

INTRODUCTION

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

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

Lorsqu'il formule ses hypothèses concernant la lecture de poésie, Jacques Roubaud pense l'appréhension du poème par le lecteur-auditeur comme un objet à plusieurs dimensions, existant tant sur la page que dans la voix – destiné à un « «œil-oreille» flottant ». Le poète insiste sur la fonction essentielle du poème dans son existence graphique et sonore : celle d'entrer dans la mémoire pour y « effectuer » des images-souvenirs intimes, c'est-à-dire pour les rejoindre et les remettre en mouvement. Le poème est d'abord saisi par sa présentation visuo-spatiale. Néanmoins, celle-ci ne saurait être dissociée de ses états pluriels – écrits, oraux et internes à la mémoire. Cette remarque manifeste une attention à la forme, en lien avec sa disposition dans l'espace et le format qu'elle occupe, garants de sa prégnance mnésique.

Depuis *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (1897), la création poétique est marquée par un renouvellement des formes et des manières d'investir l'espace de la page et du livre. De nombreux poètes sont partis à la « conquête de l'espace » pour explorer une « poésie du troisième type² », qui confère au blanc une importance nouvelle. Dès les années 1950, Raymond Queneau, co-fondateur de l'Oulipo et « maître » de Roubaud, est sensibilisé à la typographie grâce à Robert Massin, chargé de la maquette de *Cent mille milliards*

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

2. COLLOT Michel, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », in Serge LINARÈS, Bénédicte MATHIOS et Isabelle CHOL (dir.), *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016.

de poèmes. Ses « Délires typographiques³ », témoignent de cet intérêt nouveau et, en retour, de la participation des typographes à la singularité d'une œuvre⁴ – pouvant être pensée en termes d'énonciation éditoriale⁵.

Pour Yves Di Manno et Isabelle Garron, l'année 1967 constitue une étape décisive dans la prise en compte de la « scène graphique de l'écriture⁶ », avec la parution conjointe de *Cyprès* de Jude Stéfan, *Décimale blanche* de Jean Daive, *La Face du silence* de Bernard Noël et de *ε* de Jacques Roubaud, ce dernier proposant une sorte de « *canzoniere moderne*⁷ » adossé à l'exploration de la forme-sonnet. Les expériences spatiales, l'inscription du poème visible « noir sur blanc » et le devenir du vers ont ainsi partie liée.

Membre de l'Oulipo depuis 1966, excusé aux réunions pour cause de décès survenu le 5 décembre 2024⁸, jour de son anniversaire, Jacques Roubaud se présentait comme « compositeur de mathématiques et de poésie ». Son œuvre poétique confronte la langue à l'espace de l'écriture, dans un rapport dynamique au temps des formes et à la mémoire. Récompensée en 2021 du prix Goncourt de poésie, et en 2023 du Grand Prix de poésie de l'Académie française, elle peut être considérée comme celle d'un classique contemporain, dont l'inscription récente au programme de l'agrégation participe d'un processus de canonisation. Elle frappe par sa singularité et sa diversité. Son élaboration débute en 1961, à la suite du suicide de Jean-René Roubaud, frère cadet du poète. En réponse à la tentation de « l'à-quoi-bon » et de la disparition volontaire, il engage une « décision d'existence » engageant une triple détermination formelle et une œuvre. Ce Projet avait pour but de créer une œuvre polygraphique d'ambition totalisante : mathématique, poétique, romanesque. Le projet de poésie expérimente la forme-sonnet et ses parentes, notamment le *tanka*. Celui de Mathématique réside dans le fait de mener à bien sa thèse et d'enseigner cette discipline. Le troisième volet prévoyait la composition d'une prose romanesque intitulée *Le Grand incendie de Londres* –

-
3. QUENEAU Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Édition revue et Augmentée., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 285 sq.
 4. BESSARD-BANQUY Olivier, « L'architecture graphique de la littérature contemporaine », in Olivier BESSARD-BANQUY et Christophe KECHROUD-GIBASSIER (dir.), *La Typographie du livre français*, Pressac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
 5. SOUCHIER Emmanuël, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & Langages*, n° 154, 2007.
 6. DESSONS Gérard, « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture », *La Licorne*, n° 23, 1992.
 7. DI MANNO Yves et GARRON Isabelle, *Un nouveau monde. Poésies en France, 1960-2010 : un passage anthologique*, Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2017, p. 153.
 8. Ce manuscrit a été remis à l'éditeur avant cette date, la suite n'a donc pas été amendée. Qu'hommage soit ici rendu au poète.

le titre comportant des majuscules, là où le récit de sa double destruction est en minuscule et accompagné de guillemets simples⁹.

En 1978, une première destruction est opérée. Ce coup d'arrêt prend la forme paradoxale d'une « Description du projet¹⁰ » (1979) en partie prospective. En 1981, sous l'impulsion de son mariage avec la photographe Alix Cléo Roubaud, le projet poétique et le roman sont repris sous une autre forme. Celle-ci sera qualifiée par le poète de « biipsisme¹¹ » : il s'agissait de construire le projet de poésie en binôme avec son épouse, dans un entrelacement entre photographie et poésie. Cela explique que *'le grand incendie de londres'* soit présenté comme une double destruction : la précédente avait pour but de bâtir à nouveau, mais cette deuxième version ne sera qu'ébauchée. Ce deuxième projet était celui de deux créateurs, engageant « l'être-deux au monde » – « un projet de poésie, et sa fiction » répondant « à l'idée d'une vie qui en serait entièrement saisie¹² ».

En 1983, Alix Cléo décède brutalement d'une embolie pulmonaire. La composition de poésie est donc devenue doublement impossible, le Projet étant bordé « en amont par la mort du plus jeune frère » et « en aval, par une autre mort, celle de sa deuxième épouse¹³ ». Ce nouveau deuil conduit à son abandon : « Or ce qui est devenu nul, pour moi, depuis janvier de l'année 1983, ce que je ne peux plus même penser, c'est la poésie¹⁴. » Son abandon a pour corollaire le repli dans l'écriture du *'grand incendie de londres'*. Cette « prose de mémoire » arborescente, composée de six branches¹⁵, retrace les étapes d'élaboration, de destruction et de

9. ROUBAUD Jacques, *'le grand incendie de londres'*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.

10. ROUBAUD Jacques, « Description du projet », *Mezura*, n° 9, 1979; Document de travail consultable sous forme de fascicules, nous nous référons à l'édition suivante : *Description du projet*, Caen, Nous, 2014.

11. GRIL, *op. cit.*, p. 193.

12. *Ibid.*, p. 196.

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

14. GRIL, *op. cit.*, p. 54.

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

reconfiguration de l'œuvre. Elle « accueille un double fantôme : celui du Projet et du roman initiaux, mais aussi celui d'une première version du *'grand incendie de Londres'* pensée à deux¹⁶ ». Elle se donne dès lors comme un « double échec¹⁷ », celle du roman du *Grand incendie de Londres* (avec majuscule) et celui du Projet de poésie et de mathématique qui n'aura existé qu'au futur antérieur.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la composition de *Quelque chose noir*¹⁸ (1986), publié trois ans après le décès. La violence de l'image traumatique du corps mort découvert au petit matin est perçue comme une violence faite au langage poétique¹⁹. On peut donc regarder l'œuvre ultérieure comme un tombeau de ce Projet aboli, une description de ce dernier et une réécriture de ce « futur antérieur » projeté : une œuvre-vie qui aura été et continue de se reconfigurer. Le poète amplifie la pratique du prélèvement, de la remise en jeu et de la migration textuelle pour prolonger, en poésie comme en prose, le projet commun au couple. Il maintient dans l'espace de l'œuvre une « tension constante entre achèvement et inachèvement », « entre la logique expansive qui l'habite, et la visée englobante qu'il poursuit²⁰ ».

Le retour à la poésie explicite une méthode d'écriture déjà à l'œuvre implicitement dès la composition mentale des sonnets de *ε* : la « poésie de la méditation²¹ ». Fondée sur la circulation entre l'oral et le visuel, elle convoque des influences multiformes allant des pratiques dévotionnelles chrétiennes à la réception et traduction des poètes américains. Prenant appui sur le poème dans la page pour amorcer une méditation qui se vit avant de s'écrire, elle passe par l'entrelacement des deux polarités contraires de l'écriture : la détermination formelle et son néant, son silence.

Présentation du corpus

Nous traitons l'ensemble du corpus poétique publié et embrassons de ce fait près de soixante ans de composition poétique, de prose, d'écrits théoriques

partie de la sixième branche, publiée en couleurs chez Nous, n'y figure pas (ROUBAUD Jacques, *La Dissolution*, Caen, Nous, 2008.)

16. SÉGUY Mireille, *Trois gouttes de sang sur la neige*, op. cit., p. 231.

17. *Ibid.*

18. ROUBAUD Jacques, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2001.

19. *Ibid.*, p. 93.

20. SÉGUY Mireille, *Trois gouttes de sang sur la neige*, op. cit., p. 230.

21. ROUBAUD Jacques, « Arithmétique surnaturelle et forme poétique (suite) », *Cahiers de Poétique Comparée*, n° 11, 1985 ; *QCN*, op. cit., p. 81.

et de poétique formelle. L'objectif est d'offrir une vision d'ensemble de l'œuvre, dans ses inflexions et ses reformulations successives. Il s'agit de se défendre de l'illusion rétrospective qui confirmerait par des publications récentes des projets antérieurs, tant le discours d'escorte a varié avec le temps. Par conséquent, l'on ne saurait établir une absolue cohérence reconstruite *a posteriori*, mais au contraire se montrer attentive à l'épaisseur du temps qui reconfigure sans cesse l'espace de l'œuvre. Le projet roubaldien constitue en effet « un projet de vie [...] et un espace mental où circuler, un immense chantier dont tel ou tel soubassement restera obscur pour le lecteur, amené s'il le souhaite à tenter de suivre à la trace l'entreprise de recherche et de création²² ».

Dès 1967), le choix du jeu japonais du *go* – comme matrice et métaphore d'un des modes de lecture du livre – engage l'agencement d'une surface au format déterminé et permet des rapports multiples entre les poèmes. Agnès Disson soulignait que la critique avait « peu relevé que cette stratégie de lecture, complexe et souvent malaisée, induisait l'abandon de la linéarité, la nécessité d'apprendre à lire littéralement dans l'espace : pions disséminés dans l'aire du jeu, anticipation d'une lecture à venir sur l'écran de l'ordinateur, poèmes déjà déployés en arborescence, selon un mode qu'expliquerai plus tard l'œuvre en prose²³ ». Dans la *Description du projet* (1979) – regrettant ne pas avoir poussé plus loin la mise en rapport entre la stratégie du jeu et celle du livre – Roubaud constate que « ce qui a été obtenu est surtout la discipline métaphorique d'un geste et d'une organisation de surface²⁴ ». Cependant, le livre entrelace plusieurs modes de modes de lecture décrits dans un « Mode d'emploi ». La prise en compte de l'espace de la page – transposant la surface du plateau appelé *goban* –, est indissociable de l'architecture multidimensionnelle du livre, conçu comme un « sonnet de sonnets ». Celle-ci est néanmoins pliée à l'inévitable séquentialité de l'objet-livre. Roubaud déplore ainsi que « la disposition choisie pour le livre (partie) éloigne évidemment de la compréhension de sa signification poétique²⁵ ». Par la suite, la découverte des grandes anthologies japonaises et de la forme du *tanka* investie dans *Mono no Aware*²⁶ (1970) et

-
22. MONCOND'HUY Dominique, « Jacques Roubaud, ermite érudit, professeur de cristallographie mathématique : une quête de savoirs sans vrai lecteur possible? », *Formules*, n° 21, « L'Oulipo et les savoirs », 2017, p. 247.
 23. DISSON Agnès, « Poèmes de la trame et du dessin », *Formes & mesure : pour Jacques Roubaud, mélanges*, Paris, INALCO, 1990, p. 164.
 24. DP, *op. cit.*, p. 38.
 25. *Ibid.*
 26. ROUBAUD Jacques, *Mono no Aware : le sentiment des choses. Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.

*Trente et un au cube*²⁷ (1973) manifeste la prise en compte des « problèmes posés par la spatialisation différente de la poésie japonaise, rouleau et non page, lecture verticale et disposition autre²⁸ ».

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

*Autobiographie, chapitre dix*²⁹ (1977) est également situé dans la chaîne formelle du Projet. Manifestant une grande diversité d'effets typographiques, il est indissociable de la réflexion théorique menée dans *La Vieillesse d'Alexandre*³⁰ (1978) et de la critique du vers libre. Se situant dans l'après-coup de la « Crise de vers » diagnostiquée par Mallarmé, Roubaud n'a eu de cesse d'analyser sa réplique contemporaine et de chercher à refonder les possibles du vers, du point de vue de la forme. Dans des « Notes sur l'évolution récente de la prosodie (1960-1974) », Roubaud publie des recherches préparatoires à cet ouvrage et y déplore une « dénégation du formel » dans le vers libre. Il met au centre la question du vers et de sa « distinction typographique³¹ » par rapport à la prose. La « disposition du vers dans la page imprimée » serait une « caractéristique du vers libre commun » et de l'identification de ses frontières, l'absence d'un mode d'existence oral, d'un décompte métrique et de la rime³². La typographie n'est cependant pas « à elle seule la réalité du vers ». Pour lui, elle est étroitement liée à l'oralité et au rythme – permettant de réaliser une forme-sens.

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

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

29. ROUBAUD Jacques, *Autobiographie, chapitre dix. Poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1977.

30. Première édition : ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, F. Maspero, coll. « Action poétique », 1978. Nous nous référons à l'édition suivante : ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ivrea, 2007.

31. ROUBAUD Jacques, « Notes sur l'évolution récente de la prosodie, I : état du vers », *Action poétique*, n° 62, 1975.

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

Si nous prenons l'œuvre comme un tout, il faut toutefois établir une périodisation. Celle-ci se composerait d'abord en un premier projet avec les livres qui en dépendent, décrits ci-dessus. Un second mouvement se dessine avec les livres issus de la chute du second projet et le début du '*grand incendie de londres*'. Le « dernier Roubaud » inclut l'usage de la couleur et la pratique croissante de l'anthologie personnelle, période dans laquelle le poète retraverse l'œuvre passée, accorde une part grandissante à l'intertextualité interne et à la remise en jeu d'énoncés.

Matérialité et espace graphique

Dans son article « Des espaces autres³³ » (1967), Michel Foucault décrit le XIX^e siècle comme celui de l'Histoire. Il lui oppose l'époque actuelle comme « l'époque de l'espace », celle du « simultané », de la « juxtaposition », « du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé³⁴ ». Dans les années 1960-1970, la spatialité devient en effet une problématique spécifique du champ littéraire. Le deuxième volet de *La Galaxie Gutenberg* de Mc Luhan intitulé « la genèse de l'homme typographique³⁵ », témoigne – dans la perspective plus large d'une réflexion sur les nouveaux *media* – d'un tournant qu'il appelle « âge visuel de l'écriture ». Celui-ci est lié au développement de la typographie, qui transformera en profondeur les attitudes mentales et le rapport à la mémoire. Toujours selon Foucault, « il ne s'agit pas par-là de nier le temps ; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire ». Ainsi, l'enjeu spatial ne peut être séparé du mémoriel : à la lisière entre mémoire collective de poésie et mémoire intime, l'espace du poème devient une écriture de soi envisagée de manière oblique.

L'espace du poème

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

33. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits. II*, Paris, Gallimard, 2012.

34. *Ibid.*, p. 1571.

35. McLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, trad. Jean Paré, Montréal, Hurtubise, 1971.

l'œuvre-cathédrale – rejouant le modèle mythique du « Livre des livres » mallarméen, qui est aussi son propre tombeau.

L'espace du poème renvoie à la représentation visuelle du langage : là où l'oralité est du côté de la successivité et de la linéarité, la mise en espace permet la vectorisation des axes de lecture, la simultanéité, des rapports non-linéaires multiples. L'expression articule l'espace graphique à l'espace mental de composition par lequel le poème existe préalablement à sa fixation sur la page. Ne nous limitant pas à l'espace matériel du poème, nous entendons l'observer dans sa circulation entre ses états écrits, oraux et internes à la mémoire du poète et de l'auditeur lecteur – tant on sait que Roubaud le pense à l'aune d'un « *quatuor de formes* » intriquant ces différentes composantes.

Bernard Noël souligne que l'expression renvoie au sentiment que quelque chose « préexiste » à un poème et un livre : « des formes virtuelles que le poème vient réaliser quand il a lieu³⁶ ». Reformulé en termes oulipiens, l'espace du poème permettrait de matérialiser ce qui existe à l'état de potentiel, par la composition mentale et par la lecture, « anticipation de la forme encore vide ». Chez Noël comme chez Roubaud à sa manière, la réflexion sur l'espace du poème engage un « retour à la forme », telle que le sonnet et la sextine – déterminant « un espace dont on peut décrire les dimensions³⁷ », mais que l'on peut chercher à défiger, mettre en variation.

La notion, telle que nous l'entendons, permet enfin de saisir l'espace multidimensionnel de chaque livre conçu comme un « poème de poèmes » empruntant les propriétés d'une forme poétique. Chez Roubaud, le poème se passe non seulement dans les deux dimensions de la page, horizontale et verticale, mais aussi « dans le volume³⁸ ». En son sein, « espace et temps sont inséparables³⁹ », la pratique de l'un engageant la reconfiguration de l'autre à la manière d'un « exercice spirituel⁴⁰ ». L'espace de l'écriture engage un lien à l'espace réel⁴¹ : il devient le lieu d'un questionnement quant à l'appartenance de l'être au monde – enjeu essentiel soulevé dès €.

Le rapport à l'espace participe enfin d'une réflexion plus vaste sur les possibles du vers engagée par Mallarmé à travers « Crise de vers » et l'expérience spatiale inédite du *Coup de dés*. Il permet de ménager des zones de frayage entre poésie et

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

37. *Ibid.*, p. 160.

38. *Ibid.*, p. 34.

39. *Ibid.*, p. 37.

40. *Ibid.*, p. 40.

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

prose et de redistribuer le vers au sein « poème dans la page ». Il engage donc la survie de la poésie formelle à une époque où elle est déclarée, selon les termes de Denis Roche, inadmissible⁴². Elle passe par le choix de figures tutélaires révélant un rapport intempestif au temps de la littérature et à celui des formes, à travers le choix de « l'archaïsme du *trobar* », réponse pour lui à la menace « de l'effacement, de l'oubli, de la dérision⁴³ ». Ce patronage formel permet de saisir la singularité des expériences spatiales menées par Roubaud par rapport à ses contemporains : le poème est destiné à un « œil-oreille ». Sa persistance mémorielle repose sur une intrication étroite entre les formes écrites et orales, dont l'écart assure la composante rythmique et mnésique de la poésie.

Comment définir plus précisément le rapport entre poésie et espace ? Isabelle Chol constate que « l'acte poétique est empreint de la composante spatiale⁴⁴ ». Le terme d'espace peut endosser une valeur référentielle (soit celui « mis en scène dans le texte⁴⁵ »). Il comporte également un sens métaphorique (« l'espace littéraire »), parfois concret (l'espace physique de la page, du livre). Si l'on examine les titres des œuvres, on saisit combien ces trois sens sont étroitement intriqués dans l'œuvre de Roubaud. Certains font référence au parcours d'un espace réel. D'autres renvoient à une forme géométrique qui évoque métaphoriquement l'espace multidimensionnel du poème, pour *Trente et un au cube*, celui de l'œuvre pour *Octogone*.

Dans le sillage de recherches récentes concernant la mise en espace du poème et les métissages entre lisible et visible⁴⁶, notre étude se confronte d'abord à « l'espace physique occupé par le poème », la page – espace vectorisé et contraint par un format d'inscription. Celui-ci interroge l'agencement matériel, y compris celui du livre et de l'anthologie, dont la revalorisation a pour corollaire un refus de la

42. ROCHE Denis, *La Poésie est inadmissible : œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

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

44. CHOL Isabelle, « Espace d'observation, espace d'écriture : questions de théorie et de méthode », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, [<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017370ar/>], consulté le 1^{er} octobre 2022.

45. *Ibid.*

46. Le programme ANR « Livre Espace de Crédit » (2010-2014) s'y est attaché, en étudiant notamment les pratiques de spatialisation du texte poétique dans l'espace du livre de la fin du XIX^e siècle à nos jours, en Occident. Les journées d'études menées ont conduit à la publication d'un ouvrage collectif de synthèse : CHOL Isabelle, MATHIOS Bénédicte et LINARÈS Serge (dir.), *LiVres de poésie, Jeux d'espace*, Paris, Honoré Champion, 2016.

« théorie du texte » comme objet clos⁴⁷. Ce travail envisage dès lors les différents modes de confrontation au support. Le passage progressif à l'écriture informatique dans le tournant des années 2000 engage une réflexion sur la mutation des supports d'écriture et de lecture, dans leur relation à l'hypertexte. Roubaud propose une saisie plurielle, multidimensionnelle, de l'espace graphique. Le poète projette l'organisation d'une surface dans un volume⁴⁸. Il propose de nouvelles modalités de confrontation à l'espace graphique autant qu'un mode de circulation entre les éléments de l'ensemble, au moyen de protocoles de méditation passant par la répétition.

L'objet-poème constitue un faisceau en partie insaisissable d'états écrits et oraux, selon un modèle de textualité fluide. Il prend également en compte ses traductions, ses variations et ses reprises d'un livre à l'autre, faisant de chaque occurrence un « noeud dans un réseau⁴⁹ », interne et externe à l'œuvre dans le rapport à la tradition. La forme poétique est pensée comme un organisme vivant qui s'actualise dans la multiplicité des manifestations graphiques. L'œuvre, qui lui offre un espace de circulation, est le lieu de la mouvance : elle doit être envisagée comme un hyperespace organisé selon une topologie mémorielle. Nous souhaitons l'examiner au prisme de la mouvance – s'actualisant dans le devenir temporel du poème et de l'œuvre – pour en examiner les enjeux formels, poétiques et éthiques.

La prise en compte de la matérialité graphique

Si Michel Foucault notait en 1967 l'existence d'un tournant spatial, on ne peut qu'être frappé par l'écart temporel entre la prise en compte, à la suite de Mallarmé, de l'espace du poème et des potentialités de la typographie et le retard avec lequel la critique littéraire et les études linguistiques s'en sont saisies. En 1982, dans un article séminal, Marthe Gonnevile constate « l'intérêt particulier et de plus en plus actif » des poètes « à la conception et à la réalisation plastique de leurs écrits, à la mise en forme et en page(s) de leurs œuvres, à la présentation visuelle », en somme à la « matérialité du texte et du livre⁵⁰ ». Dans un parcours initié par le

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

48. Michel Collot a forgé le concept de « poésie dans l'espace » en montrant que comme la « géométrie dans l'espace », l'espacement sur la page ouvre également un espace dans la profondeur. COLLOT Michel, « La conquête de l'espace : une poésie du 3^e type », *op. cit.*

49. FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 34.

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

Coup de dés de Mallarmé, passant par Apollinaire, Claudel et Reverdy, la critique souligne l'émergence « de la conscience typographique⁵¹ ». Stéphane Bikialo et Julien Rault ont noté la « prise en compte tardive de la matérialité graphique⁵² » par la critique littéraire et les études linguistiques. La fin des années 1980 marque une attention nouvelle à la dimension graphique. Elle se traduit par « l'émergence de nouvelles unités d'analyse, autour de la notion d'espace graphique⁵³ » initiée par Jacques Anis et de celle de « *vilisibilité*⁵⁴ » faisant des « formes graphiques » du poème un « corps signifiant intégré aux isotopies textuelles⁵⁵ ».

L'attention à la typographie et à la mise en page est au carrefour de plusieurs champs d'investigation. Elles sont l'objet de la linguistique de l'écrit, prenant la suite des travaux philosophiques de Derrida⁵⁶ et anthropologiques de Goody⁵⁷, qui a examiné le rôle des systèmes d'écriture dans les changements culturels. Au moment même où Roubaud entre en poésie, plusieurs travaux fondateurs témoignent dans différentes disciplines d'une attention nouvelle à la « substance graphique ».

Un tel élargissement a notamment été permis par les travaux de Roger Laufer avec notamment « *Texte et typographie*⁵⁸ », puis « *Du ponctuel au scriptural*⁵⁹ ». Il articule les signes de ponctuation au dispositif graphique pour formuler pour la première fois la notion d'espace graphique : « le texte moderne [...] n'a pu se développer que par son inscription dans un espace graphique, espace resté implique parce qu'il était visuel et non verbal⁶⁰. » Il ouvre la voie à l'apport décisif de Jacques Anis : la prise en compte du « signifiant graphique⁶¹ », du poème pagi-

51. *Ibid.*, p. 28.

52. BIKIALO Stéphane et RAULT Julien, « Ponctuation, rythme et espace graphique », in Sabine PÉTILLON, Fanny RINCK et Antoine GAUTIER (dir.), *La Ponctuation à l'aube du XXI^e siècle. Perspectives historiques et usages contemporains*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 185.

53. *Ibid.*

54. ANIS Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983.

55. *Ibid.*, p. 89.

56. DERRIDA Jacques, *De la grammaïologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

57. GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. Jean Bazin et trad. Alban Bensa, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1978.

58. LAUFER Roger, « *Texte et typographie* », *Littérature*, n° 31, 1978.

59. LAUFER Roger, « *Du Ponctuel au Scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation)* », *Langue française*, n° 1, vol. 45, 1980.

60. Cité par CATACH Nina, « *Présentation* », *Langue française*, n° 45, 1980, p. 16.

61. ANIS Jacques, « Pour une graphématicque autonome », *Langue française*, n° 59, 1983.

nal⁶² et d'une possible ponctuation de page⁶³. Anne-Marie Christin s'en saisira à l'occasion de ses recherches sur l'écriture et le blanc⁶⁴, notamment dans sa dimension iconique⁶⁵.

Les travaux récents de Sibylle Krämer permettent de circonscrire les différents aspects de la question qui nous occupe⁶⁶. Tout d'abord, il s'agit de prendre en compte de la matérialité de l'écriture, transférant le « dicible vers le visible ». Walter Ong a révélé la créativité propre de la *literacy*⁶⁷, considérée avec l'oralité comme une « forme relativement autonome de la langue », présentant des « performances propres ». Nous observerons donc le lien étroit entre les formes orales et écrites du « quatuor de formes » conçu par Roubaud, tout en tenant compte de leur asymétrie et des variations créatives qu'elles impliquent. Par ailleurs, une telle conception attire l'attention sur « l'importance des fonctions *cognitives* des écritures ». La « bi-dimensionnalité de la surface » de l'écrit instaure ainsi des vecteurs de lecture. Les « diagrammes », notamment visibles dans *ε*, ouvrent une interaction entre la surface et les « points » qu'ils incluent et permettent une multiplicité de rapports entre les éléments qui y sont disposés.

Parmi les différents « débats » mis en relief, nous pouvons retenir le « rôle des écritures non alphabétiques et non-européennes » dans l'apprehension multidimensionnelle de l'espace graphique, en lien avec les « éléments idéographiques ». Ceux-ci comporteraient des « marqueurs graphiques » spécifiques ne trouvant aucune correspondance stricte dans la représentation orale de la langue. Il faudra tenir compte de « l'égalité entre linguistique et iconicité » : il y aurait une intrication étroite entre langue et image graphique du texte, « entre “dire” et “montrer” dans les écritures », ouvrant à la mise en valeur d'effets de sens permis par l'agencement spatial. Le concept de « visualité » (*Schriftbildlichkeit*) fait de la représentation de la langue un « hybride de langue et d'image ». Il est fondamental de

-
62. ANIS Jacques, *L'Écriture : théories et descriptions*, Paris ; Bruxelles, Éditions Universitaires ; De Boeck, coll. « Prisme 10 », 1988.
63. DESSONS Gérard, « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La Licorne*, n° 52, 2000.
64. CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.
65. Voir *infra*, chapitre III.
66. Nous suivons les différentes étapes de KRÄMER Sibylle, « Entre discursivité et iconicité, un nouveau regard sur les écritures », *Actes Sémiotiques*, trad. Isabelle Klock-Fontanille, vol. 119, 2016, [<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/index.php?id=5628>], consulté le 16 mai 2022. L'article en ligne n'étant pas paginé, les citations qui suivent y renvoient toutes.
67. ONG Walter Jackson, *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, trad. Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Graphé », 2014.

distinguer le caractère visuel du spatial : ce dernier invite à prendre en compte non seulement la « spatialité à deux dimensions » de la page mais aussi « l'espace en trois dimensions qui nous entoure » et celui de la chambre du poème. On passe ainsi de la « surface » à la « profondeur » de l'espace mental de composition et de l'architecture du livre.

Nous adoptons pour cadre théorique la notion d'espace graphique⁶⁸ afin de rendre compte de l'ensemble des variations typographiques – y compris le recours au blanc et à la couleur. Le concept nous est utile pour envisager l'enchâssement de différents niveaux d'analyse, de la page à la section et au livre, vers l'hyperespace de l'œuvre⁶⁹. Forte de cet ancrage sémiolinguistique, nous adoptons ensuite une analyse littéraire pour penser l'espace de l'œuvre de mémoire et la manière dont les protocoles de composition témoignent d'une pratique de soi⁷⁰.

La première partie propose d'observer la forme écrite du poème à l'aune d'un phénomène de « mouvance⁷¹ ». Ce principe agit extérieurement dans l'histoire des formes, et par la mise en circulation d'énoncés dans l'espace de l'œuvre, mais aussi intérieurement au sein de ce que Roubaud décrit comme un quatuor de formes au sein duquel les formes écrites, orales et celles intérieures à la mémoire (éQrite et aurale) sont envisagées comme un tout unifié. Il s'agit d'articuler la « mouvance » du poème à sa circulation au sein de ce quatuor de formes et à son devenir mémoriel. Son inscription matérielle manifeste un état potentiel et provisoirement arrêté de l'objet-poème. Le second chapitre décrit à partir des vecteurs de lecture l'ensemble des variantes de l'espace graphique⁷², des bandes horizontales disposées sur des pages qui se déplient de *Trente et un au cube*, en passant par les poèmes en colonne ou diagonale, aux récents recueils en couleur⁷³. Nous mettons en évidence le lien direct entre le diagnostic mallarméen de la « Crise de vers », sa réplique dans le champ contemporain et la manière dont le poète

68. Voir *infra*, chapitre II.

69. ANIS Jacques, « L'hypertexte comme hypermétaphore », *LINX*, n° 40, 1999.

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

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

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

73. ROUBAUD Jacques, *Grande Kyrielle du Sentiment des choses*, Paris, Nous, 2003; ROUBAUD Jacques, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention, 2005; ROUBAUD Jacques, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Attila, 2013.

va tenter d'apporter des réponses à ce constat *du côté de la forme* et de la « poésie dans la page ». Cette réflexion sur une reformulation du vers est nourrie par les expériences traductives, conduisant à élaborer des stratégies graphiques et spatiales pour rendre visibles certaines composantes linguistiques, syntaxiques, sémantiques, rythmiques ou métriques.

Le second temps de cette étude observe à la loupe deux facteurs déterminants des variantes graphiques dans leur relation avec la mouvance : le blanc, et les dispositifs parenthétiques en couleur. Ils sont comparables à des marques de ponctuation, selon le plurisystème décrit par Michel Favriaud. Cependant, ils ne sont guère réductibles à leur fonction de ponctuant, dans la mesure où Roubaud cherche à éviter que l'objet-poème ne soit restreint à un état écrit unique ou à une profération orale entièrement déterminée par l'inscription graphique. On décrit une catégorie de blancs topographiques, qui se distinguent des blancs typographiques par leur dimension et leur rôle dans l'agencement de l'espace graphique. Tant visuel que sonore et dynamique, ils permettent la *suspension* d'un état éphémère du poème dans la page, dans l'attente d'être remis en jeu par la lecture ou l'acte de mémoire. Détenant une fonction iconique, ils ouvrent également à la prise en compte d'une sémantique plurielle, essentiellement visuelle. Les récents dispositifs en couleur cumulent les traits de variantes graphiques décrits dans les chapitres II et III. Présentant certaines affinités avec le signe double de la parenthèse⁷⁴, ils manifestent un espace graphique en profondeur qui traduit les méandres de la mémoire.

Dans une troisième partie, nous proposons de penser l'œuvre de mémoire comme un espace méditatif. Le remploi crée une structure en réseau, où chaque poème appartient à une séquence d'images-mémoire susceptibles d'être réagencées pour produire un nouveau montage, selon un mouvement d'intertextualité lié à la variance⁷⁵ et à la pratique anthologique. Les gestes de découpage, montage et collage offrent une définition en acte de la poésie comme mémoire. Ils fournissent un mode de circulation dans l'espace de l'œuvre, selon une topologie inspirée des arts de mémoire⁷⁶. Cette dernière est saisie successivement comme l'espace médi-

-
74. PÉTILLON-BOUCHERON Sabine, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 2003.
75. CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 1989; REGGIANI Christelle, « *Le Grand Incendie de Londres* : un hypertexte de papier? », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 7, 2003.
76. Jacques Roubaud a consacré un ouvrage aux arts de mémoire et à leurs différentes techniques et supports : *L'Invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993 ; Voir aussi ROUBAUD Jacques et BERNARD Maurice, *Quel avenir pour la mémoire?*, Paris, Gallimard,

tatif de la mémoire privée (chapitre v) et comme espace de mémoire d'elle-même et de la poésie (chapitre vi). On décrit les enjeux d'une méthode de composition pensée comme un exercice de méditation et fondée sur la circulation entre l'oral et le visuel⁷⁷. La forme est conçue comme un espace mémoratif, la trace d'un « exercice spirituel⁷⁸ » qui se vit avant de s'écrire et vise à une action de soi sur soi⁷⁹. Prolongeant les perspectives ouvertes par Jean-François Puff quant à l'usage méditatif⁸⁰ du poème et sa fonction éthique⁸¹, nous montrons que la composition de poésie, prenant place dans une chambre du poème constituant aussi un tombeau, est tout entière une méditation par les formes, visant à résister à la mélancolie et à donner forme au temps.

-
- coll. « Découvertes Gallimard », 1997 ; On se reportera aux travaux anglo-saxons de référence : YATES Frances, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004 ; CARRUTHERS Mary, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
77. Voir ILLICH Ivan, *Du lisible au visible : la naissance du texte un commentaire du « Didascalicon » de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « L'histoire à vif », 1991.
78. HADOT Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustinianes, 1981.
79. FOUCAUULT Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Gallimard, 2001.
80. PUFF Jean-François, « Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème », *Publications numériques du CÉRÉdI, Actes de colloques et journées d'étude*, n° 21, « Poésie moderne et méditations, Actes des journées d'étude organisées à l'université de Rouen les 21 mars 2017 et 19 mars 2018 », 2018, [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?jacques-roubaud-et-l-usage.html>].
81. PUFF Jean-François, *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2020.

