous le dé - trui - rons les beaux mes - sieurs

41

font comme ça à ce dau - phin si gen - til Je te plu - me - rai les yeux Ne pleu - re pas Jean - ne - et - te

45

J'ai deux grands boeufs dans mon é - ta - ble La ber - gère en co - lè - re qui fait du cho - co - lat du

51

haut de son grand ché - ne elle a tant d'a - mou - reux que je m'y suis bai - gné Jo - li tam - bour

56

tu n'es pas assez ri - che pour y cueil-lir du ro-ma-rin mets ta robe blanche et ta cein-ture do-

59

rée dans un beau pa-lais de beurre frais puis-que le fils du roi m'ai-me sur ma tombe je veux

62

qu'on ins-ri - ve que les hom-mes ne va-lent rien Deux grands boeufs blancs ta-chés de roux

65

qui s'en al-laient gla-ner aux champs sont ve-nus chez moi pour me ser-rer la pin - ce

69

comme u-ne gran-de per-son-ne Mi-ron-ton, ton ton mi-ron-tai-ne et ron et ron pe-tit pa-ta-pon

72

tra-la la la la la la la la la la et ri et ran ran-pa-ta-plan pi-rou-et-te ca-ca-huè-te ti ti ca-ra

77

bi to to ca-ra-bo ven-dô-me ven-dô-me la bonne a-ven-tureau gué gen-til coque-li-cot nou-veau ils

82

é-taient trois pe-tits en-fants dans les pri-sons de Nan-tes les plus jeune a dans sa bouche u-ne ro-se

86

je la mets dans ma cu-lotte et la Jean-nette a-vec et la Jean-nette a-vec Moi je dis que les bon-bons

89

qui n'ont ni pou-tres ni che-vrons on les plante a-vec le pied a-vec mes sa-bots gai

92

gai des-sus le quai si vous ren-dez mon chat vous au-rez un bai-ser s'il est

95

bon s'il est a-gré-a-ble l'en-fant dor-mi-ra bien-tôt nous le pen-douil-le-

98

rons nous le pen-douil- le- rons Si je meurs je veux qu'on m'en-

101

ter- re sur l'pont du nord un bal y est don-né sur l'pont du nord un bal y est don-né l'pont du nord un bal y est don-né l'pont du nord un bal y est don-né

...

Vous pouvez écouter une version des « lauriers » par les « Trois Jeunes Tambours » à cette adresse : <http://margranger.free.fr/lauriers.htm>

Patrice Hamel

Réplique n° 12 (1998)

Certaines des œuvres de Patrice Hamel, collaborateur régulier de *Formules*, ont été montées à grande échelle dans des lieux publics parisiens : à Stalingrad (Angle rue de l'Aqueduc/Boulevard de la Villette), à la Grande verrière de la Gare du Nord, au Marché St Quentin/« Magenta Ephémère », au Théâtre du Châtelet, Place de l'Odéon et à la galerie « Site Odéon 5 ». Il s'agissait dans ce dernier cas d'une exposition personnelle intitulée « Hamel réitère », qui eut lieu du 15 mars au 26 mai 2006. Elle était accompagnée d'un parcours artistique dans Paris qui perdure en partie aujourd'hui.

Handwritten text: "ZINCOXIDE" written vertically in a stylized, cursive font.

Family of Eventonic

Eduardo Kac

Biopoésie



La robeille (abeille robot) permettrait à un poète d'écrire un texte de danse pour une exécution qui n'ait aucune référence au monde physique (c'est-à-dire que cette danse n'enverrait pas les abeilles à la recherche de pollen). En revanche, la nouvelle choré-graphie (cinénotation) aurait toute chance, étant à soi-même sa propre référence, de faire mouche (à miel).

Depuis les années 1980, la poésie s'est nettement éloignée de la page imprimée. Avec les nouveaux environnements offerts à l'écriture comme à la lecture, du Minitel jusqu'au PC, nous avons vu se développer de nouveaux langages poétiques. La vidéo, l'holographie, la programmation, le Web ont étendu encore les possibilités de cette nouvelle poésie et l'accès à ses productions. Aujourd'hui, dans un univers de clones, de chimères et de créatures transgéniques, il est temps d'envisager de nouvelles directions pour la poésie *in vivo*. Je propose ci-dessous, à cet effet, divers recours à la biotechnologie et aux organismes vivants, nouveaux domaines de création verbale, paraverbale et non-verbale.

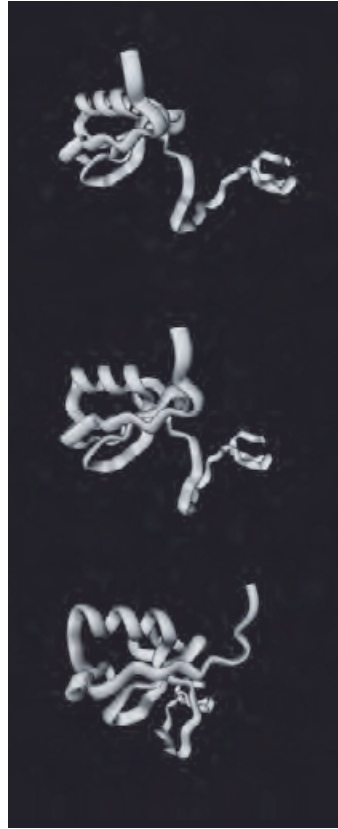
1) Performance microbotique : À écrire et présenter, avec un micro-robot, dans la langue des abeilles, pour un public d'abeilles, comme une danse à demi fonctionnelle, à demi fictionnelle.

2) Écriture atomique : Disposer avec soin des atomes et créer des molécules afin de constituer des mots. Faire s'exprimer ces mots moléculaires sous la forme de plantes, qu'il faudra ensuite laisser se ramifier en mots nouveaux, par mutation. Contempler et humer la grammatologie moléculaire des fleurs obtenues.

3) Interaction dialogique de mammifères marins : Composer un texte sonore en manipulant des paramètres de hauteur et de fréquence enregistrés lors d'une conversation de dauphins ; faire écouter ce texte à un public de dauphins. Observer les réactions d'un public de baleines et vice versa.

4) Poésie transgénique : Synthétiser de l'ADN selon des codes inventés de façon à écrire des mots et des phrases utilisant la combinaison des nucléotides. Incorporer ces mots et phrases d'ADN dans le génome d'organismes vivants, qui les transmettront à leur descendance en les combinant à des mots d'autres organismes. Par mutation, perte naturelle ou échange d'ADN, de nouveaux mots, de nouvelles phrases apparaîtront. Relire le transpoème à rebours en suivant les séquences de l'ADN.

5) Infracoustique téléphantine : Grâce à de puissantes ondes ultrasonores, les éléphants sont capables de tenir entre eux des conversations jusqu'à des distances de huit miles. Ces échanges peuvent être perçus, par des humains sensibilisés, en tant que variations de la pression de l'air. Créer des compositions d'infrasons fonctionnant comme



En assignant des valeurs sémantiques spécifiques aux aminoacides, un poète peut écrire une protéine. La protéine « Genesis », ci-dessus, écrit, de façon très critique, la prescription biblique : « Que l'homme ait autorité sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur tout le vivant qui se meut sur la terre ».

les appels à distance des éléphants et les transmettre de loin à une population d'éléphants des forêts.



6) Inscriptions amibiennes : Écrire à la main sur un milieu comme de l'agar-agar à l'aide de colonies d'amibes et observer leur croissance, leurs mouvements et leurs interactions jusqu'à métamorphose ou disparition complète du texte. Observer ces inscriptions à l'échelle microscopique et macroscopique simultanément.

7) Signaux de luciférase : Par la manipulation des gènes qui codent la bioluminescence, transformer des lucioles en bardes afin qu'elles emploient leur lumière selon des dispositions fantasques (créatives), au-delà des emplois naturels (pour effrayer les prédateurs, attirer des partenaires ou piéger des créatures plus petites afin de les dévorer).

8) Composition biochromatique dynamique : Employer le langage chromatique du calmar pour créer de fantastiques dispositions colorées. Communiquer ainsi des idées puisées à l'Umwelt du céphalopode mais suggérant d'autres expériences possibles.

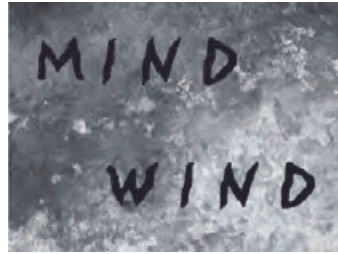
9) Littérature aviaire : Enseigner à un perroquet gris du Gabon non seulement à lire et à parler, à manipuler des symboles, mais encore à composer et présenter des pièces.

10) Poétique bactérienne : Deux colonies identiques de bactéries colonisent une boîte de Pétri. L'une d'elles a codé dans un plasmide un poème X, tandis que l'autre y a mis un poème Y. Comme elles se disputent les mêmes ressources, ou partagent leur matériau génétique, l'une d'elles peut-être survivra à l'autre, ou bien de nouvelles bactéries peut-être surgiront par transfert horizontal du gène poétique.

11) Xénographiques : Transplanter un texte vivant d'un organisme à un autre et vice versa, afin de créer un tatouage in vivo.

12) Texte tissulaire : Cultiver un tissu vivant en forme de structures verbales. Obtenir son lent développement jusqu'à ce que les structures verbales forment un film entièrement couvrant qui les fasse elles-mêmes s'effacer.

13) Protéopoétique : Créer un code qui convertisse les mots en acides aminés et produire par ce moyen un poème-protéine tridimensionnel évitant ainsi complètement le recours à un gène pour coder la protéine. Ecrire la protéine directement. Synthétiser le poème-protéine. Le modéliser dans un



Commencer par ramasser de la vase au fond d'un lac ou d'une rivière. Créer une large boîte plate, transparente, à fermeture hermétique, et y introduire la vase, ainsi que de l'eau du lac ou de la rivière, de la cellulose (prendre pour cela les pages les plus intéressantes d'un journal), du sulfate de sodium et du carbonate de calcium. Fermer la boîte. À peu près 5000 micro-organismes différents (bactéries et archaées procaryotiques) vont la peupler. Placer alors sur la boîte, en lettres découpées, opaques, les mots que l'on veut faire déchiffrer. Exposer le tout à la lumière, les mots agissant comme un cache. Au bout d'environ deux semaines le texte dessous sera assez sombre pour une lecture aisée. Exposer enfin l'entière surface à la lumière ambiante et laisser les mots se dissiper. À l'intérieur de la chambre close, la population recyclera les substances nutritives et en vivra sans apport extérieur.



Début d'un nouvel alphabet. On peut créer des lettres avec des nanotubes de carbone, minuscules cylindres de seulement quelques milliardièmes de mètre de diamètre, comme c'est le cas pour cette lettre T. Les mots créés à cette échelle nanométrique peuvent être stabilisés selon les lois de la dynamique moléculaire quantique. C'est la première lettre du mot TOMORROW (DEMAIN en anglais).

média numérique et non-numérique. L'exprimer sous forme d'organismes vivants.

14) Agroverbalia : Utiliser un faisceau électronique pour écrire différents mots sur une surface de graines. Faire pousser les plantes et observer quels mots produisent les plus robustes. Planter des graines selon diverses dispositions significantes. Explorer l'hybridation des significations.

15) Nanopoésie : Assigner une signification à des grains quantiques et à des nanosphères de différentes couleurs. Les exprimer en cellules vivantes. Observer leurs mouvements, la direction de ces mouvements. Lire les mots-quanta et les nanovocables tandis qu'ils se déplacent dans la structure interne tridimensionnelle de chaque cellule, c'est-à-dire observer les trajectoires vectorielles à l'intérieur d'une cellule. La signification change continuellement, selon que certains des mots-quanta et nanovocables se trouvent à proximité de certains autres, selon qu'ils se déplacent vers eux ou s'en éloignent. La cellule toute entière est le substrat de l'écriture, champ de significations potentielles.

16) Sémantique moléculaire : Créer des mots moléculaires en assignant une signification phonétique à des atomes individuels. Par nanolithographie Dip-Pen, distribuer les molécules sur une surface en or, atomiquement plane, afin d'écrire un texte nouveau. Ce texte est fait de molécules, qui sont elles-mêmes des mots.

17) Carbogramme asyntaxique : Créer des nanoarchitectures verbales suggestives, de seulement quelques milliardièmes de mètre de diamètre.

18) Métaphores métaboliques : Tenir sous contrôle tout le métabolisme de certains micro-organismes d'une vaste population, dans un média épais, en favorisant la production de mots rendus éphémères par leur réaction aux conditions spécifiques de l'environnement, l'exposition à la lumière par exemple. Laisser ces mots vivants se dissiper d'eux-mêmes. La durée de ce processus de dissipation devra être étroitement contrôlé de façon à constituer un élément intrinsèque de la signification du poème.

19) Écoute haptique : Procéder à l'implantation sous-cutanée d'un micropouce possédant la faculté au moindre contact (en appuyant dessus) d'émettre un poème-son. Le son n'est pas assez développé pour être entendu à travers la peau. L'auditeur doit se trouver en contact physique avec le poète afin que le son puisse voyager du pouce, à travers le corps du poète, jusqu'au corps de l'auditeur. Ce dernier devient le média par lequel le son est transmis. Le poème entre dans le corps de l'auditeur non par ses oreilles mais de l'intérieur, par le corps tout entier.

20) Scriptogénèse : Créer un organisme vivant entièrement nouveau, n'ayant encore jamais existé, en assemblant d'abord des atomes en molécules par « écriture atomique » ou « sémantique moléculaire ». Organiser ensuite ces molécules en un chromosome minimal mais fonctionnel. Obtenir par synthèse un noyau qui puisse contenir le chromosome, ou bien introduire ce dernier dans un noyau existant. Procéder de même pour la cellule entière. La lecture consiste à observer les transformations cytopoétologiques du chromosome scriptogénique, d'un bout à l'autre des processus de croissance et de reproduction de l'organisme unicellulaire.

Première publication dans : *Cybertext Yearbook* 2002-03, édité par Markku Eskelinen & Raine Koskimaa, Université de Jyväskylä, Finlande, 2003, p. 184-185 (en anglais). Publié en anglais et en allemand dans : *pOesIs* : « The Aesthetics of Digital Poetry », édité par Christiane Heibach & Karin Wenz (Ostfilden-Ruit, Allemagne : Hatje Cantz Publishers, 2004), p. 244-249. Publié en finnois dans la revue littéraire *Nuori Voima*, N. 4/5, 2004, p. 27. Publié en hébreu dans *Hearat Shulaym* 8/9, Jérusalem, 2004, n. p. n. Publié en estonien dans la revue en ligne *Kirikiri* http://www.kirikiri.ee/print.php3?id_article=111, décembre 2004. Republié en anglais dans *Notre Dame Review*, N. 19, hiver 2005, p. 145-148. Republié en anglais dans *Technoetic Arts*, Vol. 3, N. 1, 2005, p. 13-17. Republié en finnois dans *<nokturno.org>*, site Web tenu par la société poétique Nihil Interit, le magazine littéraire *Nuori Voima* et la maison d'édition Savukeidas, octobre 2005. Republié dans : Ascott, Roy (ed). « Engineering Nature : Art and Consciousness in the Post-Biological Era » (Bristol : Intellect, 2006).

Jeux

Jeux croisés



Horizontalement

- 2 Jeu cinématographique (6)
- 4 Jeu de plein air (5)
- 7 Jeu agréable (5-5)
- 8 Jeu de l'amour (8)
- 10 Art du jeu (7)
- 13 Jeu d'école (10)
- 16 Jeu de hasard (7)
- 17 Jeu de guerre (8)
- 18 Jeu (3)

Verticalement

- 1 Jeu d'argent (7)
- 3 Jeu mortel (6)
- 5 Jeu économique ou politique (7)
- 6 Petit jeu (7)
- 7 Jeu d'amour (7)
- 9 Jeu sans intérêt (8)
- 11 Jeu qui tourne (6)
- 12 Jeu méchant (7)
- 14 Jeu multiple (5)
- 15 Jeu d'amour singulier (4)

Solution page suivante.

Alain Zalmanski

Formules Su-Doku

Selon la règle classique du Su-Doku, il faut compléter la grille pour que dans chaque colonne, ligne et carré de 3×3 n'apparaissent qu'une fois seulement un caractère donné !

	E		L		R		U	
		M	F		U	O		
R							S	
!		E	O		F	U		L
F			L					!
U		L	S		S	R		U
S		O	R		M	F		E
		!	U		O	S		
	R	F	!		S	L	O	

Solution page suivante.

solution du jeu de la page précédente

O	E	S	L	M	R	!	U	F
L	!	M	F	S	U	O	E	R
R	F	U	E	O	!	M	S	L
!	S	E	O	R	F	U	M	L
F	O	R	M	U	L	E	S	!
U	M	L	S	!	S	R	F	U
S	U	O	R	L	M	F	!	E
E	L	!	U	F	O	S	R	M
M	R	F	!	E	S	L	O	U

formules

- **Formules n° 1** (1997-1998).
Écrivains, encore un effort pour être résolument modernes
(en réimpression).
- **Formules n° 2** (1998-1999).
Traduire la contrainte
(en réimpression).
- **Formules n° 3** (1999-2000).
Proses à contraintes
(en réimpression).
- **Formules n° 4** (2000-2001).
Définir la contrainte
- **Formules n° 5** (2001-2002).
Pastiches collages et autres réécritures
- **Formules n° 6** (2002-2003).
Perec et le renouveau des écritures formelles
- **Formules n° 7** (2003).
Texte/Image
- **Formules n° 8** (2003-2004) & AVB n° 28-31.
Raymond Queneau et les spectacles
- **Formules n° 9**
Recherches visuelles en littérature.
- **N° spécial** : Le goût de la forme en littérature,
Colloque « Écritures et lectures à contraintes » Cerisy 14-21 août 2001

**Tout acheteur d'un numéro de Formules recevra gratuitement
le numéro spécial « Le goût de la forme en littérature ».
(Modalités de commande au verso)**

Prix par exemplaire : **30 € port compris** pour la France
plus un exemplaire du « *Goût de la Forme* »
(CEE ajouter 6 €, hors CEE ajouter 10 €).

Pour les achats groupés, nous consulter.

Chèques à l'ordre de **Reffet de Lettres**, adressés à :
Revue Formules, 79 rue Manin, 75019 Paris

Site Internet : www.formules.net

Adresse e-mail : revue.formules@wanadoo.fr

FORMULES 9 : RECHERCHES VISUELLES EN LITTÉRATURE (2005)

RECHERCHES VISUELLES. THÉORIE. Alain Chevrier, *Un poème-puzzle, le Centon nuptial d'Ausone*. Francis Edeline, *Les embrayeurs cosmiques*. Cécile De Bary, *Le palindrome a-t-il un sens ?* Élisabeth Chamontin, *Les dessins animés de JET7 pour le Minitel*. Nicolas Wagner, *Quand lire, c'est voir*. Frank Wagner, *Comment un film de paroles et pourquoi*. Frédérique Martin-Scherrer, *Jean Tardieu, poésie à voir*. Ronald Shusterman, « *La beauté n'évite pas la difficulté* » ou *les contraintes du Land Art*. Olivier Deprez, *Notes sur Proust : le règlement et la stratégie dans le texte de la Recherche du temps perdu*. Olivier Deprez, *La poétique du training chez Walter Benjamin*. Jean-Paul Meyer, *Images de l'immeuble dans La Vie mode d'emploi : une BD de façade ?* **RECHERCHES VISUELLES. CRÉATIONS.** Jean-François Bory, *Bienvenue Monsieur Gutenberg*. Stéphane Susana, *Azulejos de Courdoue*. Michel Clavel, *L'eau. Un poème pour l'icosaèdre*. Alain Chevrier, *Trois poèmes*. Bruno Cany, *Hirondelles* (extraits). Frédéric Dumond, *tangent intervenir*. Hippolyte Belliur de Tovar, *Sacra, splendida, excelsa, inclyta pyra...* Pierre Fourny, *La Poésie à 2 mi-mots et La Langue coupée en 2*. Patrice Hamel, *Deux Versions de Répliques N°2*. Victor Hugo, *Un alphabet visionnaire*. Auguste Barthélémy, *La Vieille Orthographe* (1836). Jacques Perry-Salkow *Sonnet 26*. Gilles Esposito-Farèse, *Lipogressif*. Gilles Tronchet, *Comment il a écrit certains de mes vers*. Étienne Lécroart, *Soupe-Sonnet*. Hélios Sabaté Beriain, *Parallaxe de vision*. Cyril Epstein, *Écrire en colonne*. Guy Lelong, *Virages*. M. Kasper, *Livre ouvert*. Jeff Edmunds, *L'infini intérieur*. **POÈMES CARRÉS. THÉORIE ET CRÉATIONS.** Jean-François Puff, *De la reliure : sur « Carrés » de Pierre Reverdy*. Stéphane Baquey, *Denis Roche, des poèmes cadrés par le vers*. Alain Zalmanski, *Sator Arepo*. Umberto Eco, *Poèmes du Sator* (extrait). A. & B. della Schiavetta, *Les Miroirs des Zagghi*. Jean-René Lassalle, *Un carré chinois*. Robert Rapilly, *Carrés*. Sandra K. Simmons, *Au tour de la page. Les margelles*. Rémi Schulz, *SONÈ*. Nicolas Graner, *Deux grilles 9 × 9*. **CRÉATIONS HORS DOSSIER.** Sylvain Prudhomme, *Edipe-machines* (extraits). Michel Voiturier, *Des anagrammes*. Élisabeth Chamontin *À plus d'un titre* (extraits). **L'OBSERVATOIRE DES CONTRAINTES LITTÉRAIRES. JEUX**

COLLECTION FORMULES

LE GOÛT DE LA FORME EN LITTÉRATURE.
COLLOQUE « ÉCRITURES ET LECTURES À CONTRAINTES »,
CERISY 14-21 AOÛT 2001

Ce numéro vous est offert pour tout achat d'un numéro de Formules.

THÉORIES DE LA CONTRAINTÉ : *Définir la contrainte* (mise à jour), Bernardo Schiavetta et Jan Baetens. *L'effet contrainte*, David Bellos. *Contrainte, norme, et effet de contrainte*, Marc Lapprand. *Logique de la contrainte*, Jean Ricardou.
THÉORIE DES NOUVELLES FORMES D'ÉCRITURE NUMÉRIQUE : *Comment c'est comme ça*, Philippe Bootz. *Hypertexte et contrainte*, Jean Clément.
VERS UNE ENCYCLOPÉDIE DES ÉCRITURES À CONTRAINTES : *L'énigme en Italie, écritures et lectures à contraintes*, Raffaele Aragona. *La rime au XX^e siècle. Éléments de rimologie* Alain Chevrier. *Littérature à contraintes en Autriche à partir de 1980*, Astrid Poier-Bernhard. *Bande dessinée et contrainte*, Jan Baetens.
ANALYSE D'ŒUVRES : *L'arbitraire de la contrainte du sens chez Perec*, Cécile De Bary. *Librement imité de...* Daniel Bilous. *Hyperconstruction et Mobilité*, Jesús Camarero. *La contrainte et l'enjeu de la mémoire*, Peter Consenstein. *Contraintes et couleurs*, Sjef Houppermans. *Le romanesque de la contrainte*, Christelle Reggiani. *Conte et contrainte*, Chantal Robillard. *La traduction comme laboratoire d'analyse scripturale*, Hermes Salceda. *Achille, la Tortue et la littérature à contraintes*, Uwe Schleypen.
CRÉATIONS PRÉSENTÉES PENDANT LE COLLOQUE : *Rues de France et Traduction par translation*, Battus. *Quatorzains monolettriques*, Alain Chevrier. *La cinquième colonne et le rat de cave*, Sjef Houppermans. *À toutes fins utiles*, Marc Parayre. *De verre vert*, Chantal Robillard. *Palindrome*, Stéphane Susana. *Raphèl* (version de Cerisy) Bernardo Schiavetta. *Une traduction anglaise de Raphèl*, Ian Monk.-

DAYS IN SYDNEY

Roman

Didier Coste

(mars 2005)

MALLARMÉ, ET APRÈS ?

Colloque de Tournon

juin 2006

Achévé d'imprimer en juin 2006
sur les presses de la **Nouvelle Imprimerie Laballery**
58500 Clamecy
Dépôt légal : juin 2006
Numéro d'impression : 605050

Imprimé en France

Formules, dont *Le Monde* avait écrit qu'il était « urgent de se reporter à l'éditorial du premier numéro », est devenue au fil des ans « LA revue des littératures à contraintes » (*France Culture*, *Les Jeudis Littéraires*). *ArtPress* a mis en relief qu'elle « réexamine le statut des littératures à contraintes, le défi qu'elles jettent au jugement esthétique » et *La Quinzaine Littéraire* a loué son « exceptionnelle puissance créatrice ». son exceptionnelle puissance créatrice. Quelques livres récents en parlent avec faveur : *Le Dictionnaire de la Contestation au xx^e siècle* (Larousse) ou *Salut les Anciens, Salut les Modernes* de Christian Prigent (P.O.L), et d'autres s'en offusquent : le *Dictionnaire de la poésie française* de Jacques Charpentreau (Fayard) ou *Célébration de la Poésie* de Henri Meschonnic (Verdier).

Ce numéro explore la rencontre de l'art, de l'écriture et de la technologie informatique, en abordant des œuvres et des pratiques qu'on n'attend pas forcément d'une publication littéraire. Les notions contrastées de programme et de contrainte éclairent les potentialités des règles dans la création esthétique.

Dominique Buisset Valéry Kislov Auguste Comte

« Littératures numériques » présenté par Serge Bouchardon. Jean-Pierre Balpe : règles, contraintes, programmes. Philippe Bootz : la littérature déplacée. Jean Clément sur la littérature numérique. Jan Baetens et Françoise Wek sur la cyberpoésie, et Eduardo Kac sur l'holopoésie. Alexandra Saemmer sur la littérature programmée, Michel Cals sur les ateliers d'écriture en réseau, Frédéric Madre sur le blog. David Christoffel sur le spam littéraire, Xavier Malbreil sur le clavier comme contrainte. Domaines voisins : Porphyre Optatien relu par Dominique Buisset. Bernardo et Angelo della Schiavetta : sur ALMIRAPHÈL, hypertexte babélique. Élisabeth Chamontin sur Christophe Bruno et le Google art, Martin Granger sur la contrainte Dasher. Hors dossier : Valéry Kislov sur la traduction russe de *La disparition*, Abigail Lang sur *la Maison des feuilles*, Karel Vanhaesebrouck sur l'alexandrin racinien. Les acrostiches en prose d'Auguste Comte, et la théorie des genres d'Édouard Braconnier. Élisabeth Lavault sur *la Princesse Hopsy*, Elvira Monika Laskowski-Caujolle sur *Écrire sur Tamara*. Créations : *l'apostrophe* de Jacques Perry-Salkow, des poèmes anagrammatiques d'Élisabeth Chamontin, deux poèmes à répétition de Michel Clavel, trois sonnets modifiés d'Alain Chevrier, un centon en chansons de Martin Granger, un cube de Frédéric Schmitter, une *Réplique* de Patrice Hamel, la biopoésie d'Eduardo Kac. Jeux croisés et Su Doku par Alain Zalmanski.



Centre
National
du Livre

Communauté
Française
de Belgique

ISBN 2-914-645-89-9  937023-2 06-06 25 €

