

LE RÉCIT SE DÉPLOIE

UNIVERSITÉ DE PROVENCE
AIX-MARSEILLE I
U.F.R. L.A.C.S.
LITTÉRATURE FRANÇAISE

ANNÉE UNIVERSITAIRE
2004-2005

La notion de récit chez Claude Royet-Journoud

II. LE RÉCIT SE DÉPLOIE

Thèse de Lettres modernes présentée par
Eric PESTY

Sous la direction de
M. Jean-Marie GLEIZE

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE	19
PRÉMISSÉ	21
1. Genèse d'ANNE-MARIE ALBIACH, <i>ÉTAT</i> , MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P.	21
2. Une lecture d' <i>ÉTAT</i>	23
3. Le titre	32
4. Les formes du continu	33
5. Interpréter ANNE-MARIE ALBIACH, <i>ÉTAT</i> , MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P.	35
6. La table d' <i>ÉTAT</i>	40
7. La cellule livre-langue-récit	41
1. CETTE LANGUE DANS LA LANGUE	43
1.1. <i>Le fait grammatical</i>	43
1.1.1. L'idiolecte de la tétralogie	44
1.1.2. Réfutations du concept d'idiolecte	48
1.1.3. L'hypothèse du non-un	50
1.1.4. La texture de la tétralogie	53
1.1.5. Le procès de la notion d'auteur	57
2.1. <i>Le seuil de l'énoncé</i>	59
1.2.1. Le lieu-dit du dire	59
1.2.2. Définir l'énoncé	62
1.2.3. De la littéralité	67
2. TOUJOURS DÉJÀ DANS LE LIVRE	69
2.1. <i>Le fait typographique</i>	69
2.1.1. L'héritage de Reverdy	70
2.1.2. L'espace de la page	72
2.1.3. L'exemple du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION I	74
2.1.4. Le temps de la séquence	78

2.1.5.	La valeur du blanc	80
2.1.6.	Le théâtre typographique	83
2.2.	<i>Le seuil du titre</i>	85
2.2.1.	Le livre et la dynamique de l'inachèvement	86
2.2.2.	Entre quatre murs	87
2.2.3.	Incise : 'échapperons-nous à l'analogie'	91
3.	POUR QUE LE RÉCIT AIT LIEU	101
3.1.	<i>L'hypothèse du récit</i>	101
3.1.1.	Le sens indécidable	102
3.1.2.	L'ordre du récit	104
3.1.3.	Brève histoire d'un concept	108
3.1.4.	Les formes du continu	112
3.1.5.	L'exemple du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION I	114
3.2.	<i>Le récit se déploie</i>	119
3.2.1.	Le fait prosodique	119
3.2.2.	Les niveaux temporels de l'interprétation	121
3.2.3.	Protocole d'interprétation	125
	SECONDE PARTIE	127
1.	LE RENVERSEMENT	129
1.1.	<i>Antécédents</i>	129
1.1.1.	Genèse du RENVERSEMENT	129
1.1.2.	Titre et perspective de lecture	131
1.2.	<i>Orientations</i>	135
1.2.1.	L'entrée en lecture	135
1.2.2.	La césure le décentrement	138
1.2.3.	La fable du RENVERSEMENT	141
1.2.4.	Reprise de la déclinaison	145
1.3.	<i>Analyse</i>	151
1.3.1.	Introduction	151

1.3.2.	Développement	152
1.3.3.	Conclusion	159
1.4.	<i>Coda</i>	161
1.5.	<i>Conséquents</i>	165
2.	LE TRAVAIL DU NOM	167
2.1.	<i>Antécédents</i>	167
2.1.1.	Genèse du TRAVAIL DU NOM	167
2.1.2.	Titre et perspective de lecture	171
2.2.	<i>Orientations</i>	173
2.2.1.	La délinéation d'Até	173
2.2.2.	De l'entropie	176
2.2.3.	L'apostrophe	180
2.3	<i>Analyse</i>	183
2.3.1.	Introduction	183
2.3.2.	Développement	184
2.3.3.	Conclusion	191
2.4.	<i>Conséquents</i>	193
2.4.1.	La place du TRAVAIL DU NOM dans LA NOTION D'OBSTACLE	193
2.4.2.	Constitution de l'analogie	194
3.	LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI	197
3.1.	<i>Antécédents</i>	197
3.1.1.	Genèse des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI	197
3.1.2.	Titre et perspective de lecture	203
3.2.	<i>Orientations</i>	205
3.2.1.	Incise : l'effet de citation	205
3.2.2.	Le sujet de la fable	209
3.2.3.	Un procès dialectique	211
3.2.4.	La 'désénonciation' du sujet éprouvant	212

3.3.	<i>Analyse</i>	217
3.3.1.	Introduction	217
3.3.2.	Développement	217
3.3.3.	Conclusion	226
3.4.	<i>Reprise</i>	229
3.4.1.	Incise : l'effet de citation	229
3.4.2.	La possibilité formelle la plus grande	232
3.4.3.	Remplacer l'image par le <i>mot image</i>	235
3.4.4.	Le discours des yeux	237
3.5.	<i>Conséquents</i>	239
3.5.1.	La table des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI	239
3.5.2.	Constitution de l'analogie	240
4.	UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE	241
4.1.	<i>Antécédents</i>	241
4.1.1.	Genèse d'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE	241
4.1.2.	Titre et perspective de lecture	242
4.2.	<i>Analyse</i>	245
4.2.1.	SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES	245
4.2.2.	L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION	251
4.2.3.	Conclusion	260
4.3.	<i>Conséquents</i>	263
4.3.1.	Genèse et structure des NATURES INDIVISIBLES	263
4.3.2.	Constitution de l'analogie	267
4.4.	<i>Coda</i>	271
	CONCLUSION	275
	ANNEXE	279
	BIBLIOGRAPHIE	297

AVANT-PROPOS

LE RÉCIT SE DÉPLOIE est le deuxième moment d'une démarche s'incluant dans son propre développement. Cet essai n'est pas dissociable du premier volume, UNE BIBLIOGRAPHIE, qu'il prolonge, ni séparable du troisième et dernier volume, LES MOTS DE LA TÉTRALOGIE, qu'il annonce. L'ensemble constitue une thèse : objet universitaire et proposition de lecture, consacrée à l'écriture de Claude Royet-Journoud.

La place du RÉCIT SE DÉPLOIE dans ce dispositif est donc centrale : où s'interroge la question du récit et de l'interprétation du texte de la tétralogie. Contrairement aux projets descriptifs qui ont animé l'élaboration des deux volumes l'encadrant : inventaire des items bibliographiques d'une part, et concordance systématique du vocabulaire d'autre part, la visée de cet essai est critique : il contient la part subjective de notre lecture.

Les références entre parenthèses, composées d'un chiffre romain suivi d'un chiffre arabe, localisent une citation dans un des quatre volumes de la tétralogie : LE RENVERSEMENT (I), LA NOTION D'OBSTACLE (II), LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI (III), LES NATURES INDIVISIBLES (IV). Les notes en bas de pages, lorsqu'elles sont suivies d'une référence numérique (A.7, C.28, K.1 etc.), renvoient à la bibliographie selon le classement choisi dans cet ouvrage.

Afin de les distinguer de tous les autres types d'énoncés, nous transcrivons systématiquement les titres en capitales. Nous encadrerons par des guillemets simples ('...') les citations que nous présenterons dans le cours de cet essai.

INTRODUCTION

S'il est peu de remarquer que le discours critique, depuis tantôt un demi-siècle, s'est réfléchi : cherchant à ne pas isoler sa méthode du but qu'il s'assignait, s'interrogeant, parfois avec anxiété, sur sa légitimité, la raison de cette circularité réflexive n'a été, somme toute, que fort peu précisément analysé. Elle se résume pourtant à un constat empirique : l'absence d'un observatoire, d'un lieu indépendant d'où il serait possible de parler de l'écriture. Ce constat prend toute son importance dans le cas des textes contemporains, où les relations entre l'auteur, l'écriture et le lecteur ne sont plus définies une fois pour toutes, selon les critères quasi-immuables que fournissaient les classifications par genre ; mais s'organisent, au contraire, selon des schémas variants. Confrontée au texte contemporain, la critique n'est plus, dès lors, seulement sommée d'éprouver les conditions de son objectivité, mais le lieu, le droit et les titres de sa parole. Et tel est le paradoxe de l'entreprise critique actuelle que la légitimité du discours qu'elle tient ne puisse se passer de mettre à l'épreuve, circulairement, son fondement et ses conditions de possibilités. Plus que tout autre lieu, l'introduction est l'espace privilégié du nouage de cette problématique. Ecrite après coup, elle explicite, en rigueur, cet espace paradoxal de recherche qu'elle ouvre comme son lieu propre : rétrospective instauration où se concerte l'accord entre le critique et son lecteur – accord construit, au même titre que la démarche critique elle-même. Il y aurait évidemment quelque jeu à s'y soustraire, mais peut-être une logique autre à différer ce geste introductif.

Qui contestera en effet que l'interprétation suppose, en son exercice, qu'un modèle en soit déjà fixé ; qu'il y ait déjà formé un statut de l'auteur, de l'œuvre et de la critique, c'est-à-dire que soit imputée à l'auteur une paternité dans la génération du sens dans l'écriture, et qu'avec lui surgisse l'énigme de son origine ; qu'on assigne à des écrits une identité dont le déchiffrement commande l'accès aux significations et au savoir qu'ils enferment ; que soit désignées la place et la tâche d'une classe de lecteurs, appelés à lire et à écrire, à entendre et à répondre, et par la conjugaison de ces deux opérations, où s'énonce leur filiation, à conserver et à transmettre ? Cette attitude, dans la mesure où elle implique que l'interprète fasse de l'œuvre l'objet de son commentaire, se donnant pour tâche, explicite ou implicite, d'en extraire un savoir ou une vérité qui s'y trouverait enclos, – cette attitude semble singulièrement inadéquate face à l'écriture de Claude Royet-Journoud. Non pas que le texte de la tétralogie constituât une forme particulièrement hermétique de discours, réservant, par une stratégie de contournement quelconque, le savoir qu'elle enclôt ; mais parce que, chez Claude Royet-Journoud, le savoir comme enjeu de l'écriture, et à plus forte raison de l'interprétation, est, de façon rédhibitoire, radicalement nié : 'Ecrire est un métier d'ignorance'¹. Cette proposition, extrême si l'on veut bien s'en aviser, et dont il n'est pas douteux que, malgré et par son extrémisme, elle nourrisse concrètement la poétique de l'auteur, qu'elle en titre implicitement le travail d'écriture, nous requiert pour la violence qu'elle fait subir au discours interprétatif traditionnel, la brèche qu'elle y

¹ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, *Fin* n° 10, Pierre Brullé éditeur, octobre 2001, p. 15 > C.66.

ouvre ; pour le renversement qu'elle produit dans l'assurance, souvent prompte à se satisfaire, de la lecture.

Dès lors en effet que l'ignorance informe, comme c'est ici le cas, une poétique et une stratégie d'écriture, il est probable que l'efficacité du matériel herméneutique ne se trouve directement compromis. Et c'est un fait qu'à mettre en crise la notion de lecture dans son sens le plus traditionnel et le plus attendu, l'écriture de Claude Royet-Journoud s'oppose radicalement au projet du discours interprétatif. Les catégories de l'herméneutique ne peuvent que fourvoyer là où il n'y a pas un sens 'intentionnel', second, à investir ou à exhumer, mais des entrées multiples, littérales, une frontalité et une platitude expressément revendiquées.

'Un métier d'ignorance' (III, 66) n'est d'ailleurs pas la seule proposition de Claude Royet-Journoud susceptible d'inquiéter la légitimité du discours critique. Telle autre, de dix années antérieures, postule le même renversement. Dans LE RENVERSEMENT donc :

p. 67

*ce serait le bleu
la couleur littéraire
alors que nous veillons une forme nouvelle d'obscurité*

Qu'il s'agisse d'un 'métier d'ignorance' ou d'une 'forme nouvelle d'obscurité', on voit, dans tous les cas, comment ces deux propositions tendent, parce qu'elles possèdent une valeur programmatique – insérées qu'elles sont dans l'écriture même – à disperser les modèles garants du statut de l'auteur, de l'œuvre, des conventions de genre et, par la conjonction de ces attaques réunies, de l'interprétation. La 'modernité apophatique', ainsi nommée par Emmanuel Hocquard pour désigner la communauté d'écriture à laquelle Claude Royet-Journoud appartient, pourra certes requérir, par contre-coup, l'invention d'une 'forme nouvelle d'interprétation' qu'il nous faudra, au cours de ces pages, découvrir. Dans les limites qui sont celles d'une introduction, la gageure reste cependant de résoudre un problème qui pourrait être énoncé en ces termes : Comment, et par quel biais, définir, dans sa spécificité, 'l'objet' que constituent les livres de Claude Royet-Journoud ? Comment justifier l'amorce d'une lecture de ce texte, dont le projet défait minutieusement les données habituelles de l'interprétation ? Comment définir, enfin, une attitude de lecture appropriée à la singularité de ce type d'écriture ?

La première solution, négative, consisterait à intégrer, dans le projet herméneutique lui-même, la difficulté de sa mise en œuvre : cette attitude a été quelquefois soutenue, mais ne prend qu'en apparence le contre-pied de la posture d'interprétation traditionnelle. Dire la difficulté de dire n'est sans doute pas surmonter cette difficulté : précaution oratoire couvrant la démarche d'interprétation, elle en figurerait plutôt, dans le meilleur des cas, une variante sophistiquée. Plus grave : elle ne met pas en question l'affirmation, au moins implicite, qu'un sens de l'œuvre reste à découvrir – sens dont on annoncerait la possibilité tout en la différant. D'une analogie, on pourrait comparer cette solution à l'image d'un labyrinthe : il y aurait un sens, plus ou moins introuvable, à venir, mais dont l'existence ne serait à aucun moment mise en question. L'espace d'écriture élaboré par Claude Royet-Journoud s'apparenterait davantage à cette forêt qu'a évoquée, judicieusement à son propos, Emmanuel Hocquard :

- Un labyrinthe dites-vous ? Forêt serait un terme mieux approprié.
- Se perdre en forêt, Adam ? Voici une expérience rare pour un guetteur taciturne, n'est-il pas vrai ?
- Notez Sokrat, que vous ne devriez pas dire « se perdre en forêt » mais « s'y être perdu ». Être en même temps quelque part et nulle part. Dans la forêt et hors de tout. Avoir perdu le sens : être partout. Chaque branche, chaque taillis, fossé, souche, pièce de sol, ornière, bois mort, sentier, trace de pas, cri d'animal ou chant d'oiseau, bruit de pluie ou de vent dans les feuilles, tout est fixe. Mais à cette fixité, rien qui ne puisse être rattaché, aucune histoire, aucun personnage. Les choses qui sont là n'ont pourtant rien d'effrayant. Elles sont douces et lentes au contraire et paisiblement étagées, de toutes parts bien en place. Rien qui bouge en forêt si ce n'est la forêt sur place. Chaque arbre est un miroir, chaque rocher un écho. Tout ce qui se sent, se voit ou s'entend y est déjà connu et cependant nouveau. La première fois est comme les autres : pas deux endroits qui se ressemblent. Ils sont tous identiques. Pas deux forêts pareilles. C'est toujours la même. Pas d'espace en forêt pour qui s'y est perdu. Ni ficelle pour en sortir, ni cailloux à faire tomber des poches ou à semer, ni appels. Car la voix en forêt n'est qu'un son que la forêt rend à elle-même. L'absence d'espace engendre le vertige ; le défaut de mesure fait naître la peur. C'est une horloge arrêtée, un accident très feutré du sens, où il n'y a pas eu de commencement. Car la peur vient après, avec la pensée d'un point de départ et dans l'idée du retour au lieu de perdición. Revenir sur ses pas : alimenter la peur. C'est une circonstance très abstraite où la forêt fait marcher celui qui s'est perdu en elle. Il va en rond croyant trouver l'issue. Tourné en bourrique, c'est le sort du perdu. La forêt n'a pas d'autre bout que les arbres qu'il voit, pas d'autres bords que ses rondes, pas d'autre centre que son incessante question. Du moment qu'il se sent perdu, il se perd davantage. N'étant ni renard ni hibou, il restera toujours étranger à ce qui l'entoure, étranger à la forêt sans issue mais que rien ne clôture. Car contrairement au labyrinthe, une forêt n'a pas d'issue parce qu'elle n'est fermée de nulle part. Elle s'engendre soudain dans la peur sans limite²...

Dans cette parabole se tient, à ma connaissance, la définition la plus exacte de l'écriture de Claude Royet-Journoud, et l'effet de contre-coup que cette écriture détermine sur la lecture. Car si, à la faveur d'une homologie entre forêt et langage³, Emmanuel Hocquard peut définir un espace paradoxal – espace sans clôture, ni centre ni origine, glacé et cependant vivant – cette métaphore filée lui permet aussi de révoquer en doute, sous les modèles antinomiques du labyrinthe et de la forêt, la pertinence du discours herméneutique, dans quelques variantes que ce soit. Mais cette métaphore laisse aussi sa chance à un autre type d'interprétation, suggérée par la résorption de l'acte d'écrire dans celui de lire. Car lequel, de l'auteur ou du lecteur, est-il le 'guetteur taciturne' dont il est fait mention ? Lequel, de l'auteur ou du lecteur, expérimente-t-il, 'en forêt', le fait de 's'y être perdu' ? – Espace à la fois étranger et familier, comme l'est la langue elle-même, mais où l'on ne saurait chercher, ni trouver autre chose que son effective *matérialité*. Ainsi en irait-il du texte de Claude Royet-Journoud, dont le sens ne serait pas à chercher ailleurs ni plus haut, ni plus profond ni plus tard, mais à *reconnaître*, dans l'immixtion prévue de l'acte d'écrire et de lire. Et telle serait la

² Emmanuel Hocquard. EN FORÊT, *Action poétique* n° 87 (consacré à Claude Royet-Journoud), mars 1982, p. 87-88.

³ Homologie justifiée par l'étymologie du mot latin *silva*. Cf Giorgio Agamben. IDÉE DE LA PROSE, Christian Bourgois éditeur, 'Détroits', 1988, p. 19 : 'L'expérience décisive dont on prétend qu'elle est si difficile à raconter pour celui qui l'a vécue n'est pas même une expérience. Elle n'est que le point où l'on touche aux limites du langage. Mais ce qui alors est atteint n'est manifestement pas une chose si insolite et si terrible que les mots nous manqueraient pour la décrire : c'est plutôt la matière, au sens où l'on dit « matière de Bretagne », ou « entrée en matière », voire « table des matières ». Celui qui, en ce sens, touche à sa matière, trouve tout simplement les mots pour le dire. Là où finit le langage, ce n'est pas l'indicible qui commence, mais la matière de la langue. Qui n'a jamais atteint, comme en rêve, cette substance ligneuse de la langue que les anciens appelaient *silva* (forêt), demeure prisonnier de ses représentations quand bien même il se tait.'

ressource d'une interprétation *restreinte* que de rabattre toute l'herméneutique à la lettre même du texte, à la fin de penser la *littéralité* (lieu commun de l'écriture et de la lecture) comme une énigme logique, grammaticale. Emmanuel Hocquard nomme l'effet que produit ce rabattement une peur ; c'est l'inconnue de l'équation de l'acte d'écrire et de lire et la première façon d'envisager l'écriture de Claude Royet-Journoud.

La seconde réponse, à laquelle nous conduit la question posée plus haut, affirmative et, en quelque mesure, autorisée par Claude Royet-Journoud, se situerait dans le prolongement des travaux sur la notion de texte, en contournant les obstacles et les écueils que ses principaux hérauts ont disposés sur le parcours. Pourquoi le texte ? Parce qu'il est susceptible de prendre la place des catégories génériques traditionnelles et, singulièrement, de la fable, du récit ou du poème, ainsi que le remarquait Claude Royet-Journoud⁴. Mais également parce que le texte est le concept proposant l'alternative la plus solide à la démarche herméneutique traditionnelle. Or, on sait de quelle valeur ajoutée, et réciproquement de quelle suspicion s'est grevé le mot texte : bannière pour une avant-garde triomphante et barrage pour la pensée herméneutique traditionnelle, dont l'article de Roland Barthes dans l'ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS⁵ reste, sans conteste, la meilleure tentative de définition. Ce n'est pas le lieu de reprendre les termes du débat quant à une mutation épistémologique à laquelle, en tout état de cause, le texte de Claude Royet-Journoud appartient. Mais celui d'attirer l'attention sur la question de savoir si une *théorie* du texte est légitime, et jusqu'à quel point ? C'est à ce niveau logique que la pensée du texte peut risquer à tout moment de fourvoyer, par une confusion presque inévitable des niveaux de discours. Certes le texte est donné par Roland Barthes comme rien d'autre que le sténogramme d'un ensemble de propositions, nommées 'pratiques signifiantes', 'productivité', 'signifiante', 'géno-' et 'phéno-texte', 'intertextualité'. Par quoi une théorie s'expose, et un champ méthodologique, en effet, se circonscrit. Le risque contre lequel il est difficile mais essentiel de se garder est pourtant ici celui de la réification du concept, par lequel seraient attribuées, subrepticement au texte, les caractéristiques d'un objet réel. Et cela, quand la seule valeur du texte est évidemment interne à l'ordre du discours dans lequel il trouve sa signification, et n'a nulle réalité hors de celui-ci ; autrement dit, alors que le mot de texte ne désigne rien de substantiel. Aussi, face à une confusion typiquement réaliste, dont Roland Barthes se préserve mieux que ses épigones, une attitude nominaliste est de rigueur, qui ne voit dans le mot de texte qu'un signe linguistique permettant, et permettant seulement, de désigner des pratiques singulières qui se conviendraient sous ce rapport de désignation. Il faut affirmer, fortement, que l'institution du signe *texte*, puisque c'est de cela qu'il s'agit, ne modifie en rien ce dont il est signe ; que cette institution n'apporte pas davantage, en elle-même, de connaissance particulière. La relation de raison entre le signe et la chose n'est que le résultat de la décision arbitraire de lui affecter tel signe plutôt que tel autre. Le terme de texte ne permet pas, en lui-même, de connaître quoi que ce soit, mais seulement de désigner.

⁴ 'Il n'y a dans mes livres *qu'un seul texte*, dont le genre n'est pas décelable ; en fait, il participe tout autant du récit que de la fable ou du poème.' Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », *Digraphe* n° 25, printemps 1981, p. 151 > E.4a.

⁵ Roland Barthes. TEXTE (THÉORIE DU) repris dans ŒUVRES COMPLÈTES II, Seuil, 1994, p. 1677-1689. (Dans la suite de cet essai, les références à Roland Barthes seront systématiquement renvoyées aux ŒUVRES COMPLÈTES (I : Seuil 1993 ; II : Seuil 1994 ; III : Seuil 1995), références abrégées en ŒC I, II et III, suivies du numéro de page.)

De fait, si le mot *texte* est bien un signe, il faudrait, plutôt qu'en faire la théorie, définir ses emplois, ses occurrences, ses conditions de validité dans le discours critique, utiliser le mot à escient afin de vérifier l'efficacité pratique de ce concept. Telle est notre ambition. Elle contient, en même temps que la détermination possible de son objet, les prémisses de la méthode que nous avons adoptée.

Bien que postérieure à la conceptualisation du mot par les 'structuralistes'⁶, la notion de *texte*, dans sa fonction bibliographique, est première en importance. On doit à D. F. McKenzie d'en avoir circonscrit le champ de validité scientifique. Dans trois conférences essentielles, l'auteur a montré les limites concrètes de la bibliographie dès lors que son objet se voyait restreint au livre. Proposant de recouvrir la notion de bibliographie par celle de 'sociologie des textes', il élargit le domaine de validité du concept du *book text* traditionnel (le texte sous forme de livre) au *non book text* (le texte hors de la forme du livre) et au *non verbal text* (le texte hors de la forme verbale) et définit ainsi le champ de sa pratique :

La bibliographie est la discipline qui étudie les textes en tant que formes conservées, ainsi que leur processus de transmission, de la production à la réception. Rien de profondément novateur dans cette formulation, cependant il importe de considérer que par « textes » j'entends toutes les formes de textes, et pas seulement les livres ou les signes tracés sur papier (...). Et il s'agit aussi d'accepter l'idée selon laquelle la tâche du bibliographe est de montrer que les formes ont un effet sur le sens. Cette définition nous amène à ne plus nous contenter de décrire les procédés techniques et la transmission de « textes » mais à nous intéresser aussi à sa dimension sociale. Par sa spécificité, elle permet de prendre en compte les textes qui ne sont pas des livres, leurs formes matérielles, leurs versions textuelles, leurs techniques de transmission, le contrôle institutionnel dont ils font l'objet, leurs sens perçus et leur effets sociologiques. Elle appelle une histoire du livre et de toutes les formes imprimées, y compris les imprimés éphémères et utilitaires qui témoignent des changements culturels, soit dans la civilisation de masse, soit dans la culture minoritaire. Car toute histoire du livre qui ne s'attacherait pas à l'étude des motivations sociales, économiques et politiques de la publication, qui laisserait de côté les raisons pour lesquelles les textes furent écrits et lus comme ils le furent, ou bien pourquoi ils furent réécrits et présentés sous de nouvelles formes ou, au contraire, pourquoi ils disparurent, ne sauraient s'élever au-dessus du statut de simple énumération d'ouvrages et n'accéderait jamais à celui d'histoire digne de ce nom. Il faut par ailleurs remarquer que cette définition de travail prend en compte ce que la théorie critique actuelle a coutume d'appeler la « production textuelle » et qu'elle permet par conséquent d'étendre le champ des activités de la bibliographie au domaine de la critique à laquelle elle peut rendre de précieux services⁷.

Les conséquences de cette extension sont décisives, tant sur le plan strictement bibliographique que sur le plan critique. Sur un plan bibliographique puisqu'elle défait le lien exclusif noué par la tradition lettrée occidentale entre le texte et le livre (l'œuvre aussi bien), libérant des domaines qui lui étaient jusqu'alors étrangers : productions orales, données informatisées ou numérisées ; mais aussi l'image sous toutes ses formes : de la carte géographique à la partition musicale. Sur un plan critique puisque, en posant le primat de la forme sur le sens, D. F. McKenzie efface les divisions anciennes entre sciences de description et sciences d'interprétation ; il fait de la forme

⁶ Schématiquement, nous réunissons sous cette étiquette les auteurs présents dans TEL QUEL. THÉORIE D'ENSEMBLE, Seuil 'Tel Quel', 1968. Ou encore, les auteurs qui constitueront 'le mouvement de *doxa*' du structuralisme, pour reprendre les termes de Jean-Claude Milner. LE PÉRIPLÉ STRUCTURAL. FIGURES ET PARADIGMES, Seuil, 'La Couleur des idées', 2002.

⁷ Donald F. McKenzie. LA BIBLIOGRAPHIE ET LA SOCIOLOGIE DES TEXTES. Texte traduit par Marc Amfreville, Préface de Roger Chartier, Édition du Cercle de la Librairie, décembre 1991, p. 30-31.

matérielle le point de départ de toute interprétation. En vertu de quoi, la sociologie mackenzienne donne un fondement ‘bibliographique’ à cette intuition que l’interprétation qu’on propose d’un texte est toujours issue de lui ; que le discours critique n’est jamais entièrement indépendant de l’objet de sa lecture ; et qu’un texte, en somme, *persiste* dans ses commentaires, comme un problème dans ses solutions.

Tel a été le postulat qui a commandé la présentation d’UNE BIBLIOGRAPHIE, ouvrage qui constitue, malgré son inachèvement actuel, le *terminus a quo* de notre travail. De fait, en élargissant le projet bibliographique à celui d’un inventaire exhaustif des gestes de Claude Royet-Journoud, et des prolongements que ces gestes ont suscités dans le champ de l’écriture contemporaine, s’autorise-t-on à faire de ce système sémiotique spécifique *l’interprétant* de l’écriture proprement dite : nous nous proposons d’appeler *Texte* cette grande unité, incluant la totalité des faits, des gestes de l’auteur et de leurs commentaires, dont relève au premier chef son *texte*, mot qui désignera ici, pour nous, conformément à la visée structuraliste, non seulement la surface phénoménale de l’écriture, mais également une certaine ‘pratique textuelle’. Ainsi, le ‘texte de la tétralogie’ est-il effectivement le signe que nous avons retenu pour désigner le contenu des quatre livres de Claude Royet-Journoud ; mais ce signe désignera *en même temps*, aussi bien, le réseau intertextuel, l’entrelacs de citations, qui le compose spécifiquement : sa texture.

Conformément à la définition qu’en proposait Roland Barthes, le texte sera donc considéré tout à la fois comme un signe et comme un signal : incorporant, dans sa forme de contenu, l’écriture et la lecture : une ‘productivité’. Plus précisément nous serons amenés, suivant cette fois Henri Meschonnic, à étendre au texte tout entier la notion d’embrayeur (*shifter*) ‘mot dont le sens varie avec la situation’ pour Jespersen, ‘dont le sens renvoie au sens du message lui même’ pour Benveniste et Jakobson. On définit le texte comme je-ici-maintenant⁸. *Ici* désigne l’espace physique du livre, en tant que lieu d’écriture-lecture ; *maintenant* désigne le présent de l’écriture en acte, et de la lecture, présent dès lors infiniment recommencé ; *je* est anonyme, l’opérateur linguistique, qui fait de l’énonciation-réénonciation un continuum entre écrire et lire. Claude Royet-Journoud parlait de cette réciprocité comme d’une peur : ‘Nous sommes réunis dans la peur. Celle de parler du livre que j’écris et que tu lis. Ou encore l’inverse⁹.’ Tenter de circonscrire cette peur n’est pas la désamorcer ; c’est simplement lui rendre raison.

Dans ces conditions, on voit comment l’interprétation, restreinte au sol sans profondeur de la littéralité, peut s’articuler avec les avancées développées par les théoriciens du texte ; comment, par la décision de considérer le ‘texte’ comme un signe et un signal, on retient et assimile le plus vif de ces recherches, sans pour autant risquer de se fourvoyer. La suite de cet essai dira si nous avons réussi.

On voit également comment cet essai se situe résolument dans un rapport problématique face à l’objet qu’il (et qui le) détermine. Rapport d’intériorité d’une part, en considération du Texte qui le subsume, puisque tout discours critique sur Claude Royet-Journoud relève en puissance d’UNE BIBLIOGRAPHIE telle que je l’ai conçue, et devrait à terme y être recensé. LE RÉCIT SE DÉPLOIE n’est donc pas seulement un essai *sur* le texte, mais toujours déjà *dans* le Texte de Claude Royet-Journoud : la préposition ‘dans’ représentant le lieu ménagé comme son propre, par le texte lui-même. Rapport

⁸ Henri Meschonnic. POUR LA POÉTIQUE II. ÉPISTÉMOLOGIE DE L’ÉCRITURE. POÉTIQUE DE LA TRADUCTION, Gallimard, ‘Le Chemin’, 1973, p. 31.

⁹ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, *ouv. cit.*, p. 18 > C.66.

d'extériorité d'autre part, en considération de notre objet de lecture, puisque cet essai se veut une interprétation des quatre volumes parus chez Gallimard, et dont la concordance : LES MOTS DE LA TÉTRALOGIE, qui représentera ici *l'interprété* du texte, pourrait figurer un cas limite ; ou du moins le *terminus ad quem* de ce travail. Sous les dehors systématiques et linguistiques qui sont les siens, cet ouvrage et troisième volume peut apparaître en effet comme une exécution libre (interprétation au sens restreint) du texte de Claude Royet-Journoud, ré-employant les énoncés qui composent les livres selon des séries lexicales, au-delà du pas à pas de la lecture linéaire.

Entre interprétant et interprété, LE RÉCIT SE DÉPLOIE ouvre l'espace d'une interprétation du texte de la tétralogie. Aussi bien ce volume trouve-t-il sa place dans un dispositif, qui prend acte du paradoxe auquel tout discours critique actuel est confronté : construisant de toute pièce un lieu d'où il semble possible et légitime de parler de l'écriture, et protégeant ce lieu d'interprétation en l'encadrant par des volumes à visée descriptive. Dans ces conditions, la gageure est tenue : face à un objet aussi singulier que peut l'être le texte de la tétralogie, on propose une réponse critique adéquate, dans la mise en place d'un dispositif approprié¹⁰.

Au niveau macroscopique, il va de soi que la question de l'encadrement descriptif possède les vertus d'un dispositif : notre essai est compris entre une description bibliographique (ou interprétant du texte) et une description lexicographique (ou interprété du texte), qui en protège, comme nous l'avons annoncé, la possibilité. – Cet essai se divise en deux temps : Une première partie propose une reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud, à partir des régularités perceptibles de son écriture : du vocabulaire à l'architecture préméditée de la tétralogie, et à l'élaboration théorique de la notion de récit, qui se conclut sur un protocole d'interprétation. Une deuxième partie propose une lecture de la tétralogie, à partir de quatre séquences : DANS CET ACTE, L'ATTERREMENT, L'AMOUR DANS LES RUINES et L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, choisies respectivement dans les quatre volumes de la tétralogie. Au niveau microscopique se pose la question de l'articulation des principales hypothèses que nous aurons formulées et, corrélativement, de l'articulation des trois pans du dispositif ; la réponse sera donnée par la cellule de la langue, du livre et du récit, que nous allons poser en prémisse de cet essai. Sa pertinence théorique fournira une instance de vérification, quant à nos principales hypothèses d'interprétation.

¹⁰ Le mot de dispositif est entendu au sens précis que lui donne Jean-Claude Milner. INTRODUCTION À UNE SCIENCE DU LANGAGE, Seuil, 'Des Travaux', 1989, p. 150-151.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉMISSE

Écrit dans l'intervalle entre la publication d'*ÉTAT* et celle, en instance, du *RENVERSEMENT*, ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P. a paru, en mars 1972, dans le treizième numéro de la *Revista de Letras* de l'Université de Puerto Rico en Mayagüez. Repris à l'occasion d'un fronton consacré à Anne-Marie Albiach, par la revue *Action poétique*, en juin 1978, il a fait récemment l'objet d'une publication en américain, dans le numéro français de la revue *The Germ*, ainsi que l'ouverture d'un dossier consacré à JE TE CONTINUE MA LECTURE, dans la revue suédoise *OCT*¹¹. S'il faut, à notre tour, considérer cet 'objet', le placer en exergue d'une reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud, c'est qu'il contient, en deçà d'une réflexion positive sur le livre d'Anne-Marie Albiach, la cellule minimale, harmonique et opératoire de cette poétique, et le plus important manifeste sur la solidarité de la lecture et de l'écriture dans le travail de l'auteur : prémisse à partir duquel s'ordonne une interprétation de son texte.

1. Genèse d'ANNE-MARIE ALBIACH, *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P.

Littéralement, ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P. prend acte d'un événement éditorial : la parution d'*ÉTAT* au Mercure de France, dont Claude Royet-Journoud a suivi l'élaboration, et dont le commentaire qu'il propose, un an après la publication, forme, quant à sa lecture, la conclusion logique. Encore est-il nécessaire de revenir sur l'événement que constitue la parution du deuxième livre d'Anne-Marie Albiach, et sur le contexte dans lequel cet événement s'inscrit ; tenter de comprendre comment, surgissant dans un environnement pour une part déterminé par un groupe restreint de lecteurs et d'écrivains, le livre s'est prolongé jusqu'au point, à mes yeux exemplaire, que figure la lecture de Claude Royet-Journoud. Il apparaît que ce contexte se confond, dans une large mesure, avec le projet de la revue *Siècle à mains*.

De la revue, telle qu'elle trouve sa forme à partir du neuvième numéro, puis dans les numéros onzième et douzième, davantage peut-être que de la collection, complémentaire, dont la vocation fut, primitivement sous la forme de quatre-pages, de publier des livres : recueils de poèmes de Bernard Jakobiack, Jean-Louis Avril et Henri Gérard Maisongrande ; premiers livres de Mohammed Khair-Eddine, Michel Couturier, Alain Delahaye et Anne-Marie Albiach. Dans son neuvième numéro, *Siècle à mains* présente, pour la première fois en effet, un sommaire d'auteurs, qui coïncide singulièrement avec l'apparition du nom d'Anne-Marie Albiach : en tant qu'auteur et traductrice dans le corps du numéro, ainsi qu'à la rédaction de la revue, qu'elle co-dirige à partir de 1967 avec Claude Royet-Journoud. D'emblée, la présence d'Anne-Marie Albiach s'inscrit dans une dialectique complexe, qui subordonne l'activité

¹¹ Claude Royet-Journoud. ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P., *Revista de Letras* vol. IV n° 13, mars 1972, p. 157-162 > C.15 ; *Action poétique* n° 74 (fronton consacré à Anne-Marie Albiach), juin 1978, p. 44-48 > C. 30. ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, AWEDE, 1989, 124 P. TRANSLATED BY KEITH WALDROP, *The Germ* n° 5, été 2001, p. 248-253. ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P., *Oei* n° 4-5, 2001-2002, p. 145-148 > C.64.

d'écriture et de traduction¹² à la lecture : dans la composition des sommaires et les choix éditoriaux. C'est autour et dans l'espace de cette activité conjuguée que s'élabore *ÉTAT* ; réciproquement, on peut suggérer que c'est sous l'influence prépondérante de la présence d'Anne-Marie Albiach, sous l'influence de l'écriture d'*ÉTAT*, que s'agencent les deux derniers numéros de la revue.

ÉNIGME, première partie d'*ÉTAT*, paraît en septembre 1968, dans l'onzième numéro de *Siècle à mains*. Cette publication est accompagnée de L'ABLATIF ABSOLU de Michel Couturier, de MANUEL de Claude Royet-Journoud et de NOM d'Uccio Eposito Torrigiani. *ÉTAT II (opposition : je)*, chapitre de la seconde partie, éponyme, d'*ÉTAT*, paraît un an et demi plus tard, au printemps 1970, dans le douzième et dernier numéro de la revue. La publication est accompagnée de PROPOS de Michel Couturier, de 'échapperons-nous à l'analogie' et POUR ÉNIGME de Claude Royet-Journoud, de RÉPONSE À UNE LETTRE d'Edmond Jabès et de LECTURES de Serge Gavronsky ; interventions en contrepoint desquelles sont présentées des traductions de poètes américains : John Ashbery par Michel Couturier, et Louis Zukofsky par Anne-Marie Albiach. A la dernière page du numéro est annoncée la parution, au Mercure de France, du livre d'Anne-Marie Albiach, prolongement direct et conclusion du travail éditorial accompli par *Siècle à mains*.

Il faut attendre encore deux ans et, en effet, la parution d'*ÉTAT* au Mercure de France, pour trouver la lecture qu'en propose Claude Royet-Journoud, accompagnée singulièrement d'une note de la rédaction de *Siècle à mains*, datée du 27 avril 1970 :

La revue *Siècle à mains*, créée en 1963 par Claude Royet-Journoud est à présent également dirigée par Anne-Marie Albiach et Michel Couturier. / Le numéro douze vient de paraître. Il se présente comme une adéquation de recherches non identiques mais déterminées vers une trajectoire qui se voudrait « unique » en sa « matière » – et non dans une lecture interprétative de chaque texte ou même de leur ordre totalisant, mais disons par rapport à un « mouvement » qui serait ce point fictif, conséquence d'une fiction-œuvre, la conception même de chaque numéro de revue. / Démarche inverse de celle d'une revue livrée à des intentions anthologiques, il se trouve que chaque texte agresse et induit les textes adjacents en une certaine compacité discontinue que se voudrait chaque numéro. Cette recherche se pourrait définir peut-être par l'appréhension d'une délivrance/délibération du langage en tant que pris comme acquis (providentiel ou provisoire), produit de communication tout comme produit de consommation (cf. Louis Zukofsky), et qui tenterait l'approche vers l'initiative d'un langage considéré comme étant hors de tous termes inhérents de causalité. / Cette parole intentée indiquant un commun souci de la mise en dénonciation de la métaphore en tant que représentation simple et accès à toute analogie comme acception conditionnée. / Les textes de Michel Couturier, Claude Royet-Journoud, Edmond Jabès, Serge Gavronsky, Anne-Marie Albiach, aussi bien que les traductions de poètes américains tels Louis Zukofsky et John Ashbery, sont à lire dans le multiple de leur implication et les traductions sont donc ici considérées comme résultantes d'un travail d'adhésion, appropriation/expropriation, qui, dans le contexte de la revue, se trouve participant et dynamique à cette trajectoire ou à ce trajet projeté dont il est question. / Assujettie à cette nécessité licite des textes à se « rejoindre » en un point présumé mais non pour autant statique, la parution de chaque numéro ne se fait que lorsque l'équation des éléments qui vont le composer répond à cet impératif¹³.

Que la lecture d'*ÉTAT* présentée par Claude Royet-Journoud entre en consonance avec ce programme, c'est ce dont a jugé l'éditeur de la *Revista de Letras* qui joignit les

¹² FLAMMIGÈRE paraît dans le neuvième numéro de *Siècle à mains*, ÉNIGME dans le n°11, *ÉTAT II (opposition : je)* dans le n°12 ; TROIS POÈMES de Nathaniel Tarn sont traduits par Anne-Marie Albiach dans le n°9, « A »-9 (*première partie*) de Louis Zukofsky dans le n°12.

¹³ > C.15, > K.1.

deux textes, visant à éclairer le travail de Claude Royet-Journoud autant qu'à lui fournir un cadre conceptuel. C'est également ce qui apparaît lorsqu'on confronte la note éditoriale de *Siècle à mains* à la description factuelle des deux derniers numéros de la revue : on y voit comment l'espace, s'élaborant en ces pages, produit autant une communauté d'écritures qu'il témoigne d'un partage de lectures, où chaque texte et chaque traduction, s'inscrivant à la frontière et en contrepoint des textes adjacents, forme la voix d'une fugue complexe dont le grand sujet reste, jusqu'à cette date manifestement, le travail d'Anne-Marie Albiach. Dès lors, le texte de Claude Royet-Journoud, s'il trouve à s'inscrire, rétrospectivement, dans une logique que la revue *Siècle à mains* a promue : fournissant le terme d'une aventure éditoriale, et la pointe ultime d'une entreprise collective (dont on repèrerait, avant cette date, des traces dans l'écriture même de l'auteur¹⁴), relève de surcroît d'un dialogue : dans les faits ininterrompu mais en cette occasion textualisé, entre Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach, dont le second moment, à tous points de vue essentiel, sera en 1984, la parution simultanée de *MEZZA VOCE* et *LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI*, l'un à l'autre dédicacés¹⁵. C'est sous l'angle de ce rapport que nous voudrions aborder la lecture d'*ÉTAT* que propose Claude Royet-Journoud.

2. Une lecture d'*ÉTAT*

ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P. est composé de cinq pages. Les quatre premières accueillent le texte proprement dit : trente-deux moments, choisis successivement dans le livre *ÉTAT*, y sont cités, précédés de la référence à la page d'où ils sont issus : suite discontinuée de folios, en marge du texte, renvoyant à la cinquième page de la lecture où est reproduite, intégralement, la table des matières d'*ÉTAT* qui fournit, en manière diagramme, la projection plane du volume du livre et de ses articulations. Sans doute la motivation initiale de cette lecture a-t-elle été, au demeurant, la reproduction de la table d'*ÉTAT*, dans la mesure où, contrairement à la publication au Mercure de France, celle-ci paraissait ici, conformément au vœu d'Anne-Marie Albiach, sur une page : en sa verticalité présentée. Rendant ainsi immédiatement justice au travail de composition, à l'élaboration étudiée de la structure d'*ÉTAT*, on remarquera que la reproduction de la table détermine, incidemment dans la lecture de Claude Royet-Journoud, le cadre typographique dans lequel s'agencent les quatre pages précédentes et justifie, comme nous allons l'indiquer, les principaux partis pris de son intervention. Car sous la simplicité apparente de cette lecture, sous la discontinuité même du geste de prélèvement, se révèle une conscience aiguë, exacte et cohérente de la poétique d'Anne-Marie Albiach, qui fait une part de l'importance de cette lecture-réécriture d'*ÉTAT*.

Du point de vue de la structure du livre tout d'abord. *ÉTAT* se compose de deux parties : ÉNIGME et «ÉTAT», disposées de part et d'autre du centre géométrique du livre, lesquelles se divisent en sections : neuf chapitres numérotés, non titrés et *non recensés dans la table des matières* pour ÉNIGME ; quatre chapitres numérotés et, à l'exception du premier, titrés pour «ÉTAT», qui se sous-divisent à leur tour en un nombre variable de

¹⁴ En particulier dans l'emploi du pronom 'nous' dans *LE RENVERSEMENT* : nous y reviendrons, au cours de l'interprétation que nous proposerons du premier volume de la tétralogie.

¹⁵ Claude Royet-Journoud. *LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI*, Gallimard, décembre 1983 : 'pour Anne-Marie Albiach', p. 7. Anne-Marie Albiach. *MEZZA VOCE*, Flammarion 'Texte', février 1984 : 'à Claude Royet-Journoud', p. 7.

séquences, *toutes indications inversement reproduites dans la table*. Jean-Marie Gleize a justement insisté sur l'effet d'auto-commentaire que présentait le texte, pour en interpréter la structure comme un système parfaitement intérieur à lui-même :

Le premier chapitre d'«ÉTAT», à l'image du livre, est divisé en deux : la première partie n'est pas titrée, et la seconde est titrée sur une page (77) : COMMENTAIRE OU MONOLOGUE. Au centre du livre, pourrait-on dire, le livre lui-même se trouve mis en abyme : si «ÉTAT» est «commentaire», «reprise» d'ÉNIGME, la première partie, sans titre d'«ÉTAT», fonctionne un peu «comme» ÉNIGME, suivie de son «commentaire». L'attention du lecteur est de surcroît attirée par le fait qu'ÉNIGME s'interrompt à la page soixante, tandis qu'«ÉTAT» s'interrompt à la page cent vingt. / Le livre est ainsi exactement double, disposé de part et d'autre d'une césure ou «pliure» (114) centrale. Écoutons le texte : «et le mouvement // répète double», s'inversant en son milieu pour se refléter¹⁶.

Il ne tiendrait pourtant qu'à un changement de perspective : passage du point de vue de la composition du livre à celui des plans d'énonciations, pour voir la césure aussitôt se déplacer, et l'effet de symétrie, tendancielle, se brouiller. La première page de COMMENTAIRE OU MONOLOGUE (séquence à partir de laquelle se détaille, singulièrement, la table) présenterait, à cet égard, une des inflexions majeures du texte, par l'introduction de deux niveaux enchâssés de discours rapportés : des guillemets, s'ouvrant à deux reprises à la page soixante-dix-neuf, ne se fermeront qu'aux pages cent-seize et cent-vingt, – discours occupant les dernières quarante pages du livre, avant qu'une reprise en charge de l'énonciation, sous la forme d'une clause de sept lignes, ne conclue le texte. – Discours direct, pour s'en tenir à la terminologie grammaticale traditionnelle : si les guillemets opèrent une déconnexion entre le texte qu'ils enclosent et le sujet d'énonciation (*je*), le rapportant à une voix différente de celle qui soutient l'énoncé en cours, cette déconnexion suppose également une redéfinition des repères déictiques (*ici, maintenant*) autour de l'instance dont désormais ils dépendent. Tel est, dans sa mise en scène, l'événement textuel par lequel le dernier tiers du livre accède au principe de double énonciation, constitutive de l'écriture théâtrale. L'énonciation déléguée, fournissant le cadre figuratif et narratif des discours qu'elle accueille, déterminerait en les contrôlant par le biais de *didascalies* (indications en marges du texte systématiquement reproduites dans la table) les conditions d'exercice de la parole : voix d'«auteur» ; l'énonciation déléguée, se dédoublant, formant le corps actuel du discours : voix de «personnage(s)». Le surgissement de ces voix, médiates mais qui ne sont dictées par rien d'extérieur, ne font signe que vers leur propre «corporéité», est désigné d'une alternative : COMMENTAIRE OU MONOLOGUE. En tant qu'il figure la seule didascalie échappant à l'espace qu'enclosent les guillemets, ce segment peut en effet titrer l'ensemble du discours rapporté, en dépit même de la division des chapitres qui lui succèdent et en scandent les *mouvements* ; il se révèle encore aporétique : marquant d'une part les voix qui *surviennent* dans l'interstice du discours premier les accueillant : *commentaire* ; d'autre part les voix qui, déterminées en leur devenir scénique, sont contemporaines à ce procès : *monologue*. Monologue où s'éprouverait, conformément aux réquisits de cette forme, les conditions d'une énonciation : ses possibilités et ses fractures, ses reprises, en son involution. – C'est ainsi dire que l'agencement d'ÉTAT ne se laisse pas immédiatement ressaisir mais, proposant plusieurs interprétations possibles de sa structure, en complique les dimensions objectives ; dire que si ÉTAT présente une action, un mouvement uns, on doit tenir cette action, ce mouvement, comme toujours

¹⁶ Jean-Marie Gleize. LE THÉÂTRE DU POÈME. VERS ANNE-MARIE ALBIACH, Belin, 'Extrême Contemporain', 1995, p. 78.

(dé)multiplié, alludant à ces espaces aux dimensions plurielles dont les géométries non-euclidiennes ont postulé l'existence.

Or, il est patent que la lecture de Claude Royet-Journoud progresse sans tenir compte de ces structures concurrentes : lecture apparemment détachée de toute contingence formelle, glissant de la première à la dernière page du texte, puis à la table, indifférente en apparence à la complexité de la composition du livre. Tout se passe plus précisément comme si la réduplication de la table des matières, en fin de lecture, avait exempté Claude Royet-Journoud de toute prise de position concernant l'architecture préméditée du livre ; ou plutôt : comme si elle lui avait permis d'insister, en toute conséquence, sur le caractère unitaire du texte – à charge pour le lecteur de restituer chaque prélèvement à sa place dans le livre, grâce aux renvois de page devant chacun des moments cités.

Du point de vue de la physique du texte ensuite, qui semble à la fois admettre et défendre la technique du prélèvement, par sa matérialité. *ÉTAT* donne en effet à éprouver des agencements typographiques variés, qui organisent les énoncés dans l'espace blanc de la page, conçue comme *matière scénique du discours* :

La page joue un rôle concret, explique Anne-Marie Albiach. L'importance du blanc y est calculée, en relation directe avec l'importance du Souffle. Le blanc, je le calcule d'après la puissance du texte mais aussi de celle du souffle que j'ai dans mon corps pour prononcer tel ou tel mot, et ce *blanc* sur la page est en même temps un *support syntaxique* (...) C'est par l'effet du blanc sur la page (entre autres pratiques) que je cherche à détruire, en quelque sorte, une *syntaxe donnée*. Pour cela, j'interromps, parfois, le discours, en apparence, laissant des phrases en suspens. Le *blanc* intervient alors et il prend la forme du ou des discours non dits. C'est cela que j'entends par *blanc syntaxique*. En fait, le *blanc*, c'est aussi la projection du discours sur la page... Il se situe en adhérence alternée et inhérente au discours du texte¹⁷.

De cette mise en scène du ou des discours sur la page, de la suspension que marque l'intervention typographique du blanc : conférant une indépendance relative aux énoncés qui constituent le texte, Claude Royet-Journoud tirera le parti, licite à première vue, du prélèvement. Cependant : on peut se demander, dans un second temps, si opérer de tels prélèvements, juxtaposer des énoncés parfois distants de plusieurs pages, n'est pas inévitablement détruire la 'disposition chorale'¹⁸ du texte ; si ce n'est pas risquer de surcroît de le donner à considérer comme un ensemble agencé de fragments indépendants, et, par là même, d'induire un contresens. Ce serait sans compter le statut spécifique conféré aux énoncés dans le livre : ils sont moins fragments, selon une lecture qu'Anne-Marie Albiach logiquement récusait, que segments : éléments, en suspens, de discours, 'surjuxtaposés'¹⁹. Or, tout le travail de Claude Royet-Journoud semble bien consister à proposer la surjuxtaposition possible d'un des discours, d'une des voix du texte. On remarquera en l'occurrence que l'auteur, toujours attentif à la mise en page, ne s'autorise à ne prélever jamais, dans sa lecture, que des éléments que la disposition typographique du texte déjà sépare : à l'exception de trois prélèvements, extraits par force d'un complexe de lignes, chacun des trente-deux moments retenus et réécrits disposent en effet d'une autonomie relative dans le texte original. Si l'on

¹⁷ Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg. ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE ALBIACH, *Action poétique* n° 74, juin 1978, p. 14 et 15.

¹⁸ Anne-Marie Albiach. ENTRETIEN AVEC JEAN DAIVE, France Culture, *Poésie ininterrompue* n° 155 > K.3. Entretien transcrit dans *Banana Split* n° 3, décembre 1980, p. 44-51, auquel nous renverrons désormais.

¹⁹ Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg. ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE ALBIACH, *ouvr. cit.*, p. 17.

accorde en outre que la lecture de Claude Royet-Journoud possède un caractère très visiblement articulé : effets d'anaphore, juxtapositions recherchées, maintien du sens d'un prélèvement à l'autre ; bref, présente un souci constant d'*établir des rapports* entre des prélèvements que plusieurs pages parfois séparent, on conviendra que cette lecture est moins désarticulation des propositions les plus saillantes de la poétique d'Anne-Marie Albiach, que ré-articulation, par 'surjuxtaposition', d'une économie seconde, superposée au texte pris pour objet de lecture.

Cette confrontation, en palimpseste, de deux économies interpolées : l'une d'écriture, l'autre de lecture, s'indiquant par l'effet de la réécriture, n'est pas sans rappeler le dilemme du restaurateur de tableaux, pour lequel Claude Royet-Journoud a dit sa fascination :

... je vous dirai que je suis impressionné par le travail du restaurateur de tableaux, celui qui, se trouvant face à une toile craquelée, découvre dans une fissure, cet accident de la toile, une autre peinture et qui décide de commencer une enquête. Ne sachant pas quelle est l'image qui est derrière, ni même si elle est entière, il va chercher à connaître la nature et l'ampleur du corps dissimulé. Pour cela il gratte, à son tour il provoque des accidents à différents points du tableau, donc *de la lisibilité*. Il cherche à savoir si la toile enfouie est complète, pour savoir ce qu'il doit, en fin de compte, éliminer, ce qu'il doit restaurer... Doit-il effacer la première toile et restaurer la seconde, ou restaurer la première et obscurcir la seconde ? Moi je me moque de choisir entre la première image réelle mais accidentée et la seconde image virtuelle, questionnée. Ce qui requiert c'est le *passage* de l'image accidentée à l'image virtuelle, l'enquête qui constitue pour moi le véritable corps de l'image. Quand l'accident se déplace, l'enquête même devient le corps, un corps qui fait le récit de sa propre surface²⁰.

Pris à la lettre, le dispositif décrit présente en effet deux plans distincts et superposés : à l'image réelle correspondrait la poétique et le livre d'Anne-Marie Albiach, auxquels s'affronte Claude Royet-Journoud ; à l'image virtuelle la poétique de Claude Royet-Journoud, telle qu'elle trouve à s'indiquer discrètement dans sa lecture, mais telle qu'il nous incombera de la désigner ; à leur intersection est le texte ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT, MERCURE DE FRANCE* ÉD., 1971, 128 P. : somme articulée des accidents de cette confrontation, et corps du récit que propose Claude Royet-Journoud. L'efficace de cette comparaison résidant en dernier lieu dans le rapport, exact, entre accident et prélèvement : dans la mesure où le prélèvement n'est jamais seulement l'un des deux termes d'une dualité qui oppose l'écriture et la lecture ; dans la mesure où il est aussi la frontière, le tranchant ou l'articulation de la différence entre les deux ; dans la mesure enfin où il bénéficie d'une indépendance qui lui est propre et dans laquelle il se réfléchit, le prélèvement trouve en effet à recueillir toutes les valeurs que Claude Royet-Journoud confère à la notion d'accident, et *la série des prélèvements* celle d'une enquête devenue corps : 'qui fait le récit de sa propre surface'.

²⁰ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit. p. 153 > E.4a.

- p. 57 DE SA VENUE
 et la simplicité
 l'extension sans rapport
 par comparaisons
 dont nous n'avons critère
- p. 65 au bord de la division
 l'Espace étant totalité
- p. 66 MENACE en division
 ,avec
 l'unité comme absence de soutien
- p. 67 qui vient de même déplacement
 équivalence de valeur, sens de juxtaposition entre
 Décomposition égale – la forme
- p. 68 caractère de jointure
- p. 69 comme répétitions le regard
 deux fois. unique recrée l'objet par la permanence
 de sa recherche qui le détermine,
 de toute discontinuité
- p. 73 actif
 et agit vers l'anéantissement
 il acquiesce la descente
 des
 formes des attributs, ainsi
 celui par conséquent des attitudes
 CERCLES DE MAINTIEN

- p. 74 de l'inachevé dans la vitesse de
l'attitude non point fixe
et le point de lien
et dont la
continuité n'est que la répétition de la
première *énigme*
- p. 82 il connaît la langue :
incommunicable si ce n'est de
la double forme
- p. 83 *tandis que*
« je » persiste avec le feu. *né*
mouvement
l'apparition est vide de moi
- p. 87 « *apparemment de part et d'autre* »
- p. 88 une *Épopée*
- p. 89 « *d'un milieu à l'autre le passage* »
- p. 90 il
- p. 93 et conjointe à la courbe
la totalité apparente de la ligne
dont une science des points
- p. 97 logique établir ses cadres
- p. 102 les rapports et leurs terminaisons
- p. 103 *l'inverse s'organisant*
« *devient à présent*
le personnage de
l'Épique »

- p. 106 la ligne et le labyrinthe
mythifie et prétend
- .
. AU-DESSOUS DE L'HORIZON
IL LEUR FAUT SOULEVER
de perceptions accessoires
- l'attitude au mouvement »
- p. 109 ici, dit-il, le lieu qu'il désigne
- p. 112 incidence dont s'ignore
le volume précis
- p. 113 ils défont la chronicité
- p. 115 *la signification de son aridité logique*
- p. 118 au Désir
récidive
- p. 120 et les perpétue à la périphérie de leur nom

« *Une redevance
de luxure* »

ÉNIGME	7
« ÉTAT »	
I	63
<i>Commentaire ou monologue</i>	77
II	85
<i>(opposition : je)</i>	
<i>Attributs : leur manière</i>	92
<i>Ses attributs : Unité et Je</i>	
<i>Leur Rétrospective</i>	93
<i>Deuxième mouvement</i>	
<i>de la Rétrospective</i>	94
<i>Rétrospective : dernier mouvement en deux</i>	95
<i>Deuxième Reprise</i>	97
<i>Troisième mouvement</i>	97
III	
<i>Commentaire sur le précédent événement :</i>	
<i>sur l'acte d'engendrement de la parole.</i>	
<i>Refus de causalité</i>	99
<i>Ses attributs : il dans le passé</i>	102
FICTION	103
IV	
<i>Terme (l'infernal)</i>	107
<i>Rétrospective : ce qui précède, comment</i>	111
<i>Deuxième voix</i>	112

Claude Royet-Journoud

3. Le titre

Singulièrement, ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P. constitue la seule ligne écrite par Claude Royet-Journoud ; encore relève-t-elle de la syntaxe bibliographique. Par le choix de ce titre : déictique, par le geste d'indexation du volume qu'il suppose, la lecture se rattache au projet de *Siècle à mains*, fournissant une réponse précise à l'annonce de la dernière page du dernier numéro de la revue : 'ÉTAT II (*opposition : je*) de Anne-Marie Albiach est extrait d'un livre à paraître aux éditions du Mercure de France'. – L'aporie naît de ce que ce titre désigne à la fois le texte de Claude Royet-Journoud, en tant qu'il se distingue du livre qu'il prend pour objet de commentaire, mais de ce qu'il s'inscrit aussi, résolument, dans le projet d'Anne-Marie Albiach, tel du moins que celui-ci se laisse reconnaître dans l'élaboration de la table d'*ÉTAT*. Si la table fut en effet conçue comme la projection plane du volume du livre en ses articulations, le titre choisi par Claude Royet-Journoud en est la projection linéaire, évidemment complémentaire. Scandale d'un titre qui, à la façon d'un ruban de Möbius, suggère une lecture à la fois extérieure et intérieure au livre qu'il désigne ; scandale d'une lecture qui, en un revers calculé entre son titre et la reproduction de la table, ouvre l'espace d'une réécriture d'*ÉTAT* ; scandale symétrique à la contre-signature, finale : nous montrerons que le texte d'Anne-Marie Albiach se prêtait à une telle tentative, ou du moins ne l'excluait pas. Dans la périphrase d'*ÉTAT*, et dans celle – ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre – que se donne la lecture de Claude Royet-Journoud, se nouent des enjeux dont on ne saurait ignorer l'importance des décisions qu'ils engagent. *Un principe d'unicité et d'homogénéité* : *ÉTAT* y est en effet considéré dans sa réalité textuelle continue. Texte un, pourrait-on dire ; mais texte unique, ou singulier, en tant qu'il est aussi considéré seul, c'est-à-dire hors de tout rapport. *ÉTAT*, dans la lecture qu'en propose Claude Royet-Journoud, n'a pas d'extérieur, sauf la matérialité du livre dans lequel le texte trouve son espace. *Un principe de minimum corrélatif* : *ÉTAT* étant considéré comme dépourvu d'extérieur, il n'y a pas de lieu ni, a fortiori, de métalangage d'où et par l'application duquel il serait possible d'en parler. On ne saurait parler du livre que *dans* la langue, les énoncés, les mots du livre. La lecture proposée est littérale, comme sont littéraux les prélèvements effectués. *Un principe d'évidence*, eu égard aux contraintes, actives, qui motivent cette lecture : axiomatiquement, le texte est défini comme un ensemble d'énoncés observables, prélevables, réinscriptibles ; l'observation-prélèvement-réécriture opère, à raison d'un prélèvement par page, dans la succession des pages du livre, selon une logique syntagmatique²¹ ; la somme des énoncés réécrits constitue un parcours à la surface du texte : effet, résultat, sans autre cause que celle du programme que la lecture s'assigne.

Il importe de signaler que ces décisions, cohérentes et liées, sont déjà la marque d'un rapport entre le point de vue de Claude Royet-Journoud sur le texte et le livre lui-même : rapport tout à la fois de distinction et de conformité. La technique du prélèvement par exemple, si elle est le pendant exact de l'énonciation : indice de l'inscription de la subjectivité du lecteur dans le temps de la lecture, n'est cependant pas absolument arbitraire. On pourra certes reconnaître, dans tel énoncé prélevé l'intérêt subjectif que marque Claude Royet-Journoud pour les locutions : '« *apparemment de part et d'autre* »', ou reconnaître, dans l'ensemble de la lecture, un privilège conféré

²¹ On pourrait parler d'une logique 'markovienne' appliquée à la lecture d'*ÉTAT*, sachant que le 'processus de Markov' a été proposé (puis rejeté) comme modèle syntaxique par Noam Chomsky. STRUCTURES SYNTAXIQUES, texte traduit par Michel Braudeau, Seuil, 'Points', 1979, p. 23.

aux mots grammaticaux, en particulier à l'initiale des prélèvements. Il faut supposer néanmoins que tel autre énoncé est prélevé pour sa valeur théorique objective : '*Travail pratique : car il faut savoir*' ; il faut enfin considérer la procédure syntaxique contraignante, le postulat sériel qui sert de matrice à cette lecture, et lui fournit un cadre : série dont la nature essentiellement discrète, discontinue, doit donner lieu à une hypothèse de continuité, dans l'ordre de la succession. On aura pressenti s'esquisser la possibilité de la surjuxtaposition, en adéquation, là encore, avec la poétique d'Anne-Marie Albiach.

De fait ce n'est plus tant la valeur intrinsèque des prélèvements qu'il nous incombe de considérer que leurs rapports : moins en effet une collection d'énoncés indépendants qu'une question ouverte, dans la discontinuité que suppose l'acte de prélever, quant à l'articulation d'un continu.

4. Les formes du continu

Par excellence, la coordination relève d'un principe sériel. D'un point de vue grammatical, une conjonction de coordination s'atteste entre des phrases ou des syntagmes compatibles, susceptibles de constituer un ensemble sémantique homogène. Dans le cas de la surjuxtaposition cependant, qui ne ressortit pas à l'ordre de la phrase, ni à l'ordre de la grammaticalité à strictement parler, seuls les principes abstraits régissant la série : singuliers, discrets, conjoints, sont pertinents – étant entendu que la compatibilité requise, quand un coordonnant se trouve à l'initiale d'un prélèvement, est celle de leurs statuts relatifs respectifs. Je note les espacements entre les mots ou groupes de mots par un trait ou deux traits obliques selon qu'il s'agit d'un espace simple ou plus important²², par une double flèche la séparation entre des prélèvements conjoints par Claude Royet-Journoud :

Travail pratique : car il faut savoir ↔ Car s'il est un thème qu'il soit dit / cette intrusion de chiffres / non pas naturelle davantage / que sa disparition

le résultat de sa division ↔ Car le profil sait / qu'il établit les / rapports / à mesure de

il ↔ et conjointe à la courbe / la totalité apparente de la ligne / dont une science des points

au Désir / récidive ↔ et les perpétue à la périphérie de leur nom // « *Une redevance / de luxure* »

La conjonction pouvant être de réalisation nulle si les éléments coordonnés sont en effet compatibles :

logique établir ses cadres ↔ les rapports et leurs terminaisons

Il y a *surjuxtaposition* toutes les fois qu'un lien, manifeste entre deux prélèvements, est établi *par-delà* la stricte succession des énoncés dans le livre : ce lien ne pouvait être, objectivement, que de coordination. Passer de la coordination à la concaténation, du sériel au syntagmatique, c'est marquer un changement d'ordre dans l'interprétation du terme de surjuxtaposition : où le préfixe ne signifie plus tant *au-dessus* qu'il désigne un *excès*. Le lien syntagmatique s'atteste soit par déclinaison, soit

²² Conventions d'écriture adoptées par Jean-Marie Gleize. LE THÉÂTRE DU POÈME, ouv. cit., p. 11.

par conjugaison. Dans sa forme marquée, la *déclinaison* est de l'ordre du branchement, gauche ou droit, grammatical ou non :

les formes / elles reviennent de leur / plus retenue lenteur / s'appesantissent ↔ de par le / regard des auteurs / « *dans la fiction en / attente de nos pas / sur les graviers* »

Car le profil sait / qu'il établit les / rapports / à mesure de ↔ DE SA VENUE // et la simplicité / l'extension sans rapport / par comparaisons / dont nous n'avons critère

MENACE / en division //, avec // l'unité comme absence de soutien ↔ qui vient de même déplacement / équivalences de valeur, sens de juxtaposition entre / Décomposition égale – la forme

actif / et agit vers l'anéantissement, // il acquiesce la descente // des / formes des attributs, / ainsi / celui par conséquent des attitudes / CERCLES DE MAINTIEN ↔ de l'inachevé dans la vitesse de / l'attitude non point fixe // est le point de lien // et dont la continuité n'est que la répétition de la / première / énigme

il connaît la langue : / incommunicable si ce n'est de / la double forme ↔ *tandis que / « je » persiste avec le feu. / né // mouvement // l'apparition est vide de moi*

Au registre des rapports asyndétiques, on rangera dans cette même rubrique la proposition absolue :

DE SA VENUE // et la simplicité / l'extension sans rapport / par comparaisons / dont nous n'avons critère ↔ au bord de la division / l'Espace étant totalité

et l'apposition :

ici, dit-il, le lieu qu'il désigne ↔ incidence dont / s'ignore / le volume précis

Enfin, on parlera de *conjugaison* lorsque la liaison syntaxique est d'emboîtement. La prédication :

au bord de la division / l'Espace étant totalité ↔ MENACE / en division //, avec // l'unité comme absence de soutien

la signification de son aridité logique ↔ au Désir / récursive

et l'incidente :

qui vient de même déplacement / équivalences de valeur, sens de juxtaposition entre / Décomposition égale – la forme ↔ caractère de jointure ↔ comme répétitions le regard / deux fois. unique recrée l'objet par la permanence de sa recherche qui le détermine, / de toute discontinuité.

ils défont la chronicité ↔ la signification de son aridité logique ↔ au Désir / récursive ↔ et les perpétue à la périphérie de leur nom // « *Une redevance / de luxure* »

D'autres types de liaison pourraient être relevés : parallélismes syntaxiques ou, de loin en loin, des effets d'anaphore ; enfin, quand bien même seraient-ils peu attestés, des énoncés disjoints. Ce qu'il importe de signaler, c'est que la liberté dont semble user Claude Royet-Journoud vis-à-vis du texte : mettant en rapport des énoncés séparés, que rien ne disposait à être conjoints, n'est nullement incompatible avec la teneur du

discours albiacien, ni du reste avec son travail syntaxique. C'est au contraire une des virtualités du texte que d'intenter, par un jeu d'articulations prévues, d'incidentes multiples, des rapports syntaxiques compossibles :

Le corps se traduit dans la corporéité réversible des mots ; le temps dans la rotation des articulations. À la limite, les articulations peuvent être considérées comme conceptuelles. Elles sont en relation avec le blanc, dans ce qu'il élabore en tant que *souffle* et *discours* variables dans une continuité paradoxale²³.

– Leçon mise en pratique dans la continuité paradoxale que rend possible le phénomène de surjuxtaposition.

5. Interpréter ANNE-MARIE ALBIACH, *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD, 1971, 128 P.

Il n'est pas indifférent, de ce point de vue, que le premier prélèvement qu'opère Claude Royet-Journoud dans *ÉTAT* soit l'axiome :

p. 11

Travail pratique : car il faut savoir

Car au-delà de la valeur programmatique de cette proposition, 'entendue comme résumant le projet de la poésie d'Anne-Marie Albiach et parfois, plus largement, comme le programme d'une nouvelle poésie d'élucidation²⁴' ; au-delà si l'on veut de l'évidence de sa présence, au pied de la première page du livre : doublement marquée par l'italique et par une majuscule initiale ; au-delà enfin de sa valeur générative pour la lecture de Claude Royet-Journoud (incipit où s'atteste la première occurrence du coordonnant 'car' : l'élément d'une des séries les plus significatives de sa lecture), il reste que, soustraite de son contexte, Claude Royet-Journoud nous demande de relire cette proposition pour ce qu'elle engage intrinsèquement. J'y observerai la coïncidence, non fortuite, entre la position du verbe 'savoir' : en fin de ligne, sa fonction : forme auxiliée du verbe injonctif 'il faut', et sa nature d'infinitif : verbe morphologiquement réduit quant aux marques de personne, de mode et de temps. Il y a là, incontestablement, une réussite dans la formulation. Car, déniait l'idée d'un savoir constitué, préalable au mouvement d'écrire, c'est bien comme résultant d'une élaboration qu'Anne-Marie Albiach en conçoit le statut :

Le savoir n'est pas pensé, réfléchi, voulu. Il vient, il est en deçà de ce qui s'écrit, mais il ne vient pas comme support de ce qui s'écrit, et même si je cite des noms... très connus comme Jouve, Bataille, Mallarmé, je n'écris pas d'après leur écriture mais d'après la trace qu'ils ont laissée en moi (...) Je refuse le savoir. Le savoir je le déteste en fait. Il est de la passion que j'ai pour les auteurs cités²⁵.

L'interrogation se pose à partir du moment où, excédant l'inversion vécue à travers l'expérience d'écriture, Anne-Marie Albiach constitue cette proposition en paradoxe, perceptible dans l'interpolation entre les deux membres de l'ainsi instituée équation. Je veux lire une contradiction logique entre le signe de ponctuation, *deux-*

²³ Anne-Marie Albiach, NOTES EN MARGE DE L'ENTRETIEN [AVEC JOSEPH SIMAS], Nioques n° 3, juin 1991, p. 67.

²⁴ Jean-Marie Gleize. A NOIR. POÉSIE ET LITTÉRALITÉ, Seuil 'Fiction & Cie', 1992, p. 217, note 1.

²⁵ Anne-Marie Albiach / Jean Daive. UN DISCURSIF, L'ESPACE, *Fin* n° 1, Éditions Pierre Brullé, mai 1999, p. 18-19.

points qui supposent une hiérarchie établie entre les deux membres de la proposition : le premier impliquant le second, et le coordonnant *car* à valeur d'explication. Implication/explication : l'équation s'immobilise, s'ouvre en son centre, en deux directions divergentes, affolant le sens de la lecture – équation littéralement posée 'hors de tous termes inhérents de causalité'²⁶. De sorte que, initiant sa lecture, c'est sous l'auspice d'un fait de surjuxtaposition : un excès, que s'impose le texte de Claude Royet-Journoud, dont on peut croire que la ligne n'est pas seulement réécrite, mais encore prise en charge par celui qui formulera qu'écrire est 'un métier d'ignorance', et dont on peut enfin considérer la lecture comme *ce* travail pratique : avancée vers un savoir qui jamais ne se ressaisit, mais par l'effet duquel un trajet, et donc du sens, se sera déployé. Quel est ce sens ? quel est, en pointillé, le savoir s'en ordonnant ? Notre interprétation ne saurait être en cet endroit que résolument superficielle.

Une telle interprétation pourrait commencer par le deuxième prélèvement qu'opère Claude Royet-Journoud dans *ÉTAT* :

p. 17 Car s'il est un thème qu'il soit dit
 cette intrusion de chiffres
 non pas naturelle davantage
 que sa disparition

Tout pourrait, en effet, commencer par ce prélèvement²⁷, compte tenu de sa construction en parallèle avec le suivant, non consécutif :

p. 30 les formes
 elles reviennent de leur
 plus retenue lenteur
 s'appesantissent

dont la structure en dislocation (reprise du sujet lexical par le pronom anaphorique correspondant), en en réitérant le modèle syntaxique, suggère une opposition, expressément suscitée, entre l'abstrait singulier 'un thème' et le concret pluriel 'les formes'. De fait, contrairement à la formulation abstraite du premier, se dessine, dans ce dernier prélèvement, un mouvement d'incarnation, où ce qui semblait d'abord un terme technique, eu égard au parallélisme thème/forme, se concrétise : les formes y sont des corps s'appesantissant, jusqu'à trouver chair :

p. 36 de par le
 regard des auteurs
 « dans la fiction en
 attente de nos pas
 sur les graviers »

S'il faut insister sur la complémentarité grammaticale des ces deux derniers prélèvements, pourtant distants de six pages, appartenant en outre à deux sections différentes, c'est moins désormais pour la rapporter à un strict fait de syntaxe qu'à un

²⁶ Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, Claude Royet-Journoud. Note de la rédaction de *Siècle à mains*, citée plus haut > C.15, K.1.

²⁷ Comme le remarquait Anne-Marie Albiach, 'La fiction commencerait justement dans cette phrase que vous citez : « car s'il est un thème qu'il soit dit ». ' ENTRETIEN AVEC JEAN DAIVE, *Banana Split* n° 3, p. 47.

effet de sens, à savoir de *surcomplémentation* : ‘les formes... s’appesantissent ↔ *de par le regard... « dans la fiction... sur les graviers »*’ (nous soulignons). Cependant que le rapport d’engendrement forme : regard, ici explicite, trouve à se rejouer quelques prélèvements plus loin :

p. 67 qui vient de même déplacement
équivalence de valeur, sens de juxtaposition entre
Décomposition égale – la forme

...

p. 69 comme répétitions le regard
deux fois. unique recrée l’objet par la permanence
de sa recherche qui le détermine,
de toute discontinuité

Que le regard soit générateur d’une forme, entre ‘Décomposition’ et ‘discontinuité’, entre ‘Décomposition’ et ‘répétitions’, Anne-Marie Albiach l’indiquera dans LOI(E), méditation sur cet acronyme du mot *œil*, qui forme le titre d’un texte en référence au travail d’Edmond Jabès : ‘lettre isolée bien que n’existait que par rapport au tracé infime du voir qu’elle importe dans son élaboration même.’ ‘l’œil (...) est la force qui pénètre et possède sans doute en dynamique progressive ou régressive l’« histoire » dont il est fictivement question – cette histoire ou ce récit serait la « motivation » de nos situations dans un espace dit – tel « lieu ». et ce lieu qui pour l’un est proposition de l’œil avec paupières, c’est-à-dire lumière, devient obscurité dans la *mémoire* : vision que l’autre énonce, œil sans paupière de la mémoire, œil générateur de la fiction²⁸.’

Les formes, la forme : il manque un troisième moment dans la lecture que propose Claude Royet-Journoud de cette notion :

p. 82 il connaît la langue :
incommunicable si ce n’est de
la double forme

Lequel prélèvement se complète :

p. 83 *tandis que*
« je » *persiste avec le feu.* *né*
 mouvement
 l’apparition est vide de moi

Deux prélèvements, consécutifs, issus de COMMENTAIRE OU MONOLOGUE – le dernier constituant l’intégralité de la dernière page de la section – c’est aussi, très précisément, le centre numérique de la lecture de Claude Royet-Journoud. Centre divisé, à l’image de cette ‘double forme’, interprétée par la subordination du prélèvement suivant, dans les instances « *je* » et *moi* : la première sous l’aspect d’un pronom sujet atone, préposé à la forme verbale, quand même serait-il mis à distance critique, diacritique, par des guillemets ; la seconde, forme accentuée, en fonction d’objet. Il y a complémentarité grammaticale entre ces deux prélèvements, là encore, dans la mesure où l’opposition « *je* » - *moi*, conformément à la lettre du texte, produit

²⁸ Anne-Marie Albiach. ANAWRATHA, Spectres Familiars, 1984, p. 9 et 10.

une réalisation ‘double’, en distribution complémentaire, d’une même personne linguistique et, partant, d’une unique ‘forme’.

Passage donc du pluriel ‘les formes’, au singulier ‘la forme’, et du singulier à sa division : ‘la double forme’ : tel est le parcours que propose Claude Royet-Journoud et qui trouve à se préciser, singulièrement, dans la ‘fiction / pronominale²⁹’ : par quoi cette lecture, en devenir orienté, atteint au statut d’une interprétation d’État.

La fiction pronominale s’annonce, dans la lecture de Claude Royet-Journoud, par une occurrence du pronom ‘nous’ – forme plurielle, conjonction d’une personne ‘je’ et d’une personne ‘non-je’. C’est qu’aussitôt énoncé, le pronom ‘nous’ se divise et, divisant la fiction, engendre un ‘il’ : non-personne au sens de Benveniste³⁰.

p. 36 de par le
regard des auteurs
« dans la fiction en
attente de nos pas
sur les graviers »

p. 51 le résultat de sa division

p. 52 Car le profil sait
qu’il établit les
rapports
à mesure de

p. 57 DE SA VENUE

et la simplicité
l’extension sans rapport
par comparaisons
dont nous n’avons critère

Or, si le pronom ‘nous’ ou les pronoms « je » - moi, en tant qu’embrayeurs linguistiques, se dispensent de toute définition (est ‘je’ qui profère, écrit, voire réécrit le mot ‘je’), il n’en va pas de même de l’anaphorique ‘il’, dont on s’attachera à traquer l’identité, plastique.

Ce pourrait être, ‘insidieusement, le personnage de Igitur³¹’, dont le sténogramme de la ‘descente’ se lit dans le prélèvement de la page 73 :

p. 73 actif
et agit vers l’anéantissement,
il acquiesce la descente
des
formes des attributs, ainsi
celui par conséquent des attitudes
CERCLES DE MAINTIEN

²⁹ Anne-Marie Albiach. MEZZA VOCE, ouvr. cit., p. 66.

³⁰ Émile Benveniste. PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 1, Gallimard, ‘Tel’, 1976, p. 256.

³¹ Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg. ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE ALBIACH, ouvr. cit., p. 17.

Igitur (*donc, par conséquent*), c'est-à-dire un mot de la langue : une 'articulation' logique. Ce pourrait être, représentée dans la fiction, la projection d'une instance auctoriale, avant-courrière de la résurgence « *je* »-*moi* :

p. 82 il connaît la langue : ...

C'est aussi bien un référent grammatical, héros de l'Épopée que constitue *État* :

p. 87 « *apparemment de part et d'autre* »

p. 88 une Épopée

p. 89 « *d'un milieu à l'autre le passage* »

p. 90 il

Pronom cataphorique (si l'on s'avise que les prélèvements entre les pages 93 et 103 forment une incise) du groupe nominal '*l'inverse s'organisant*' :

p. 103 *l'inverse s'organisant*
« *devient à présent*
le personnage de
l'Épique »

Ce pourrait être enfin, par un effet de réfraction du discours rapporté sur la *deixis*, où il coïncide en tiers avec son geste, l'auteur des prélèvements :

p. 109 ici, dit-il, le lieu qu'il désigne

Avant que ces occurrences distinctes ne se réunissent, sous la forme plurielle mais unitaire d'un 'ils', et qu'une synthèse ne s'accomplisse sous la forme de *leur nom* :

p. 113 ils défont la chronicité

p. 115 *la signification de son aridité logique*

p. 118 au Désir
 récidive

p. 120 et les perpétue à la périphérie de leur nom

« *Une redevance*
de luxure »

Qui forment les dernières lignes d'ÉTAT. – Tel principe économique régit la réécriture de Claude Royet-Journoud, au registre d'une fiction pronomiale (alors que toutes les formes de pronoms personnels sont attestées dans ÉTAT) réduite : de 'nous' à 'il', de 'il' à « *je* »-*moi*, de 'il' à 'ils' et 'leur nom', s'est opéré un parcours qui peut être considéré comme une interprétation d'ÉTAT : Récit, au sens précisément où l'entendait Claude Royet-Journoud.

6. La Table d'ÉTAT

S'il n'y a pas lieu de considérer la réduplication de la table des matières comme un prélèvement à part entière (ne comportant pas d'indication de pages, de folio qui l'attesterait comme tel), c'est qu'elle partage avec le titre de cette lecture un rapport d'homologie relativement à ÉTAT. Le premier formant la projection linéaire, en extension, du livre, la seconde la projection plane, en compréhension, du volume, tous deux figurant les bornes matérielles du texte de Claude Royet-Journoud, saisi de part et d'autre de sa surface, entre ces deux éléments qui le représentent selon des modalités différentes mais complémentaires – au point que la réduplication de la table partage avec le titre son caractère aporétique. D'une table, on attend en effet l'énumération des parties dont se compose le texte, voire, comme c'est le cas pour la seconde partie d'ÉTAT, la scansion, en manière de diagramme, du contenu de chacune d'elles. Or, si la fonction d'une table est toujours, de quelque point de vue qu'on l'envisage, celui de clore le livre et d'en redoubler la narration, d'en *récapituler* à la fois les titres, les matières et l'architecture, c'est évidemment à son caractère redondant qu'elle le doit. Et telle est bien la fonction de la table des matières dans ÉTAT. Paradoxale serait en revanche une table récusant tout caractère de redondance avec le texte : relevé topographique sans terrain, dénotation sans référent. Paradoxale est à cet égard la réduplication de la table dans le texte de Claude Royet-Journoud – plan de réfraction, plutôt que lieu de récapitulation – la table n'indiquant ni ne renvoyant à aucun point nommé, le texte qu'elle conclut : contre-forme exacte, sinon minutieuse, de la lecture dont on vient d'esquisser l'interprétation. De fait, isolée, la redressant, Claude Royet-Journoud relit la table comme un système autonome d'écriture ; la débarrassant de tout caractère fonctionnel, l'atteste comme texte en soi et accuse pour son compte le jeu des économies qui déterminent sa lecture : recension des attributs du livre dans le titre, cohésion du texte dans sa lecture, projection de la structure du volume dans la reproduction de la table. Ce sont les trois plans, complémentaires et non redondants, qui fondent en efficace sa lecture, face au livre complexe, au livre-complexe, que constitue ÉTAT. Représentation certes aporétique, que cette continuité, ce parcours que rien n'interrompt, mais par lequel des points de vue distincts auront permis de mettre en rapport l'extérieur *et* l'intérieur du livre, la lecture *et* l'écriture, l'objet *et* le sujet, élaborant (nous y retrouvons l'image du ruban de Möbius), un endroit et un envers qui communiquerait dans ce trajet : 'trajectoire de l'objet / où la trajectoire / retrouverait le sujet' (ÉTAT p. 35). Dans cette structure aporétique peut alors se justifier une contre-signature du texte, qui conclut, absolument comprise dans le projet d'Anne-Marie Albiach, la réécriture de Claude Royet-Journoud :

Il s'agissait aussi de la tentative *d'auto-réflexion* que l'écriture porte sur soi... J'ai ressenti par moments une conscience trop aiguë, en dépit du plaisir ou non, de *l'élaboration propre de l'écriture*. Et, précisément, cette *propre élaboration* je voudrais la mettre en question, la disséminer, la dénoncer ou même la détruire en quelque sorte... Par exemple, quand je parle de « *la studieuse odiosité du faire* » je tente de dénoncer l'idée qu'à *l'auteur*, généralement, de la *propriété* ambiguë de son texte... En fait, le texte je le voudrais libéré de toute appartenance et à la limite ne pas le signer³².

– Dont acte.

³² Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg. ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE ALBIACH, *ouvr. cit.*, p. 15.

7. La cellule livre-langue-récit

ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD., 1971, 128 P. contient, en deçà d'une réflexion positive sur le livre *ÉTAT*, la cellule minimale, harmonique et opératoire de la poétique de Claude Royet-Journoud. Quelle est cette cellule ? dans quelle mesure est-elle en jeu dans cette lecture ? comment peut-elle nous permettre d'introduire au travail d'écriture de Claude Royet-Journoud et, réciproquement, à l'adopter, présuppose-t-elle déjà un certain point de vue sur son texte ? – Dans son acuité, la première question concrète que pose cette lecture d'*ÉTAT* est celle du *livre*, qui délimite un espace physique comme théâtre initial de l'investigation. Car c'est à l'aune du livre que se mesurent et la modernité des propositions d'Anne-Marie Albiach et la pertinence du projet de Claude Royet-Journoud. A cet égard, le livre se confond, en lui donnant un lieu, avec la pratique d'écriture autant que celle de la lecture. La réponse la plus décisive de ce rapport, Claude Royet-Journoud la donne en termes également concrets : dans la pratique du prélèvement, en tant que, compte tenu d'une décision littérale, il engage, réciproquement, une forme spécifique de lisibilité. – La seconde question que pose la lecture de Claude Royet-Journoud est celle de la *langue* ; ou, pour mieux dire, puisqu'il en constitue la définition même, le phénomène de l'articulation : la faculté d'intégration des prélèvements dans un ensemble qui ne se réduirait pas à la somme de ses constituants. La réponse est donnée sous forme factuelle, par ce présupposé syntaxique qui fournit le cadre formel minimal des faits de surjuxtaposition. – La troisième grande question que pose la lecture de Claude Royet-Journoud est celle du sens : on a désigné et l'on désignera cette fonction, conformément à la terminologie de l'auteur, du nom de *récit* : il n'est rien d'autre que l'expression d'un certain rapport entre le traitement de la première et de la seconde question, et c'est de manière analytique et non synthétique qu'on le découvre. De fait, si le récit est donné dans cette cellule, c'est qu'il constitue la césure des deux autres termes : le livre et la langue, selon toutefois une irrégularité puisqu'il n'est pas ici à proprement parler une réponse, mais l'inconnue, la part d'inassignable laissée à l'interprétation. Le récit est, dans l'équation que forment les deux réponses précédentes, le point de fuite du travail de la lecture.

D'emblée, nous sommes ainsi engagés dans la triade du livre, de la langue et du récit. Si ces trois notions sont, pratiquement, appelées à s'entrecroiser, se tresser et s'entre-définir, la cellule qu'elles composent doit être comptée au nombre des prémisses indériverables – dont l'abstraction de la formulation a pour corollaire de faire déboucher sur le plus concret : le rapport empirique que l'écriture noue avec sa pratique, en tant qu'elle suppose un *medium*, un *matériau* et un *devenir orienté*. La valeur théorique de cette cellule se mesure à la capacité de différenciation qu'elle permet de produire dans les poétiques : l'expression concrète de cette cellule chez Anne-Marie Albiach (livre-théâtre, élaboration syntaxique extrême, fiction) est loin de l'expression qu'en fournit Michel Couturier (régularisé par un quadrillage de dix-neuf vers par page dans *L'ABLATIF ABSOLU*³³), loin de l'effet de surface recherché par Claude Royet-Journoud, loin enfin de la proposition (fiction-œuvre) que constituent, en leur liaison, les trois numéros de revue de *Siècle à mains*. Il n'en reste pas moins que, dans chaque cas, cette cellule est singulièrement en jeu et que, si son expression variable permettait de donner

³³ Michel Couturier. *L'ABLATIF ABSOLU*, Maeght, 'Argile', 1976.

quelque consistance à la communauté d'écriture qu'a évoquée Emmanuel Hocquard³⁴, il faudrait, au cas par cas, en vérifier la rémanence. Pour des raisons que l'on comprendra aisément, nous nous bornerons ici à la poétique de Claude Royet-Journoud.

*

Un mot, pour finir, sur le statut opératoire de cette cellule, que nous promovons au rang d'hypothèse de travail, et qui détermine l'espace d'où nous parlerons. Qu'on ait choisi en effet de partir d'un lieu qui ne soit ni le livre, ni l'écriture à strictement parler, ce n'est pas seulement prendre acte de la conclusion de la conversation qu'a réalisé Emmanuel Hocquard avec Claude Royet-Journoud³⁵ :

C. R.-J. : C'est amusant que notre conversation soit basée sur LETTRE DE SYMI qui n'est pas un livre, mais une lettre à Roger Laporte.

E. H. : C'est pour cela que je l'ai choisie, parce que ce n'est pas un livre, et je crois que c'est à partir d'un lieu qui n'est pas un livre qu'on peut en parler

C'est aussi à escient poser cette hypothèse dans une région qui n'est pas encore délimitée, par les règles reconnues ou attendues d'un genre de discours ; mais à partir de laquelle on pourra envisager, par déductions successives, de dresser un cadastre de l'écriture, et lui attribuer des limites propres. C'est aussi pourquoi nous ne donnerons pas de définition préalable à ces notions, nous contentant de les désigner selon la compréhension intuitive qu'on leur suppose ; on en mesurera à chaque étape de cette première partie (CETTE LANGUE DANS LA LANGUE ; TOUJOURS DÉJÀ DANS LE LIVRE ; POUR QUE LE RÉCIT AIT LIEU) la prégnance objective. Mais on accordera à leur actif la mise en suspens qu'elles imposent des unités redevenues familières d'auteur, d'œuvre ou de genre qui, faisant au moins discrètement retour aujourd'hui, semblent avoir fait régresser, d'un point de vue qualitatif, l'intransigeance et l'ambition du discours critique d'hier.

Il s'avère, en dernier lieu, que la cellule du livre, de la langue et du récit, relève, au niveau détaillé, du dispositif dans lequel s'inscrit cet essai : Entre UNE BIBLIOGRAPHIE (posant la question du livre) et LES MOTS DE LA TÉTRALOGIE (consacré à la langue), LE RÉCIT SE DÉPLOIE ne pouvait pas ne pas rencontrer, dès le départ, cette cellule : elle fait partie de la conjecture qui introduit et soutient cette thèse.

³⁴ Emmanuel Hocquard. « IL RIEN » dans UN PRIVÉ À TANGER, P.O.L, 1987, p.51-58. La 'pléiade' en question regroupe les noms d'Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie. cités en exergue du texte.

³⁵ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, *Action poétique* n° 87, mars 1982, p. 21 > E.6a.

CETTE LANGUE DANS LA LANGUE

1.1. Le fait grammatical

Quand les années 1960-1970 auraient vu paraître nombre de textes dont les poétiques (s'autorisant de la 'transgression' inhérente au geste d'écrire) matérialisaient un corps à corps avec le langage, au point que cette exhibition, et le degré de turbulence qu'il induit, aient pu devenir l'un des critères à l'aune desquels se mesure la modernité d'un texte ; il se peut que, différents en cela des premiers, certains auteurs, non moins partie prenante dans le débat de la modernité, plaçant une ascèse au cœur de leurs projets d'écriture, aient opéré les plus violents déplacements dans la pensée sans jamais enfreindre le principe de la propriété grammaticale. Parmi ceux-là, Claude Royet-Journoud figure, sans doute, le meilleur représentant, dont le texte se caractérise par la discipline qu'il met en œuvre : se voulant radicalement comptable des schèmes et des lois qui régissent la structure et le fonctionnement de la langue dans laquelle il s'inscrit. Je désignerai l'exigence qui préside à la poétique de Claude Royet-Journoud du nom technique de *grammaticalité*, empruntant à la linguistique l'un de ses concepts opératoires. Appliquée à la tétralogie, l'hypothèse grammaticale suggère qu'un jugement différentiel, dont le sujet serait l'ensemble des énoncés du texte, soit ici pertinent, qui prendra en outre une forme positive dans l'opposition entre possible et impossible de langue – jugement par lequel l'écriture se trouve entretenir un rapport de conformité spécifique avec la langue qui l'inclut. Forme déontique du fait grammatical, que la lecture doit reconnaître après que l'écriture s'y est elle-même astreinte.

C'est toutefois par l'intermédiaire d'un concept qui ne ressortit qu'indirectement au domaine de la linguistique, celui de *poétique*, que l'écriture pourra être envisagée comme un système autonome, mettant en jeu des régularités spécifiques, quoique non-indépendantes des règles de la grammaire, par lesquelles l'écriture, *en exclusion interne vis-à-vis de la langue*, trouve ses coordonnées objectives.

Aussi bien, la proposition donnée pour titre de ce chapitre : 'cette langue dans la langue', n'est-elle ni un pléonasme ni une aporie, qui requiert, par l'opposition des articles démonstratif et générique, qu'une distinction soit maintenue entre deux acceptions possibles du mot 'langue'. – *La langue*, considérée, techniquement, comme un système virtuel opposé à la parole qui en est la réalisation actuelle ; – l'entité régulière, de l'ordre du discours, qui s'induit de l'utilisation individuelle du langage telle que la manifeste l'écriture : *cette langue*. C'est dire que, d'emblée, se découvre la présence d'une entité intermédiaire entre, d'une part, la langue : pur objet social, et d'autre part la parole : partie proprement individuelle du langage, pour reprendre une distinction classique – entité qui pourrait désigner l'objet et la raison même de l'écriture : recherche d'une langue écrite-objectivée, avec ses régularités et son propre système de valeurs, au sein de la langue commune.

Précisément, le concept d'*idiolecte* : 'la langue parlée par un seul individu' selon André Martinet³⁶, 'le mode de parler singulier qui caractérise un individu donné à un moment donné' pour Roman Jakobson³⁷, fournit une consistance théorique et une vue plausible sur cet objet – le seul, capable d'assurer, sur un plan théorique, le nouage du grammatical et du poétique, tel que l'accomplit l'écriture dans la tétralogie. – Dans cette perspective, partant de la plus petite unité susceptible de caractériser l'idiolecte de la tétralogie, à savoir le vocable, une nomenclature a-t-elle été dressée, sous la forme d'une concordance systématique du vocabulaire de la tétralogie. Les pages qui suivent constituent un commentaire possible des MOTS DE LA TÉTRALOGIE. Cerner en effet, par le biais du vocabulaire, ce qui caractérise en propre le texte de la tétralogie, permettra d'indiquer les valeurs conférées à l'idiolecte de Claude Royet-Journoud, et permettra de donner, dans le même temps, un fondement objectif à l'impression que n'a pu manquer d'éprouver tout lecteur de la tétralogie : l'extrême resserrement du vocabulaire en jeu.

1.1.1. L'idiolecte de la tétralogie

La linguistique quantitative désigne par l'indice de *richesse lexicale* la dimension du vocabulaire d'un auteur – indice obtenu, d'après les travaux de Pierre Guiraud, par le rapport du nombre des mots différents (compte non tenu des proclitiques) sur la racine carrée du nombre total des mots du texte³⁸. Ce rapport n'étant pas relatif à la longueur du texte considéré, il peut être comparé à la norme établie par Pierre Guiraud à partir d'échantillons de textes écrits (20,50), ainsi qu'à différents dépouillements effectués, par le même auteur, pour la poésie symboliste : ILLUMINATIONS de Rimbaud (23,60), ALCOOLS d'Apollinaire (22,10), ODES de Claudel (22,02), FLEURS DU MAL de Baudelaire (22,03), POÉSIES de Mallarmé (22,60), toujours supérieurs à la norme ; et comparé, enfin, au rapport établi pour le PHÈDRE de Racine (14,00) : modèle de réduction d'un vocabulaire à des fins stylistiques, et le seul modèle, comme nous aurons l'occasion de le dire, comparable, du point de vue de la sobriété, voire d'une pauvreté consciente d'elle-même, au vocabulaire de la tétralogie³⁹. – Avec un indice très inférieur à la norme (16,50), le trait qui distingue immédiatement, d'un point de vue quantitatif, le texte de Claude Royet-Journoud, est en effet sa grande pauvreté. Le vocabulaire de Claude Royet-Journoud est, en comparaison des auteurs choisis comme exemples, voire à la norme établie par Pierre Guiraud, très peu dispersé ; il doit présenter, sous ce rapport, un nombre important de mots répétés pour un nombre d'hapax réduit. Nous envisagerons ces deux faits quantitatifs corrélés successivement,

³⁶ André Martinet. LANGUE ET FONCTION, texte traduit de l'anglais par Henriette et Gérard Walter, Éditions Gonthier, 'Grand Format / Méditations', 1970, p. 128.

³⁷ Roman Jakobson. ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE. 1. LES FONDATIONS DU LANGAGE, texte traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Éditions Minuit, 'Arguments', 1978, p. 54.

³⁸ Pierre Guiraud. LES CARACTÈRES STATISTIQUES DU VOCABULAIRE, Presses Universitaires de France, 1964. La validité de l'indice *R*, établi par P. Guiraud, a pu être remis en question, notamment par A. Cossette : LA RICHESSE LEXICALE ET SA MESURE, Champion, 1994. Nous interdisant d'entrer dans ces débats techniques, nos estimations ont un caractère simplement informatif, opérées néanmoins en respectant, aussi scrupuleusement que possible, l'indice de Guiraud.

³⁹ Ces dénombrements apparaissent dans Pierre Guiraud : LANGAGE ET VERSIFICATION D'APRÈS L'ŒUVRE DE PAUL VALÉRY, Klincksieck, 1953. Notre lecteur voudra donc bien ajouter aux dénombrements précédents celui des POÉSIES de Valéry : 19,27.

qui nous conduiront à proposer des hypothèses de nature qualitative sur l'idiolecte de la tétralogie.

Considérant la série des cinquante *mots lexicaux* les plus répétés du texte (soit les cinquante vocables de la tétralogie qui présentent, compte non tenu des mots grammaticaux, une fréquence d'apparition de quinze occurrences ou plus), la première remarque est que ces termes appartiennent, sans exception, au vocabulaire le plus quotidien : tous recensés dans le DICTIONNAIRE FONDAMENTAL DE LA LANGUE FRANÇAISE de Georges Gougenheim, réduit au simple appareil de 3500 mots⁴⁰. Le fait que ces mots soient toujours courts : mono- ou dissyllabiques, dotés d'un caractère abstrait et polysémiques ; qu'ils soient non-marqués quant aux niveaux de langue ou à ses registres, sont, à en croire Pierre Guiraud, des traits dépendants du premier : la fréquence d'un mot étant relative à ses caractères phonétiques, morphologiques, sémantiques et étymologiques, selon des relations constantes et rigoureuses : les mots les plus banals de la langue sont logiquement les mots les plus courts, les plus polysémiques et les moins marqués du lexique. On en conclut par-là que le vocabulaire de Claude Royet-Journoud actualise, sous cet aspect, un possible de langue, en l'appropriant à son projet, sans pour autant que cette décision s'écarte symptomatiquement de l'usage le plus quotidien.

Plus significative semble être la répartition des cinquante mots les plus répétés de la tétralogie et, à l'intérieur de cet ensemble, de ce que l'on appellera les mots thématiques du texte de Claude Royet-Journoud : mots dont la fréquence d'apparition dans l'écriture se distingue significativement de la 'fréquence absolue littéraire' enregistrée par le TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE⁴¹. Sur ces vingt-huit mots thématiques, onze sont de nature sémiotique – référant à un système de signes préalable : *langue, phrase, sens* quant au domaine du langage ; *image, couleur, noir, cercle, blanc* quant au domaine pictural ; *bruit* quant au domaine sonore ; *voix* et *geste* quant au domaine corporel. – Neuf sont des mots mondains, caractérisés par le trait inanimé : *mur, objet, espace, terre, air, livre, mer, pièce, dehors*. – Cinq enfin, des mots mondains caractérisés par le trait animé : *corps, main, mémoire, sommeil, bouche* – auxquels on rajoutera les mots sémiotiques du domaine corporel : *voix* et *geste*. De la langue à l'image et au corps, de l'image au monde et au livre, nous sommes entraînés et renvoyés à la figure géométrique matricielle, à partir de laquelle se distribue l'ensemble du vocabulaire de la tétralogie. Pour le dire avec Cole Swensen :

There is an implicit triangle underlying all his work — body : world : language. This triangle is only one figure in his complex and equally understated geometry, a geometry that constantly pushes outward to dissolve itself. (...) The three issues of world, body and language overlap and interplay, never appearing in isolation, for the two always offer context to the one in the way that two points of a triangle supply the context in which the third point can have meaning⁴².

⁴⁰ Georges Gougenheim. DICTIONNAIRE FONDAMENTAL DE LA LANGUE FRANÇAISE, Librairie Marcel Didier, 1961.

⁴¹ Collectif. LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE (TLF), Préface de Paul Imbs, CNRS / éditions Klincksieck, 16 volumes, 1971-1994. Des mots d'une fréquence voisine de 50 occurrences dans la tétralogie seront dits s'éloigner significativement de la norme si leur 'fréquence absolue littéraire' est inférieure à 200000 ; de 40 à 30 occurrences, inférieure à 100000 ; de 30 à 20 occurrences, inférieure à 50000 ; de 20 à 15 occurrences, inférieure à 20000.

Une toute autre appréciation, quant à la nature de l'idiolecte de Claude Royet-Journoud, est celle que nous permet de faire les hapax : mots d'occurrence unique dans la tétralogie, du point de vue quantitatif plus précise et dans le passage du quantitatif au qualitatif, déterminante. Si l'on convient en effet qu'un texte lexicalement pauvre du point de vue quantitatif présente, mathématiquement, un nombre d'hapax faible, on admettra aussi bien que l'effectif des hapax, de façon sans doute plus nette que celui des mots répétés, a une incidence sur l'étendue du vocabulaire, dont dépend directement l'indice de richesse du texte considéré. Si l'on constate de ce point de vue que, pour plus de la moitié de leur nombre, ces hapax sont formés, morphologiquement, à partir d'un radical déjà attesté dans le vocabulaire, on a l'explication de l'effet de très forte concentration de l'idiolecte de la tétralogie et, en somme, de l'inadéquation relative de l'indice de *richesse lexicale* avec une aperception empirique du texte. (Suivant la règle de constitution des articles que nous nous sommes imposés, le lecteur des MOTS DE LA TÉTRALOGIE trouvera ces hapax, conjoints aux entrées principales de la concordance du texte de Claude Royet-Journoud.) De fait, cette première partie des hapax ne saurait être sans quelque violence séparée de l'économie du vocabulaire de la tétralogie, mais bien plutôt appréhendée dans la participation active que ses vocables entretiennent vis-à-vis de lui. Ce principe, échappant à la linguistique quantitative, appartient déjà au qualitatif. C'est donc à considérer, d'un point de vue qualitatif, la motivation de ces hapax – motivation exercée par un jeu réglé de dérivation et de composition, de préfixation et suffixation – que se dévoile une caractéristique importante du vocabulaire de la tétralogie, intériorisant le principe quantitatif de pauvreté lexicale sous l'auspice d'un principe, positif, de raréfaction. Raréfaction qui impose au vocabulaire de la tétralogie son économie, et en fait un système limité de présence ; raréfaction qui impose aux vocables eux-mêmes une règle quant à ce qui les requiert d'apparaître : contre *l'alchimie du verbe* et sa pléthore lexicale, un processus, quasi-chimique, de réduction – par exclusions contrôlées. Et la tâche de l'écrivain, nécessairement conscient de son geste, déjà réflexive.

Ce système d'exclusions, il appartient aux hapax formellement séparés de l'économie des vocables du texte, déliés du tissu serré de la répartition du vocabulaire, d'en indiquer l'orientation. Hapax que je nommerai disjoints (pour les distinguer des premiers, conjoints) qui constituent l'extrême périphérie de l'idiolecte de la tétralogie. – Concernant la valeur de ce nouvel échantillon de vocables : une chose intéressante, mais non pas, à proprement parler, significative, était de considérer que les mots thématiques (mots de forte fréquence absolue dans la tétralogie, susceptibles à cet égard de caractériser l'idiolecte de l'auteur) soient d'usage courant, et parmi les 3500 mots du DICTIONNAIRE FONDAMENTAL ; autre chose est de constater que ce principe, moyennant un ajustement de notre perspective, vaut aussi pour les hapax disjoints. Que la rareté d'un mot dans le vocabulaire ne coïncide en aucune manière avec une rareté en langue : hormis pour quelques exemples (*Bouddha, dilacération, entrain*, id est, *occultation, prégnant* et *vacuité*), les hapax disjoints se retrouvent tous dans le DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS CONTEMPORAIN⁴³ – le premier dictionnaire français qui se donne pour tâche, au début des années soixante, de traiter un lexique d'usage, en stricte synchronie. De fait,

⁴² Cole Swensen, A DISSOLVING GEOMETRY, *Poetry Flash* n° 274, (A Poetry Review & Literary Calendar for the West, Berkeley U.S.A.), nov. déc. 1997, p. 21.

⁴³ Collectif. DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS CONTEMPORAIN (DFC), Préface Jean Dubois, Larousse, 1 volume, 1967.

ne retenant que les mots qui entrent dans l'usage écrit ou parlé le plus quotidien, la nomenclature du DFC exclut les termes restreints à des milieux professionnels, ou qui appartiennent à une terminologie étroitement spécialisée ; exclut les mots, les expressions et les constructions qui ne se rencontrent que dans une langue écrite archaïque ; exclut enfin, nécessairement, tous néologismes ou mots forgés. Les termes ainsi retenus sont au nombre environ de 25000 et représentent, selon le vœu de Jean Dubois, le vocabulaire commun du français contemporain. En conformation avec le système d'exclusions, représenté par la nature sélective de la nomenclature du DFC, l'esthétique de la banalité, dont se revendique Claude Royet-Journoud, confirmerait que l'écriture, considérée du point de vue de son vocabulaire, à moins ici affaire avec la notion stylistique d'écart (mesuré par rapport à une norme qui constituerait le langage ordinaire) qu'elle en constitue le renversement programmé : du langage ordinaire à sa raréfaction.

Corollairement à l'exclusion des vocables qui n'entrent pas dans l'usage écrit ou parlé le plus quotidien, une seconde série d'exclusions se repère dans l'absence symétrique de mots valorisés en terme de niveau de langue ou de registre. Tout se passe comme si, à la périphérie de l'économie lexicale, le vocabulaire continuait de s'orienter vers les termes les moins marqués du lexique. La comparaison des hapax disjoints avec les indications minutieuses des niveaux de langue enregistrés par LE PETIT ROBERT permet d'affirmer que le choix de la banalité se double, délibérément d'un parti pris de neutralité⁴⁴. Choix d'une langue courante contre une langue précieuse ou triviale mais toujours affectée, choix d'un lexique désaffublé contre une tendance à la survalorisation du mot 'poétique' ; sur ces deux fronts Claude Royet-Journoud oppose, quant à l'économie de son vocabulaire, *un parti de la valeur retranchée*. Ce dont rend compte, singulièrement, un commentaire de 1974, à propos du livre d'Alain Veinstein : RÉPÉTITION SUR LES AMAS.

Il y a, remarque Claude Royet-Journoud, une (...) intrusion, dans ce livre (dont je voudrais souligner au passage la brutalité, la corporalité, la sexualité – qui s'amplifie, d'ailleurs, dans QUI L'EMPORTERA ?) : celle des lieux communs, des expressions toutes faites, que tu défaits et tresses en leur donnant le sens le plus plein. De même tu limites ton langage à quelques mots, que tu ne cesses de reprendre, donnant à chacun de ces mots tous les sens et tout le sens possible⁴⁵.

Car nul ne doutera, après les constatations que nous venons de faire, que cette remarque ne puisse être appliquée, aujourd'hui, au texte de celui qui l'a formulée.

Entre les mots thématiques : centre du vocabulaire, et les hapax disjoints du tissu serré de la répartition lexicale dans la tétralogie : formant sa périphérie, se tracent les limites de l'idiolecte. Que l'on peut caractériser, en manière de conclusion, si tant est que le vocabulaire le permette, et si tant est que l'idiolecte, ainsi réduit au fait lexical, puisse conduire à une appréciation suffisamment précise de la poétique en jeu. La

⁴⁴ Collectif. LE PETIT ROBERT, Préface de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, 1996. Parmi les mots marqués dans le vocabulaire de la tétralogie, on relève : 'amuïssement' (phonétique), 'atterrement' (néologisme attribué à Francis Ponge par le TLF), 'dilacération' (didactique), 'entrait' (technique), 'flic' (familier), 'inaccomplissement' (littéraire), 'point' (vieux ou littéraire), 'résurgence' (didactique), le groupe 'théâtraliser'- 'théâtralisation'- 'théâtralité' (didactique) et 'vacuité' (didactique).

⁴⁵ Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud et Alain Veinstein. UNE POUSSIÈRE NARRATIVE, France Culture, *Courant Alternatif*, 12 mars 1974. Des extraits de cet entretien sont transcrits dans la revue *Chroniques de l'Art Vivant* n° 48, avril 1974, p. 32 > E.3b.

pauvreté lexicale du texte relève d'une constatation quantitative : elle indique comme une caractéristique immédiate de l'économie lexicale de la tétralogie, un nombre important de mots répétés pour un nombre numériquement faible d'hapax. Cette pauvreté quantitative ne saurait pourtant, à elle seule, rendre compte exactement du principe de raréfaction en jeu. Encore faut-il remarquer que les hapax, pour plus de la moitié de leur nombre, se distribuent à la frange de l'économie lexicale de la tétralogie, selon une rationalité intra-linguistique – un principe de motivation qui représente l'effet d'une action s'exerçant non pas dans le sens d'un figement (ce serait un contresens à l'égard de l'écriture la plus mobile qui soit), mais d'un dépouillement programmé du vocabulaire ; et le choix d'une palette verbale délibérément limitée. Cette limite se constitue par les exclusions que sténographie la série des hapax disjoints : refus d'un vocabulaire autre que strictement quotidien ; refus d'un vocabulaire marqué en termes de niveaux de langue. Pour citer Claude Royet-Journoud :

Je travaille, je fais un texte à partir du quotidien, du plat, sans doute est-ce à la fois ce qu'on me reproche et ce que l'on ne comprend pas, le fait que je tente de faire récit avec une langue quotidienne⁴⁶.

Il est en effet peu de textes, et à ma connaissance, hors de l'âge classique, aucun, qui auront, si discrètement et pourtant si nettement et durablement, poussé l'exigence quant à l'économie lexicale jusqu'à ce point de concentration, sans se départir de l'exigence grammaticale. D'où, peut-être, la violence à laquelle l'auteur faisait allusion.

1.1.2. Réfutations du concept d'idiolecte

Pauvreté, raréfaction, neutralité : Ces trois principes forment les caractéristiques objectives du vocabulaire de la tétralogie, et sa régularité. Mais aussi bien, sont la marque de l'intériorisation, selon un angle déterminé, du critère grammatical dans un projet poétique. Le possible de langue, auquel s'astreint le texte de la tétralogie, filtré par le projet poétique, devient singulièrement et par renversement, ce que les règles mises à jour autorisent : le langage usuel, à l'exclusion de tout autre : familier ou soutenu, et littéraire en particulier. Passer de la régularité à la règle, c'est passer de considérations concernant le vocabulaire à la dynamique de l'écriture ; ajouter aux trois principes découverts un quatrième qui les articule ; intégrer le fait grammatical à la contrainte que s'ordonne l'écriture : celle de l'usage.

Notion au demeurant ambivalente que celle d'usage. Autre selon qu'on la considère du point de vue prescriptif : déduite par conformation à une norme ; autre du point de vue de l'emploi : induite par attestation. Trancher entre ces deux dimensions ne serait pas notre propos si l'on y trouvait, précisément, le point de clivage qui sépare le texte de Claude Royet-Journoud de l'esthétique classique, à laquelle l'injonction grammaticale, la raréfaction prévue du vocabulaire, la mise à distance formaliste et réflexive qu'elle implique – et en somme cette considération résultante que le mot compte moins pour l'écriture que la syntaxe – ne cessait de renvoyer. Il faut donc y insister : à l'encontre du caractère prescriptif et codifié du discours classique, qui impose d'autorité le dogme du bon usage et du bien dire comme sa prérogative, le texte de la tétralogie fait prévaloir, de la même notion, la variante empirique : l'usage

⁴⁶ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouv. cit., p. 154 > E.4a.

appréhendé à partir du sol concret de son attestation. – Conception aussi loin de l'esthétique classique qu'elle est proche de celle du second Wittgenstein : pour lequel le langage ordinaire est un donné, dont il faut analyser une à une les règles d'emploi ; pour lequel l'usage des mots ne saurait être dominé, mais seulement, si peu que ce soit, ordonné ; pour lequel enfin la langue n'existe pas autrement que comme un horizon fantasmatique – dont on ne saurait interroger l'existence car il manquera toujours d'une vue d'ensemble sur la totalité qu'elle constitue. Moyennant la différence qui distingue le projet de Wittgenstein de celui de Claude Royet-Journoud, cette conception est, très précisément, celle qui ressort par préterition de la première page des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, où la langue n'a en effet pas d'autre existence que par l'attestation de son usage, c'est-à-dire aussi son partage :

p. 13

les premières lignes du jour

il cherche sa langue

devant le « feu »

presque rien

c'est leur langue

Où s'insinue, à l'encontre de propositions qui, dans leur péremptoire, ont pu se confondre avec le programme de l'écriture moderne : de la célèbre injonction de Rimbaud 'Trouver une langue' à la remarque de Mallarmé 'J'invente une langue' – voire à Denis Roche, citant Mircea Eliade dans la préface de FORESTIÈRE AMAZONIDE⁴⁷ – que la recherche d'une langue personnelle : 'il cherche sa langue', ne peut ici conduire qu'à la découverte d'une langue collective partagée : 'c'est leur langue' – en passant par 'devant le « feu »' et 'presque rien' : degrés dans cette reconnaissance progressive, partant accomplie. D'une ligne à l'autre une vérification se produit, par intégration du singulier *pas encore propre* au collectif *toujours déjà partagé*. D'une ligne à l'autre, une fiction théorique, qui est le manifeste d'une exigence poétique et sa lucidité.

*

On voit pourtant le problème que la question de l'usage, ainsi entendue, pose au concept d'idiolecte. Comment, en effet, penser une langue propre quand la poétique, selon des contraintes précises, ne cesse de renvoyer à l'usage, c'est-à-dire à ce qui, par définition, est commun ? Y a-t-il seulement un sens à parler de propriété linguistique ? Une remarque, virulente, de Roman Jakobson, annonce une palinodie : '... La propriété privée, dans le domaine du langage, ça n'existe pas : tout est socialisé. L'échange verbal, comme toute forme de relation humaine, requiert au moins deux interlocuteurs ; l'idiolecte n'est donc en fin de compte qu'une fiction, quelque peu perverse⁴⁸.' Par laquelle se fait jour la nécessité, pour nous, de réfuter méthodiquement ce concept, provisoirement retenu.

⁴⁷ 'Tout langage poétique, dit Mircea Eliade, commence par être un langage secret, c'est à dire une création d'un univers personnel, d'un monde parfaitement clos... L'euphorie du chaman avant sa transe, comme l'inspiration du prophète ou du poète primitifs, s'exprime par le truchement d'un langage secret qu'on appelle communément langage des esprits et qui comporte aussi bien une imitation des cris d'animaux qu'une invention verbale d'une étonnante richesse.' Denis Roche. LA POÉSIE EST INADMISSIBLE, Seuil, 'Fiction & Cie', 1995, p. 9.

⁴⁸ Roman Jakobson. ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 1, ouv. cit., p. 54.

Certes, on remarquera que la situation écrite diffère en nature de l'échange oral, auquel songeait Jakobson ; que le contexte de la 'signature' garantit à l'œuvre sinon une propriété, du moins une paternité, qui restitue à l'idiolecte quelque chose de sa pertinence conceptuelle. Cependant, Claude Royet-Journoud ne serait pas un des auteurs majeurs de sa génération s'il n'avait instruit, pour son compte et notre admiration, le procès de ce qu'on a appelé la 'critique du sujet' : sous l'aspect d'une mise en question de la notion d'auteur (centre et source de sa parole, maître, si l'on veut, de son vocabulaire) ; aussi bien que celui du 'mythe de l'intériorité' : une fois encore plus proche de Wittgenstein que des structuralistes⁴⁹. Procès que sa réécriture d'*ÉTAT* nous a, d'ores et déjà, par un effet de contre-signature, fait pressentir. – Toujours la notion d'idiolecte : langage privé, se voit réfutée par celle de sociolecte : langage de groupe ; que ce groupe soit constitué par les protagonistes d'une communauté d'écriture se partageant un vocabulaire (à cet égard, le mot « feu » guillemeté dans la première page des *OBJETS CONTIENNENT L'INFINI*, dans la mesure où il s'attesterait chez Anne-Marie Albiach ou Alain Veinstein, pourrait témoigner de cet aspect – leurs textes inscrits dans un Texte, collectif), ou qu'il soit plus simplement constitué par la communauté des locuteurs de langue française (suggérée par la présence d'une locution dans cette même page : 'presque rien', où bruit la langue imperceptiblement) – dans l'un et l'autre cas, c'est toujours dire, poétiquement parlant, l'impossibilité de trouver ou inventer une langue propre, car ce qui se cherche est, nécessairement, toujours déjà partagé.

On n'en conclura pas pour autant que Claude Royet-Journoud, dans son écriture, se contente de prendre le parti de l'usage. Si la problématique de l'usage, rend très manifestement et pour une première fois caduque la notion d'idiolecte – lequel présuppose toujours un texte homogène, substantiel et pris en charge par la voix identifiable d'un auteur – ce n'est pas, à l'opposé, pour privilégier un langage du stéréotype – cette poétique dévoué au recensement de voix collectives dont Olivier Cadiot dans son *ART POÉTIQUE* s'est fait l'orchestrateur⁵⁰. Plus difficile que tous les langages qui vont de soi, plus hétérogène qu'hétéroclite, plus critique qu'ironique, plus inquiète que ludique, c'est l'expérience du langage comme non coïncidant à soi ; c'est l'expérience d'une non-unicité dont le texte de la tétralogie fait l'épreuve, par l'effet d'une écriture qui ne cesse de se rappeler dans son altérité. Et cette expérience, le deuxième coup porté à la fécondité du concept d'idiolecte dans la tétralogie. Le concept d'idiolecte, provisoirement retenu, se voit ainsi réfuté de deux principales façons : du point de vue de la langue par le parti pris de l'usage, qui tend à déporter le singulier vers le collectif ; du point de vue de l'écriture par l'intrusion programmée d'éléments hétérogènes. La particularité de l'écriture de Claude Royet-Journoud est en effet l'intégration réglée de discours étrangers dans son texte. Les moyens de cette intégration, les marques typographiques, qui à la fois discriminent et constituent dans sa spécificité la texture de la tétralogie. – Qu'on prenne garde à l'articulation que le texte met en œuvre : vocabulaire raréfié mais écriture traversée par des voix étrangères ; on y lira moins une contradiction que l'empreinte poétique d'une ascèse.

1.1.3. L'hypothèse du non-un.

⁴⁹ Cf. Jacques Bouveresse. *LE MYTHE DE L'INTÉRIORITÉ. EXPÉRIENCE, SIGNIFICATION ET LANGAGE PRIVÉ CHEZ WITTGENSTEIN*, Éditions de Minuit, 'Critique', 1976.

⁵⁰ Olivier Cadiot, *L'ART POÉTIQUE*, P.O.L 1988.

Qu'une importante littérature, depuis les années soixante-dix, ait été consacrée à définir les relations qui s'instituaient, par l'écriture, entre l'inédit et le déjà-dit : valeur symptomatique de la prise du non-propre en nom propre, valeur subversive d'une écriture brouillant à escient ses plans énonciatifs, valeur pratique de la réécriture, n'est pas indifférent. L'avènement de la notion d'intertextualité coïncide avec une exigence du texte moderne dont le 'pluriel' signe – autant qu'il dénonce l'ambition d'attribuer à son énonciation une origine –, sans nostalgie, l'impossible unité. D'emblée, la notion d'intertextualité s'impose comme l'outil critique adéquat aux pratiques et exigences de son temps ; susceptible de relayer le traditionnel repérage de source, périmé dans le même temps que le texte, relais de l'œuvre, en signifiait l'annihilation. Tout cela est bien connu, trop peut-être pour que l'on y insiste. Le fait est cependant que, dans le débat périodiquement rebattu de l'intertextualité et du champ de validité de la notion, les propositions pratiques de Claude Royet-Journoud dans la tétralogie trouvent à se spécifier par une déhiscence qui leur sont propres. Ce qu'indiquent deux commentaires de l'auteur. Le premier constitue une réponse à Serge Gavronsky :

I have nothing against not marking quoted passages, but when I use something that's not my own, then italics are required, if they don't disturb the text. But when I use italics in my own text, then it's part of the story, and that always brings on a smile! For me, the italic character is phallic. By the fact it is an acute remonstrance, that it represents a desire to underscore, whether what others do in a university-type discourse or another's thoughts, its presence effects a rupture in the ambient discourse; thus I see it as a phallic character and would use it at very precise moments in the poem, because it intervenes in the story. The same applies to quotation marks and anything else that lends a degree of minimal theatricalization to the text⁵¹.

Quant à la première partie de cette réponse, l'une des particularités du texte de la tétralogie semble bien, en effet, être la présence de citations : emprunts attestés comme tels dans l'écriture, qui forment, relativement au procédé qui les annoncent, autant d'effets de lecture sur le théâtre de l'écriture.

Du terme de citation, retenons la définition usuelle : répétition littérale d'une unité de discours dans un discours autre, qui l'enclasse. Antoine Compagnon rappelle opportunément que, pour être intuitive, la notion de citation n'en recouvre pas moins des sens aussi différents que l'acte de faire venir à soi, désigne l'objet de la prédation, ou encore le fait d'approprier cet objet selon des modalités spécifiques⁵². Aussi bien apparaît-il qu'à faire la part du flottement relatif qui entoure théoriquement la notion de citation, celle-ci ne tend guère à se reconnaître qu'à certaines prescriptions entourant sa pratique ; mais dont la raison, à s'affirmer dans une législation implicite : marques entourant l'élément cité, attribution du texte à son auteur et respect du contexte où apparaît l'énoncé, procure à la citation ses caractéristiques et sa légitimité. – A l'évidence, la pratique de Claude Royet-Journoud se prête mal à une telle définition. Car si les citations présentes dans le texte de la tétralogie sont bien en effet littérales (littéralité dont ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT, MERCURE DE FRANCE* ÉD. 1971, 128 P. peut, à tous égards, fournir le modèle), ces citations sont aussi séparées de toute référence à l'auteur ou à l'ouvrage convoqués ; dont nul folio, nul nom propre ne garantit plus dorénavant la provenance. De fait, si les citations tendent à dénier à ces éléments *remarqués* leur identité première (s'affranchissant, par-là même, de toute prescription

⁵¹ Claude Royet-Journoud. Entretien avec Serge Gavronsky, dans *TOWARD A NEW POETICS. CONTEMPORARY WRITING IN FRANCE*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 116 > E.17a

⁵² Antoine Compagnon. *LA SECONDE MAIN OU LE TRAVAIL DE LA CITATION*, Seuil, 1979, p. 29-31.

concernant l'autorité de la source), elles emportent aussi, dans leur anonymat maintenu, la dualité de la paternité et de la filiation, de la propriété et de l'appropriation. Cependant que la pratique de Claude Royet-Journoud se distingue également des ressources d'une intertextualité générale, et de sa vertu de 'dissémination' : 'mise entre guillemets généralisée de la littérature⁵³' par 'renvois latéraux ou directs, horizontaux ou verticaux, presque toujours redoublés, le plus souvent de biais⁵⁴' ; bref se distingue du processus d'auto-engendrement et de contamination infinie de l'écriture par le 'déjà dit', dans la mesure où les éléments importés sont, selon l'usage, précisément *démarqués*. Si le texte moderne (selon une interprétation de Roland Barthes qui ne s'oppose qu'en apparence à celle de Jacques Derrida), toujours pris dans le réseau d'autres textes, est 'sans guillemets⁵⁵', celui de Claude Royet-Journoud confine au 'degré zéro' de l'intertextualité. La spécificité de sa pratique, entre le principe prescriptif de la source, et les ressources d'une intertextualité générale, celle d'une intégration contrôlée.

Remarquer, démarquer. Dans ce mouvement, qui définit *stricto sensu* le travail de la citation – et seul garantit l'adéquation théorique du terme de citation au texte de la tétralogie – se découvre un principe économique, qui caractérise, dans sa spécificité, la poétique de Claude Royet-Journoud. Car le travail de la citation implique, ce faisant, le nouage de trois suppositions. – La première est celle de l'hétérogénéité. Citer, c'est rapporter, enchâsser dans la voix qui supporte l'énoncé en cours une voix autre, selon une modalité discursive que la grammaire a nommée 'directe' ; mais que l'on qualifiera plus justement ici de 'directe libre⁵⁶', dans la mesure où les éléments cités y sont ici autant rapportés directement que détachés syntaxiquement parlant : affranchis de tout patronage énonciatif ; qu'il soit auctorial, grammatical ou contextuel. Cela se dit : le non-propre s'affirme, surgit comme accident ponctuel, réitéré aux dimensions de la tétralogie. – La deuxième supposition est celle de la discontinuité. Postulée contre la continuité, où le timbre de la voix, l'empreinte d'un style sans cesse menace de se ressaisir dans le discours ; la citation au contraire interrompt, fait bifurquer, change le registre, départ le rapport fiduciaire que l'élément rapporté entretient avec l'énonciation qui l'enchâsse, et aussi bien, par voie de conséquence, le contrat traditionnel que noue l'auteur avec son lecteur : agencement polyphonique et impersonnel d'énonciations. – La troisième supposition est celle que découvrent les règles de réécriture des éléments cités, qui se donnent à lire selon deux modalités distinctes : les guillemets, signe de délégation, de non prise en charge de l'énonciation qui (pouvant redistribuer dans l'enceinte des guillemets, les indices de la présence d'une instance de discours) relève de l'ordre du *proférable* ; l'italique qui (soulignant l'élément cité : signe d'ostentation, 'phallique' vis-à-vis du romain, 'matriciel') relève de l'ordre de la *lisibilité*. Les deux modalités étant au reste susceptibles de s'entre-prêter ponctuellement leur valeur, voire de coexister. L'essentiel est de constater que la réécriture fédère les deux premières suppositions (hétérogénéité et discontinuité) en les intégrant dans l'ordre de l'écriture : les guillemets et l'italique y fonctionnant comme des symptômes du texte : *signes de langue écrite*.

⁵³ Jacques Derrida. LA DISSÉMINATION, Seuil, 'Tel Quel', 1972, p. 323.

⁵⁴ Jacques Derrida. LA DISSÉMINATION, ouvr. cit., p. 372.

⁵⁵ Roland Barthes. DE L'ŒUVRE AU TEXTE, ŒC II, p. 1213-1214.

⁵⁶ Sur la catégorie du 'discours direct libre', voir les remarques de Laurence Rosier. LE DISCOURS RAPPORTÉ. HISTOIRE, THÉORIES, PRATIQUES, Éditions Duculot, 'Champs linguistiques', 1999, p.266 et suivantes.

Le second commentaire, une note de Claude Royet-Journoud sur sa pratique de l'emprunt, invite cependant à préciser la notion de citation, à la fin d'adopter une attitude critique adéquate à l'égard des éléments marqués dans la tétralogie. Issue de LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION :

J'emprunte autant à l'Apocalypse qu'au Bescherelle, à Simenon qu'au ROMAN DE LA ROSE, à Lola qu'à saint Augustin ou Hallâj, aux paroles d'une vieille femme dans un café de Clichy qu'à Merleau-Ponty, à un homme qui passe dans la rue en parlant tout seul qu'à Georges Gougenheim ou Wittgenstein⁵⁷.

Voire, invite à s'interroger sur le fait que l'auteur, sur un plan exotérique, n'hésite pas à identifier ses 'sources' : tout se passe même comme s'il en revendiquait la variété. – Cette note engage une question de fait et une question de droit. Sur le plan du fait, l'existence de ce commentaire incite le lecteur scrupuleux, au-delà du simple constat de la variété des sources, à attester l'exactitude des renseignements exposés (il le fera en considérant certains éléments marqués des NATURES INDIVISIBLES) et, pourquoi pas, tenter de compléter l'investigation par une recension des citations dans les trois premiers livres de la tétralogie. Sur le plan du droit : les citations, ai-je dit, s'apparentant à une forme de discours direct libre, dénie leur identité première aux éléments remarquables. Les restituer à leurs sources respectives est-il légitime ? n'est-ce pas là le travail d'un scholiaste, plutôt que d'un lecteur attentif à analyser ce qui lui est proposé ? Les seules réponses pratiques que l'on peut apporter à ces questions sont, dans le mouvement de la recherche, la production d'un système d'auto-régulation d'une telle restitution. Les restituer, oui, si cela ne tombe pas dans le repérage traditionnel de sources, en contradiction totale avec la poétique ; oui, si cette restitution conduit à considérer les conditions d'apparition de la citation et à décrire leurs valeurs relatives, à quoi invite la note de l'auteur, reproduite ci-dessus. – Considérant non pas tant leurs sources que leurs conditions d'apparition, il est possible d'envisager les citations comme les *éléments* d'un *ensemble*, dans l'espace clos que forme la tétralogie : collection d'objets qu'on isolera provisoirement, dont on décrira les propriétés, les régularités dans la texture qui les sertit, sans jamais tenter d'en réduire la multiplicité. Il s'agira donc, pour l'instant, de saisir un certain nombre d'éléments dans l'étroitesse et la singularité de leur apparition, de déterminer les conditions de leur existence, d'en fixer au plus juste les limites, de décrire leur corrélation avec d'autres éléments qui peuvent leur être liés, de montrer quelles autres formes d'énonciations ils excluent ; bref de faire un travail d'archéologie du discours, au sens où l'entendait Michel Foucault⁵⁸.

1.1.4. La texture de la tétralogie

Quelles sont les composantes de cette pratique de la citation, par laquelle se signalent la poétique de Claude Royet-Journoud et le texte de la tétralogie ? – Les ressources du *déjà écrit* forment, à proportion de 33 %, l'un des plus importants sous-ensembles des éléments marqués. En quoi l'emprunt d'un déjà écrit fournit une justification et une légitimité à notre approche. Cette pratique de l'emprunt, son mode de fonctionnement, contient en effet, tout le potentiel de la citation tel qu'on va le voir progressivement se déployer. Dans l'usage qui est fait des sources écrites se définit un

⁵⁷ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 22 > C.66.

⁵⁸ Michel Foucault. L'ARCHÉOLOGIE DU SAVOIR, Gallimard, 'Bibliothèque des Sciences humaines', 1977.

premier circuit, une première ligne de fuite et un premier champ de dispersion. Comme le suggérait déjà la note de Claude Royet-Journoud, la première constatation concernant ce sous-ensemble est sa foncière disparité : mêlant les types discursifs (essais, opuscules, récits, manuels, quotidiens), les époques et provenances géographiques (du grec d'Aristote à l'arabe d'Hallâj, du latin de Lucrèce et de saint Augustin à l'allemand de Hamann ou de Wittgenstein, du français de Pascal à celui des journalistes du *Monde*) ; il semble que cette hétérogénéité soit celle même de la lecture comme extériorité. Cependant que convergent ces matériaux sur un plan de répartition, et selon des régularités qu'il nous faut immédiatement énoncer, car leur banalité n'est qu'apparente : le fait que *des langues distinctes* puissent fournir des textes qui sollicitent l'attention de l'auteur ; le fait que la pratique de la citation (comme celle de l'écriture) n'opère jamais que sur des textes en *langue française* (le cas échéant en traduction⁵⁹) ; le fait enfin que ces citations ne proviennent jamais (à l'exception de deux exemples de citations de vers) que de *proses*. Enfin, et corrélativement à ces régularités, la pratique de la citation n'est jamais érudite ou à prétention gnomique : les ouvrages-sources sont le plus souvent disponibles et, sinon à la portée de tout lecteur, du moins aisément accessibles. Etat du quotidien de la lecture susceptible de renseigner sur l'évolution de l'écriture de l'auteur, dans le rapport que les citations entretiennent avec chaque volume de la tétralogie.

Or, qu'il soit nécessaire d'établir un inventaire des citations de la tétralogie, c'est moins évidemment pour en ordonner la dispersion, ce à quoi le texte même se refuse (bien que du RENVERSEMENT AUX NATURES INDIVISIBLES un mouvement croissant dans la pratique de la citation s'indique ; que l'importance des ouvrages techniques y soit manifeste, ainsi que la présence de certains auteurs, comme Aristote et Wittgenstein, dont on pourrait rechercher l'influence concrète sur la poétique de Claude Royet-Journoud – recherche que nous entreprendrons ponctuellement, et toujours avec profit, dans la deuxième partie de cet essai) c'est moins, dis-je, pour en ordonner la dispersion que pour s'interroger sur la façon dont fonctionne le travail de la citation, et ce que cette pratique a à nous apprendre de l'écriture elle-même dans le jeu labile de la transposition.

Se pose d'emblée la question de la sélection, du choix des unités citées, ou si l'on veut du privilège conféré à tel et tel type de formulations. Les remarques principales prolongent nos précédentes constatations sur le vocabulaire de la tétralogie. A savoir que la citation, de taille inférieure (et rarement égale) à la phrase, tend empiriquement à s'assimiler à un segment ; que, malgré des troncations (à gauche et/ou à droite), les éléments cités se caractérisent toujours par leur grammaticalité ; qu'ils sont enfin (bien que provenant de *proses* parfois très écrites) résolument non allusifs : objets neutres, ou impersonnels, qui, à ce seul titre, sont susceptibles de s'intégrer adéquatement dans l'économie lexicale de la tétralogie. Se pose ensuite la question pratique de l'intégration de ces éléments importés. Car aussi scrupuleusement littérales que soient en effet les citations, l'élément cité y fait toutefois l'objet d'un travail d'aménagement et de 'nettoyage' en particulier. Les citations, remarquons-nous, proviennent invariablement de *proses*, c'est-à-dire d'un régime d'écriture commandé par un appareil typographique spécifique : la ponctuation, qui caractérise et identifie la

⁵⁹ On remarquera à cet égard qu'il n'y a pas de références à l'anglo-américain, langue que possède parfaitement Claude Royet-Journoud, et qui reste l'objet de lectures nombreuses – voire d'anthologies > J.1 et J.2. Ce fait confirme la présence du *filtre* de la traduction en langue française dans le travail de la citation.

phrase comme unité sémantique complète en la bornant par une majuscule et un point. Or, ce qui apparaît (et sans doute est-ce en quoi l'inventaire nous éclaire) c'est que, dans le mouvement de la transposition, les segments cités y soient (à l'exception de quatre éléments, apparaissant dans un environnement prosaïque) systématiquement neutralisés quant au régime typographique : le texte, guillemeté ou souligné est en bas de casse et non ponctué. – Nouvel exemple de valeur retranchée, par laquelle l'élément cité trouve néanmoins à se définir, deux fois négativement. Se définit, en se distinguant de la phrase et de l'acte de phraser : vis-à-vis de la phrase-source la citation est une répétition partielle et neutralisée : séparée par là même du processus dynamique qui l'a engendré. Se définit en se distinguant du fragment : déconnectée des conditions singulières de son phrasé, la citation, puisqu'elle s'abstient d'y renvoyer, ne vaut plus comme le fragment d'un tout, – totalité qui cesse, du même coup, d'être pertinente.

Les *choses dites*, représentant 22 % des éléments marqués, se définissent par contraste avec le sous-ensemble précédent, en ce qu'elles proviennent essentiellement de sources non vérifiables. Autant le premier sous-ensemble que nous avons isolé se composait en effet de citations empruntées à un déjà écrit dont les auteurs, bien qu'occultés, restaient assignables – citations dès lors susceptibles de constituer, avec les précautions que requiert cette méthode, l'objet d'une étude de source, non pas tant d'ailleurs pour montrer une filiation ou une influence des auteurs : assimilés et dissimulés, convoqués et révoqués, que pour constater la dispersion spécifique, et le procès instruit à l'endroit de l'institution littéraire et de ses hiérarchies ; – autant le second sous-ensemble conduit à regrouper un certain nombre de citations sous le chef d'une énonciation indéfinie, que l'on répartira respectivement entre des sources anonymes et des sources génériques.

Les sources anonymes ressortissent à l'ambiguïté constitutive de la fonction du guillemetage et du soulignement, lesquels peuvent à la fois indiquer un emprunt textuel mais également désigner des formes d'emprunts oraux, tels 'une vieille femme dans un café de Clichy', 'un homme marchant dans la rue et parlant tout seul', littéralement irrestituables. Dans l'espace ouvert, laissé délibérément anonyme, de la voix, que libère l'ordre du discours direct oral, se disperse certes encore davantage le champ des éléments cités, mais n'empêche pas cependant toute identification. Tant que le discours est littéralement attribué par le biais d'un verbe de parole en introduction ou en incise ; tant que dans la citation elle-même persistent des traces de son énonciation (personne, deixis, marques d'intonation, etc.), il sera en effet loisible de parler de *discours direct au sens strict*, dans la mesure où l'hétérogénéité du discours rapporté est prise en charge par l'écriture, et thématisée en tant que tel : éléments à cet égard toujours marqués par surcroît. Citations constituant un événement linguistique tout à la fois anonyme et donné comme effectivement prononcé : 'choses dites' dont le texte qui les accueille s'attache à conserver et désigner le procès, réflexivement.

Bien que relevant d'un tout autre ordre, peuvent être placées dans ce sous-ensemble, les sources génériques : composées de locutions figées ou en voie de lexicalisation, qui dès lors qu'elles sont attestées dans des dictionnaires d'usage ne sont certes plus tant anonymes que collectives, partagées, selon ce que les dictionnaires reconnaissent et constituent comme la compétence idéale d'un locuteur de langue française : choses potentiellement dites dans cette mesure même. Aussi bien, ces *lieux communs*, par la présence desquels se disperse encore le champ des citations, peuvent-

ils constituer la périphérie du texte de la tétralogie, en tant que l'écriture s'y voit reconduite au bruissement, sans fin ni commencement, du langage.

Les *éléments autonomes* forment, logiquement, le troisième et dernier sous-ensemble des éléments marqués. Nul ne doute en effet que le champ de la citation ne puisse tout d'abord s'étendre, par l'effet de la marque, du discours rapporté (déjà écrit ou choses dites) à la locution (ressortissant à la compétence supposée d'un locuteur français), et de la locution au lexique, sous l'aspect de citations de mots, qui renvoient sans ambiguïté à des faits d'autonymie : capacité d'un mot à s'indiquer comme signe dans le discours (le marquage n'étant alors qu'une des modalités possibles pour désigner cette boucle réflexive du langage sur lui-même). A cet égard, le texte de la tétralogie fournit plusieurs exemples de ces formes directes d'autonymie, dont la réciproque serait, à trois reprises sous une forme indirecte, la référence, par le biais d'une périphrase synonymique, à un élément lexical : définition, dans le style du dictionnaire, du signifié ou du concept que désigne le mot. Dans tous les cas, la citation renvoie à un signe, c'est-à-dire de façon directe (mot *in praesentia*, détaché typographiquement) ou indirecte (mot *in absentia*, dont on lit la définition) à la langue, selon cette aptitude métalinguistique que le langage possède en propre et qui caractérisera pour nous le type de marquage qu'il manifeste comme relevant de l'ordre de l'autonymie. Groupe au demeurant fort bien représenté avec 15 % des éléments marqués.

Le problème vient de ce que le domaine de l'autonymie n'indique pas simplement un nouveau registre dans la pratique de la citation, mais suppose un changement de plan dans notre analyse ; soit un passage de la citation au domaine plus général, et pour cette raison moins aisément circonscriptible, de la mention. On entend habituellement par *mention* le fait qu'un mot ou un syntagme se signale comme élément rapporté dans le discours : on a alors affaire au sens le plus courant du mot, auquel ressortira la citation ; mais également le fait qu'il se signale comme élément autonome : on a alors affaire au sens linguistique du terme, opposé cette fois au terme technique d'usage. S'il est heureux qu'un seul terme puisse recouvrir ces deux plans distincts (qui autorise à cet égard le recouvrement du domaine de la citation par celui de la mention, et l'opposition de ce groupe à la problématique de l'usage que nous avons déterminée) ; l'est encore davantage le fait que la mention, dans tous les cas, se caractérise par la nécessité d'une marque typographique, sans laquelle elle perdrait sa pertinence⁶⁰. Du point de vue de la mention, on accordera au système de la marque, que constitue l'emploi des guillemets et de l'italique dans la tétralogie, une valeur performative par laquelle se crée une différence entre les éléments mentionnés et le texte proprement dit – performatif qui tend, de la sorte, à conférer aux éléments marqués le statut d'*objets de reconnaissance*. Inversement, on remarquera que, si la mention désigne un type spécifique d'auto-représentation du discours par l'écriture, les niveaux par lesquels l'élément mentionné se donne à lire, s'opacifie, se dé(sé)nonce ou s'exemplifie, ne saurait être analysés en dehors des coordonnées de son apparition. Pour l'interprétation de ce type d'éléments comptera autant désormais le sens de l'énoncé lui-même que le contexte dans lequel l'énoncé apparaît. – Le contexte d'intégration syntaxique, car de la

⁶⁰ 'Les guillemets sont une invention technique de l'ordre de l'écriture, quelque chose qui à proprement parler n'existe pas dans la langue. Pourquoi ? Parce que entre la mention et l'usage, c'est toujours indistinguable.' Jean-Claude Milner, cité par Ulla Tuomarla. LA CITATION MODE D'EMPLOI, Academia Scientiarum Fennica, (Tuusula, Finlande) 1999, p. 40.

même façon que le ‘déjà écrit’ fournit en quelques occasions l’exemple de contamination réciproque du discours citant sur le discours cité (sous l’aspect de citations commentées) ; de la même façon que certaines formes de discours direct ne peuvent être identifiées comme ‘choses dites’ qu’en fonction de l’introduction de la citation par un verbe de parole ; de même se légitime la thèse d’une *modalité autonymique*⁶¹ qui dévoile une distance variable entre l’énonciateur et l’élément mentionné. Où se fait jour la nécessité de mesurer les degrés d’interaction de l’énoncé sur son contexte, tant au point de vue syntaxique, qu’au point de vue de la situation de l’énoncé sur la page, pour apprécier, dans leur subtilité, tous les enjeux de la marque.

– Le sens des énoncés, car loin s’en faut que la syntaxe ou la mise en page puisse rendre compte de tous les cas de figure : il existe des traitements parataxiques (asyndétiques) que seul, en effet, le sens de l’énoncé, sa congruence avec le principe de la marque permet de trancher – s’illustrant, de la sorte, dans son propre procès, à la manière de ces exemples grammaticaux où la règle peut n’avoir pas d’autre désignation que l’exemple typique qui les illustre. Entre ces deux formes, syntaxique et parataxique de la mention, se déploie un éventail de répartitions dont la typologie ne serait que de peu de valeur informative. Nous proposons, en annexe, un tableau récapitulatif des sources et commentaires que nous ont suggérés les éléments marqués dans la tétralogie, auquel on ajoutera dans le cours de cet essai, certaines considérations sur les didascalies. L’on mesurera, à l’aune du commentaire discontinu que nous en proposons, le champ de dispersion effectif du travail de la citation et de la mention dans la tétralogie.

Je remarquerai simplement que cette dispersion : figure de l’hétérogénéité de la texture de la tétralogie, ne saurait être pensée indépendamment des constatations relatives à l’économie lexicale dans l’écriture ; que l’hétérogénéité de la texture de la tétralogie ne doit pas être pensée en dehors du processus de forte homogénéisation que constitue le principe de raréfaction radical de son vocabulaire. Je remarquerai enfin, que l’hétérogénéité et l’homogénéité du texte est le phénomène contradictoire sous l’effet duquel éclate, tendanciellement, le concept d’idiolecte.

1.1.5. Le procès de la notion d’auteur

Entre la citation et la mention, entre le déjà écrit et le supplément de marque, se détermine le champ de l’écriture dans la tétralogie. Champ traversé par le jugement grammatical, qui implique que le texte, s’il met à jour une langue, *cette langue* se voit toujours déjà inscrite *dans la langue*. Sans doute n’est-il pas indifférent de remarquer que la proposition qui nous a servi de titre pour ce chapitre utilise l’article démonstratif. Le démonstratif désigne la distance à laquelle se découvre l’écriture, saisie entre les discours multiples qu’elle accueille et la tentation d’un retour au sein matriciel de la langue. Le texte de la tétralogie est le lieu de ce débat. Le moins qu’on puisse faire, dès lors qu’on en a reconnu l’enjeu, est d’accepter de mettre de côté l’unité traditionnelle de l’œuvre, la position de l’auteur comme référents et garants de la quiétude de notre lecture ; car il semble qu’à cette seule condition l’on soit capable d’entrevoir la modernité du projet de Claude Royet-Journoud et sa capacité corrélatrice de dérangement.

⁶¹ Ce concept est emprunté à Jacqueline Authier-Revuz. CES MOTS QUI NE VONT PAS DE SOI. BOUCLES RÉFLEXIVES ET NON-COÏNCIDENCES DU DIRE, Larousse, ‘Sciences du langage’, 2 tomes, 1995.

1. 2. Le seuil de l'énoncé

Ce que la mention aurait pu difficilement nous permettre de définir, le détour par la citation nous le permettra ; en quoi, tout bien considéré, celui-ci n'aura pas été vain. Car outre le fait que la notion de citation garde, sur la mention, l'avantage d'indiquer l'hétérogénéité et la discontinuité constitutive de la texture de la tétralogie, elle peut également nous fournir une définition générale de l'énoncé : unité minimale de l'écriture et, comme nous aurons l'occasion de le dire, de la lecture. L'intérêt de la citation, la fécondité du recours à sa notion, réside dans le fait qu'elle réunit, dans sa forme, deux types de propriétés. – Des propriétés intrinsèques, de nature négative, qui sont apparues lorsqu'on a remarqué que la citation n'était ni phrase, ni fragment, mais positive dans la mesure où elle relevait néanmoins de l'injonction grammaticale ; – des propriétés extrinsèques que l'on a pu appréhender à partir des règles de réécriture que découvraient le guillemetage ou le soulignement. Réunissant des propriétés intrinsèques et extrinsèques, la citation permet une articulation : du discours rapporté à la question de l'écriture proprement dite. Et, certes, l'auteur n'en suggérait pas une autre, lorsqu'il n'excluait pas le fait que certaines citations, dont le marquage aurait perturbé le récit, n'aient pas été indiquées dans le texte de la tétralogie. Car il n'invalide pas, ce faisant, l'adéquation de la notion de citation : est citation ce qui est caractérisé par une marque typographique adéquate ; mais désigne le lieu où citations et écriture se rejoignent tendanciellement. De fait, sur le plan de sa texture, rien ne distingue, hormis l'effet ostentatoire de la marque, la citation du régime commun de l'écriture de la tétralogie : jamais moins discontinu, jamais moins hétérogène, que le sous-ensemble qu'en constituent les citations. Aussi, de la même façon qu'on sera amené à parler, théoriquement, de citations ou d'éléments mentionnés comme d'espèces particulières d'énoncés, de même on sera amené à parler d'énoncés interrogatifs, exclamatifs etc. L'énoncé est le genre qui sténographie ce qu'il y a de commun à toutes ces espèces. Par réciproque, on conviendra que l'énoncé, dans sa définition minimale, est non marqué.

Cependant, la notion d'énoncé, pour autant qu'on en vérifie la valeur opératoire dans la poétique de Claude Royet-Journoud, ne va nullement de soi. Susceptible d'une définition linguistique, littéraire ou relative à des poétiques singulières, chacune de ces définitions différant en substance des autres, il ne sera pas inopportun d'en faire le départ.

1.2.1. Le lieu-dit du dire

La première définition de l'énoncé est en effet linguistique. L'énoncé se définit techniquement comme le produit de l'activité du sujet parlant – activité psychophysiological, augmentée éventuellement par le jeu des influences sociales qui la conditionne. Vis-à-vis de l'énonciation, entendue au sens large comme l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle (à ce titre orale et ne se reproduisant jamais deux fois à l'identique), l'énoncé en est le résultat, littéralisé : détaché de l'événement de sa formulation, objectivé par sa transcription et, en tant que tel, répétable. De l'énonciation, événement éphémère et insaisissable auquel on réserve, depuis Saussure, le nom de parole, l'énoncé saisit les propriétés constantes et répétables

– propriétés de langue –, par lesquelles l'énoncé apparaît, du même coup, comme la seule donnée observable et justiciable d'une analyse pour la linguistique. Le niveau de pertinence théorique de l'énoncé est la syntaxe, pour autant qu'il appartienne à ce quartier de la linguistique 'l'examen de la façon dont les unités linguistiques douées de sens se combinent, dans la chaîne parlée, pour former des énoncés⁶².'

Définition primitive de l'énoncé, mais non pas suffisante. La distinction énonciation/énoncé, activité/produit, parole/langue, si elle est opératoire au niveau linguistique, ne rend pas toutefois compte, dans sa complexité, de la *réalité discursive* que l'énoncé constitue. Car si la caractéristique de l'énoncé est bien de saisir les propriétés du langage qui demeurent intactes lorsqu'on le déconnecte des conditions singulières de son énonciation, – l'énoncé n'en est pas moins susceptible de réfléchir, dans sa forme de contenu, certaines modalités de son énonciation : procès intériorisé dans l'objet littéral que celui-ci constitue ; et qui permet d'identifier un plan intermédiaire entre la langue et la parole : le discours, par lequel s'analyse la façon dont l'énoncé conserve et commente, rétrospectivement, les conditions de son énonciation. Empruntant librement à Oswald Ducrot⁶³, je nommerai 'dire' la manifestation interne et immanente de l'énonciation dans le 'dit' de l'énoncé, qui acquiert, ce faisant, la valeur d'un événement discursif. Il importe toutefois de remarquer que, dans cette boucle qu'accomplit l'énoncé sur lui-même, celui-ci ne réinvestit pas, dans l'ordre du discours, l'instance d'un sujet parlant, auteur, si l'on veut, de l'énoncé ; ni du reste que le 'dire' soit inféodé à un vouloir-dire originaire, dont il représenterait la trace après coup ; bien plutôt l'énoncé construit-il, par l'instauration rétrospective de son 'dire', une instance fictive, être de discours indépendant de l'être empirique qui lui a donné forme.

Qu'il y ait en effet disjonction entre l'auteur de l'énoncé et l'instance du 'dire', les formes de discours rapportés (et le discours direct libre, tel qu'on l'a défini, en particulier) suffisent à le prouver, dont l'effet est précisément de rendre suspecte la coïncidence entre l'un et l'autre⁶⁴. Le 'dire' est une construction rétrospective du dit dans l'énoncé ; il ne coïncide que rarement avec l'activité du sujet parlant. La vertu du 'dire' apparaît, dans ces conditions, essentiellement figurative : théâtraliser les instances du discours qui lui donne lieu.

De l'énoncé dans son rapport figuratif à l'énonciation, il revient à la littérature : mode aussi éminent que problématique du discours, d'avoir expérimenté empiriquement le champ des possibles. Car c'est selon une même séparation initiale que l'énoncé (la phrase, si l'on y tient) devient l'unité élémentaire de l'écriture, pour autant que l'écriture se détache nécessairement des conditions de son énonciation : substituant, à la simultanéité de la profération dans l'énonciation orale, le surinvestissement de la capacité figurative du 'dire' : c'est la distinction du *sujet parlant* et du *locuteur L*, décrite par Ducrot, et l'indispensable fonction de narrateur dans le roman traditionnel ; c'est la polyphonie aperçue par Bakhtine dans la littérature 'carnavalesque⁶⁵'. C'est aussi, plus proche de nous, l'ouverture d'une interrogation sur l'écriture intransitive, renversant la fonction traditionnellement dévolue à littérature de représenter le monde qu'elle exprime, par la syncope active de toute figuration. Maurice Blanchot a arpenté

⁶² André Martinet. SYNTAXE GÉNÉRALE, Armand Collin 'Collection U', 1985, p. 13.

⁶³ Oswald Ducrot. LE DIRE ET LE DIT, Éditions de Minuit, 'Propositions', 1984.

⁶⁴ Témoin parmi d'autres, cet énoncé des NATURES INDIVISIBLES (p. 60), où le référent pluriel de l'énonciation ('elles') est en désaccord avec l'instance singulière d'actualisation du discours ('je') : 'elles disent / 'j'ai trouvé des objets dans la mer'. Qui parle ici ?

⁶⁵ Sur ces notions et leurs applications linguistiques, voir Oswald Ducrot. POLYPHONIE dans LE DIT ET LE DIRE, ouvr. cit., p. 171-233.

l'espace de cette interrogation qui détermine puissamment l'écriture, en France, depuis le milieu du XX^e siècle. Que Gilles Deleuze commente, dans l'opposition qu'il instruit entre fantasme et littérature, en ces termes :

En règle générale, les fantasmes ne traitent de l'indéfini que comme le masque d'un personnel ou d'un possessif : « *un* enfant est battu » se transforme vite en « mon père m'a battu ». Mais la littérature suit une voie inverse, et ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité mais une singularité à plus haut point : un homme, une femme, une bête, un ventre, un enfant... Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire ; la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je (le « neutre » de Blanchot)⁶⁶.

Autant est-ce à dire que, sur un mode figuratif ou abstrait, la littérature passe nécessairement par la modélisation d'un 'dire' qui constitue son aventure et son devenir, et que la forme infinitive du verbe 'dire' condense dans ce qu'elle signifie : une expérience qui se confond avec son avènement. Pierre Alferi, dans un ouvrage d'une grande beauté, a écrit tout ce qu'il était nécessaire de savoir quant à cette expérience ; on ne peut qu'inviter notre lecteur à lire *CHERCHER UNE PHRASE*⁶⁷.

Or, si la littérature peut être définie comme cette interrogation portée sur le 'dire' dans l'énoncé (ou phrase) – interrogation portée tantôt dans le sens d'une figuration des instances que rétrospectivement il manifeste, tantôt dans le sens d'une défiguration, d'une dépersonnalisation qui caractériserait le texte moderne, – force est de constater qu'à se réfléchir, la question de l'énoncé (ou phrase) ne se résout que dans les réponses empiriques, qui lui sont, provisoirement, apportées. L'une de ces réponses s'esquisse sous la forme d'une polyphonie exacerbée, d'une coexistence maximale de voix hétéroclites : c'est la proposition qu'illustre l'introduction du premier volume de la *Revue de littérature générale*, dirigée par Pierre Alferi et Olivier Cadiot⁶⁸. Une autre, celle qu'Emmanuel Hocquard apporte, méthodiquement depuis plusieurs années, dans ses livres : depuis *THÉORIE DES TABLES* jusqu'à *MA HAIE*⁶⁹, et dans son enseignement à Bordeaux ; témoin la livraison du 5-11 février 2000, intitulée 'je t'aime', où est évoquée la question des 'mots d'ordre' et du 'discours indirect'. J'extrais ce paragraphe où mention est faite du travail de Claude Royet-Journoud :

La parole directe ne se reconnaît ni aux *guillemets* ni à *je*. Elle est infinitive et non personnelle. La parole directe se gagne sur le discours indirect, jamais l'inverse – comme on veut le faire croire. Le discours indirect est (pour emprunter l'expression de Claude Royet-Journoud) le « fumier négatif » d'où peut s'extraire *une* parole directe. « Le discours direct est un fragment de masse détaché et né du démembrement de l'agencement collectif ». On pourrait aussi bien parler de soustraction (dire qu'écrire c'est soustraire) : se soustraire au discours indirect ou en soustraire ces sortes d'énoncés que je qualifierais de « libre » (comme certains électrons). Ces énoncés ne rendent pas compte d'une expérience. Ils sont l'expérience elle-même et sa signature. « La signature n'est pas l'indication d'une personne, c'est la formation hasardeuse d'un domaine. Les demeures ont des noms propres [...] Un surveillant général de lycée tamponnait toutes les feuilles qui jonchaient le sol dans la cour, et les remettait en place. Il avait signé. Les

⁶⁶ Gilles Deleuze. *CRITIQUE ET CLINIQUE*, Éditions de Minuit, 'Paradoxes', 1993, p. 13. (Cf. Maurice Blanchot. *LA PART DU FEU*, Gallimard, p. 29-30 ; *L'ENTRETIEN INFINI*, Gallimard, p. 563-564.)

⁶⁷ Pierre Alferi. *CHERCHER UNE PHRASE*, Christian Bourgois Éditeur, 'Détroits', 1991.

⁶⁸ Pierre Alferi et Olivier Cadiot. *LA MÉCANIQUE LYRIQUE*, *Revue de Littérature Générale* n° 1, P.O.L 1995, p. 3-22.

⁶⁹ Tous livres parus chez P.O.L

marques territoriales sont des ready-made. » (G. Deleuze et F. Guattari, 'De la ritournelle', in *Mille Plateaux*, p. 389)

L'on ne saurait trop souscrire à la substance de ces propositions, voire à l'emploi du terme de 'parole directe', tant ce terme semble adéquat pour caractériser le régime d'écriture de la tétralogie ; on y souscrit d'autant plus volontiers que le terme de parole directe constitue le prolongement exact de ce que nous avons nommé, pour notre part, style direct libre quant au type de discours rapporté que mettait en œuvre le texte de la tétralogie.

Pour en venir donc à Claude Royet-Journoud et à la valeur spécifique qu'on accordera au terme d'énoncé dans la tétralogie, une précaution s'impose immédiatement. Le terme d'énoncé n'appartient pas au vocabulaire de l'auteur qui invoque, dans le texte de la tétralogie, les mots de *phrase*, de *ligne* ou de *proposition*, et dans ses entretiens celui de *vers*. Doit-on voir dans l'absence du terme d'énoncé le signe de quelque inadéquation de cette notion à la poétique de la tétralogie ? Pas. Je soutiens, à l'inverse, que l'absence du mot au lexique de l'auteur, offre un avantage décisif ; que sa disponibilité fournit le moyen de décliner les différents régimes en présence dans le texte ; et que la valeur opératoire du terme s'appréciera, singulièrement, dans son opposition relative avec la proposition ou la phrase, la ligne ou le vers – toutes unités avec lesquelles l'énoncé peut se confondre, sans jamais toutefois s'identifier. Je soutiens que la notion d'énoncé, du fait de son caractère relativement abstrait, peut permettre de définir l'unité élémentaire de l'écriture de Claude Royet-Journoud ; que la force théorique de la notion réside précisément dans ce fait qu'à ne pouvoir recevoir qu'une définition négative, elle correspond au plus précis à ces 'natures indivisibles', qui forment le titre du quatrième volume de la tétralogie. Je soutiendrais enfin que l'énoncé peut fournir un outil théorique adéquat pour aborder la question de l'interprétation, *qui devra toujours commencer par scander le texte en ses différentes unités discursives*, auxquelles je réserve précisément le nom d'énoncé. La question de l'interprétation ne pouvant être abordée dans l'immédiat, on s'attachera, pour l'heure, à définir l'énoncé.

1.2.2. Définir l'énoncé

Sur un plan logique, la première entité que rencontre notre démarche négative quant à la définition de l'énoncé est celle de *proposition*. Le vocable appartient à une région relativement périphérique du vocabulaire de la tétralogie. Le mot apparaît dans *LES NATURES INDIVISIBLES*, par le truchement d'une citation de Wittgenstein où il est en mention, avant d'être intégré au vocabulaire du texte dans la fin du volume avec deux occurrences en usage. Trois occurrences : trop peu pour autoriser a priori de retenir le terme de proposition comme qualifiant de l'énoncé dans la tétralogie. Si l'on choisit malgré tout de placer en premier lieu, en premier jalon de notre démarche négative, le terme de proposition, c'est pour cette raison qu'il permet de poser d'emblée la question de la référence, et de lui opposer la réponse pratique que constitue la forme de l'énoncé. Une proposition se définit comme une assertion, saisie dans l'opposition du vrai et du faux ; l'opposition du vrai et du faux étant relative au rapport que la proposition entretient avec l'état de chose qu'elle représente, la question de la référence y est primitive, donnée comme axiomatique. Dans sa forme traditionnelle, la proposition résout la question du rapport entre le langage et le monde par une relation transitive et

asymétrique : une proposition est vraie si elle désigne adéquatement l'état de chose, effectif ou possible, qu'elle re-présente. Mais l'énoncé ne se laisse pas saisir dans l'opposition du vrai et du faux – bien que certains énoncés de la tétralogie possèdent incontestablement une forme propositionnelle. Ce qui est posé, avec la structure de désignation de la proposition, c'est la subordination du langage à la réalité ; cela même que met en question la forme de l'énoncé. On n'en inférera pas pour autant que la forme de l'énoncé fournisse un prétexte pour s'enfermer, selon une conception immanente, dans la clôture du langage : ensemble autonome qui ne recevrait ni n'attendrait rien du dehors. Ce qui sépare l'énoncé de l'ordre ontologique, auquel est inféodée la proposition, autant que d'un hypothétique ordre 'logologique', c'est la structure d'accident qui informe l'énoncé : relation intransitive et symétrique quant au rapport qu'entretiennent le langage et le monde, et dont l'accident figure l'articulation littérale. Le propre de l'accident est en effet de posséder à la fois une valeur ontique : il est flexion de la substance, et corrélativement une valeur logique : dans tous les sens du terme, l'accident est un attribut – celui-ci n'ayant même, pourrait-on dire, d'autre réalité que celle que lui confère le discours prédicatif⁷⁰. L'accident est ce par quoi peut-être appréhendé le monde ; il lui procure sa *lisibilité*. Dans la conversation avec Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud :

J'ouvre le TRACTATUS ; je vois : « Le monde est tout ce qui arrive » ; je suis content. Ça va avec ce que je pense de l'accident par exemple, de la possibilité d'écriture, de lecture du monde uniquement par ce fil, ce tranchant qu'est l'accident. L'accident est notre seule possibilité de lisible. « Le monde est tout ce qui arrive »⁷¹.

Dans la mesure en effet où l'accident n'est jamais seulement l'un des deux termes d'une dualité qui oppose le monde et le langage ; dans la mesure où il est également la frontière, le tranchant ou l'articulation de la différence entre les deux ; dans la mesure enfin où il bénéficie d'une indépendance qui lui est propre et dans laquelle il se réfléchit, l'accident trouve, structurellement, à intérioriser l'opposition du langage et du monde dans la forme de contenu de l'énoncé. Selon cette structure, le propos de l'écrivain ne saurait être de dire, de décrire ou de définir un monde qui préexisterait au langage, mais plutôt de circonscrire les limites d'un espace, qui est celui du langage, dans un monde qui, après tout, existe. Et puisque les limites du langage sont, du point de vue de l'accident, celles du monde, il ne saurait même être question de donner sens à une thèse du monde en dehors du langage et de ses énoncés ; si bien que le monde apparaît comme l'exprimé des énoncés eux-mêmes, lesquels sont en retour son expression. Inséparablement, l'accident est l'attribut d'un état de chose ; inséparablement il est, de 'ce qui survient' dans ce même état de chose, la subsistance

⁷⁰ C'est pourquoi Aristote peut inscrire l'accident au registre des *lieux* qui définissent la forme de possibilité logique de la proposition, au même titre que le propre, le genre ou la définition (TOPIQUES). Si l'on s'avise que, de ces quatre formes, l'accident est, chez Aristote, le seul type de prédication non essentiel (selon l'exemple canonique : Socrate a un nez camus), on mesurera la différence qui sépare la conception de Claude Royet-Journoud de celle du Stagirite, à partir d'une note issue de LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION : 'Les accidents sont essentiels. Ils sont ce qui donne la forme et sa lisibilité.' La différence entre les deux conceptions se laisse décrire sous le point de vue du statut conféré au langage chez l'un et l'autre auteur. Pour Aristote, il y a une secondarité du langage vis-à-vis du référent, ou monde, que présuppose le système propositionnel dans lequel l'accident s'inscrit. Chez Claude Royet-Journoud, qui réduit toute essence et tout sujet substantiel à ses accidents, une primauté conférée au langage dans l'ordre de l'expérience.

⁷¹ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, *Action poétique* n° 87, mars 1982, p. 17 > E.6a.

logique. Ne relevant ni de la stricte transitivité qui soumet l'écriture à l'ordre de la représentation, ni de la stricte intransitivité, qui supposerait de considérer le langage comme un espace autonome, la structure d'accident de l'énoncé permet de rester à la frontière de ces deux espaces et de conserver un face-à-face qu'exprime littéralement, dans LA NOTION D'OBSTACLE, ce distique : 'carré de sens / devant un monde abrupt' (II, 90) ou cet autre, dans LES NATURES INDIVISIBLES : 'l'événement eut lieu comme ils prédirent // face à des objets en pleine lumière' (IV, 38). Cela étant dit, l'énoncé pourra prendre une forme propositionnelle : 'Les objets contiennent l'infini', citation de Wittgenstein, 'il n'y a point de bornes dans les choses' citation de Pascal ; mais cette forme ne saurait être tenue pour caractéristique de la structure de l'énoncé, à cet égard toujours en deçà de la proposition.

La deuxième entité que rencontre notre démarche négative quant à la définition de l'énoncé est celle de *phrase*. Sans doute, cette notion a-t-elle plus de chance de réussir, puisque le terme appartient aux mots thématiques de la tétralogie. Vingt-deux occurrences : une très forte fréquence d'apparition vis-à-vis de la norme que représente la fréquence absolue du TLF. D'un point de vue linguistique, la phrase est définie par Emile Benveniste comme un seuil ; elle représente 'un tout qui ne se réduit pas à la somme de ses parties'⁷². La phrase est un seuil en ce sens qu'elle forme le plus petit segment qui soit parfaitement et intégralement représentatif du discours ; par quoi le linguiste opère la distinction du sémiotique et du sémantique. A la différence en effet de l'ordre sémiotique, centré autour des notions de signe et de signification, l'ordre sémantique se caractérise par ce que la phrase porte à la fois sens et référence. La phrase n'ayant, dans cette définition, ni distribution ni emploi, elle constitue la limite où la langue cesse pour faire place à la communication vivante. Avec la rigueur qu'on lui connaît, Jean-Claude Milner a pu critiquer cette définition, identifiant pour sa part cette entité à celle de domaine syntaxique maximal, ce qui lui permet de réintroduire la phrase comme objet de la linguistique, et comme le lieu du dire⁷³. En quoi la phrase n'est, dans cette seconde définition, pas sans rapport avec notre propre définition de l'énoncé. Il est à craindre, toutefois, que le cadre de la phrase, caractérisée par sa complétude et son caractère prédicatif fini, voire par une construction toujours tant soit peu prévisible (la phrase, pour reprendre les mots de Jacques Lacan, ne boucle sa signification qu'avec son dernier terme, chaque terme étant anticipé dans la construction des autres, et inversement scellant leur sens par son effet rétroactif⁷⁴), ne puisse rendre compte adéquatement d'un régime d'écriture que met en œuvre la tétralogie, tel que la citation nous a appris à le reconnaître. – Citation qui tend à assimiler les éléments constituants du discours à des segments de phrase : principe de troncation à gauche et/ou à droite, principe de nettoyage typographique, conférant à l'énoncé une discontinuité, en inscrivant un suspens au cœur de sa forme. Mais également, du fait des lois de constructions du texte, qui procède précisément par des types de liens qui ne sont pas susceptibles de ressortir à l'ordre de la phrase : ainsi en va-t-il, toutes choses égales par ailleurs, de la 'surjuxtaposition' chez Anne-Marie Albiach. Aussi bien, il apparaît que réduire l'énoncé à la phrase serait manquer une opposition qu'orchestre la

⁷² Émile Benveniste. PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 1, Gallimard, 'Tel', 1976, p. 123.

⁷³ La notion de *domaine syntaxique maximal* apparaît dans l'INTRODUCTION À UNE SCIENCE DU LANGAGE, ouvr. cit., p.507-510 ; la notion de *lieu du dire* dans LE PÉRIPLÉ STRUCTURAL. FIGURES ET PARADIGMES, ouvr. cit., p. 166-167, notes 4 et 5.

⁷⁴ Jacques Lacan, cité par Jean-Claude Milner dans LE PÉRIPLÉ STRUCTURAL. FIGURES ET PARADIGMES, ouvr. cit., p. 158.

tétralogie entre le régime prosaïque, qu'elle implique, et le régime versifié. Or, la plasticité de l'énoncé est telle qu'il échappe à ces deux formes, dans lesquelles il peut provisoirement s'incarner : leçon issue de la juxtaposition de deux séquences au centre de la tétralogie : LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES où apparaissent des énoncés *communs*, réalisés en ces deux régimes *différents* : énoncés *digraphes*. L'énoncé est, singulièrement, une entité plus abstraite que la phrase, à laquelle on ne saurait tout à fait l'identifier ; inversement, l'énoncé se reconnaît là où l'on ne pourrait reconnaître de phrases : une série de chiffres : '1080 1721 1020' dans LA NOTION D'OBSTACLE, ou une abréviation : *i. e.*, donnée pour titre d'une séquence des NATURES INDIVISIBLES.

Faut-il alors s'orienter vers une définition typographique de l'énoncé ? La *ligne* est la troisième entité que rencontre notre démarche négative quant à la définition de l'énoncé. Le mot apparaît dans le texte à treize reprises. Or, si le mot *ligne* n'appartient pas aux mots thématiques de la tétralogie, sa fécondité n'en est pas moins grande, qui forme, en l'occurrence, le désignant le plus adéquat que recèle dans son vocabulaire le texte. Contrairement en effet à la phrase, la ligne permet d'appréhender ce qui caractérise négativement l'énoncé. Non seulement d'en appréhender le caractère segmental, auquel le terme de ligne fournit la contre-partie positive ; non seulement d'appréhender l'absence de ponctuation, que l'alinéa rémunère dans sa fonction de ponctuation verticale, mais également d'intégrer les énoncés tétralogiques, ci-dessus mentionnés, composés d'une série de chiffre ou d'une abréviation. Dans un certain régime, la ligne apparaît comme l'unité même de l'écriture – segment grammaticalement autonome et dont la forme reflète, dans la plupart des cas, la répartition des groupes syntaxiques en langue. Ni vers ni phrase, la ligne est une unité distincte qui entre volontiers dans leurs identités respectives ; elle se prête donc en première approximation, à une définition de l'énoncé. Le problème que rencontrerait une assimilation de l'énoncé à la ligne, se découvre cependant dans la question de l'enjambement, qu'éclaire, encore une fois, la pratique de la citation. Certaines citations présentent en effet la particularité de se disposer, contrairement au texte original, sur plusieurs lignes : ré-agencement de la structure syntagmatique du texte sur un axe paradigmatique, à l'instar de cet emprunt à la traduction des CONFESIONS de saint Augustin par Louis de Mondadon, dans LES NATURES INDIVISIBLES :

p. 16

(sans y employer la bouche
ni la langue
et sans aucun bruit de syllabes)

Où la préposition 'sans' ouvre le paradigme que rempliront, les deux coordonnants négatifs de l'énoncé. Et cette structure, j'y insiste, au mépris de la linéarité, toute prosaïque, dans laquelle le segment apparaît, dans l'original. Ce n'est pas seulement découvrir une quatrième régularité dans le traitement de la citation, après le fait des langues, celui de la traduction, et le fait de prose : l'acte de distinction, relevant éminemment d'une question de lisibilité ; c'est aussi suggérer qu'un énoncé peut s'étendre sur plusieurs ligne, et que la ligne, de ce fait, semble impropre à rendre compte de la spécificité de l'énoncé, lorsque un enjambement le caractérise.

Avec l'enjambement, on l'aura compris, se pose la question du vers. Et cette remarque : contrairement aux termes de *proposition*, de *phrase* et de *ligne*, tous attestés

dans le texte de la tétralogie, le mot *vers* n'appartient qu'aux discours exotériques de l'auteur. De fait, le problème n'est pas seulement celui d'importer un concept du champ théorique au champ pratique de l'écriture, mais aussi celui de faire intervenir dans la tétralogie une entité à laquelle l'écriture semble échapper ; ne serait-ce que par l'absence de majuscule en début de ligne – signe, s'il en fut aucun après la rime, de la spécificité du vers. Si l'on choisit toutefois de maintenir le terme de vers dans le cours de cette définition négative de l'énoncé, c'est qu'il permet de mettre à jour une opposition entre régime prosaïque et régime versifié, à laquelle la typographie du texte donne une consistance objective, comme nous le remarquerons dans le chapitre suivant. Cependant, pour que le terme de *vers* puisse trouver ici une pertinence, il sera nécessaire d'en proposer une définition. Cette définition est triple : 1) le vers est un moment, typographiquement marqué, dans le continu du discours prosodique ; 2) le vers accomplit un nombre syllabique, qu'il réalise dans sa forme ; 3) le vers constitue un complexe accentuel mais une unité phonologique insécable. – Au demeurant, cette triple définition aurait pu encore être restreinte au seul phénomène d'enjambement comme y invitait Giorgio Agamben, d'après le travail de Jean-Claude Milner :

Aucune définition du vers, on n'y réfléchira jamais assez, n'est vraiment satisfaisante, sinon celle qui fait de l'enjambement, ou du moins de sa possibilité, le seul gage d'une différence entre le vers et la prose. Ni la quantité, ni le rythme, ni le compte des syllabes – autant d'éléments qu'on retrouve aussi bien dans la prose – ne fournissent, de ce point de vue, un critère suffisant ; mais à coup sûr on qualifiera de poésie tout discours dans lequel il est possible d'opposer la limite métrique et la limite syntaxique (tout vers dans lequel l'enjambement n'est que virtuel devenant un vers à enjambement zéro), et à coup sûr de prose tout discours dans lequel l'opposition est impossible⁷⁵.

– Voilà, en tout état de cause, qui suffirait à justifier l'emploi du terme de vers dans notre analyse, en restituant, du même geste, toute son importance au phénomène de l'alinéa. Car l'enjambement existe dans la tétralogie ; et c'est précisément dans son appréhension que la notion d'énoncé, en tant qu'unité de lecture, trouvera sa justification. L'énoncé, cependant, ne sera pas dit strictement homothétique au vers, qui, à cet égard, peut subir la même mise en question que la phrase, quant à l'impropriété manifeste du terme pour désigner certains segments : titres, série de chiffres ou abréviation. De même que dans le cas de la phrase, l'énoncé apparaît comme une entité plus abstraite que le vers, auquel on ne saurait tout à fait l'identifier.

On ne conclura pas ces remarques sur le vers sans revenir, néanmoins, au propos de l'auteur :

En fait, remarquait Claude Royet-Journoud dans l'entretien avec Emmanuel Hocquard, je me soucie essentiellement du vers, du rapport du souffle et du sens dans chaque portion de vers, du rapport de... Ce glissement absolument imperceptible d'un vers à l'autre, d'une page à l'autre ; je voudrais faire travailler – réussir à faire travailler des unités minimales de sens – parce qu'on travaille en général dans des unités maximales. J'aimerais bien mettre en place une théâtralisation non pas de l'infime, parce que je ne pense pas que cela soit sans ampleur, mais une théâtralisation (*silence*) d'un sens à peine fait, à peine formulable, à peine...⁷⁶

⁷⁵ Giorgio Agamben, *IDÉE DE LA PROSE*, ouvr. cit., p. 21-24. Le texte, dédié à Jean-Claude Milner, fait référence à *RÉFLEXION SUR LE FONCTIONNEMENT DU VERS FRANÇAIS, ORDRE ET RAISONS DE LA LANGUE*, Seuil, 1982, p. 283-301.

⁷⁶ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. *CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982*, ouvr. cit., p. 13 > E.6a.

La tentative pour qualifier le projet poétique, où se dissout la parole, définit aussi bien, en son minimalisme, l'espace qu'occupera le vers Royet-Journoud, vis-à-vis d'une conception classique de la versification. Alors que, d'accord avec les travaux de Jacques Roubaud, le vers reste, pour Claude Royet-Journoud, la seule forme adéquate pour mesurer – serait-ce dans *ses unités minimales de sens* – la langue. Aussi bien, ces remarques sur le vers sont-elles le moyen, pour nous, de retourner sur la proposition qui intitulait ce chapitre : 'cette langue dans la langue'.

1.2.3. De la littéralité

A titre d'hypothèse de travail, de repère et de domaine préalable à notre investigation, la notion de Texte a été retenue, et déterminée comme un plan abstrait, non fini, momentanément comptable, matériellement hétérogène, de dissémination du texte. Le texte a, quant à lui, été défini comme un champ méthodologique, qui met en suspens les unités admises par la critique littéraire, souvent avant tout examen, tant en reste grande la force d'évidence : unité du genre qui fédère le divers sous une enseigne ou un dénominateur commun ; unicité du sujet parlant qui donne son origine à l'expression et au sens, une paternité ; unité de l'œuvre qui, sous la forme d'un achèvement, enferme l'écriture dans ses limites matérielles. – Mais le Texte est sans clôture ni centre, sans dehors ni dedans ; le Texte est un plan abstrait, ne cessant de tresser les répartitions du texte en ses prolongements, et d'en tisser la multiplicité.

L'énoncé, mais sans doute vaudrait-il mieux dire : les énoncés, sont des points corrélés à la surface de ce plan, qui opèrent, à leur échelle, sur les unités traditionnelles du discours, le même travail négatif que le texte lui-même. S'affranchissent, dans la poétique de Claude Royet-Journoud, de l'ordre de la proposition (saisie dans l'opposition du vrai et du faux), s'affranchissent de l'ordre de la phrase (qui implique complétude et assertivité), s'affranchissent de la ligne et du vers (bien qu'ils en récupèrent tendanciellement les valeurs) ; les énoncés s'affranchissent de toutes ces unités élémentaires qui entérinent, chacune à leur manière, le thème de la continuité discursive. – Mais l'énoncé est une discontinuité non bornée ; l'énoncé est un *seuil* à partir duquel se disperse, ou se déploie, le pluriel du texte.

Or, si le Texte constitue un système infini pour des énoncés possibles, le champ des énoncés est, en revanche, l'ensemble fini, actuellement limité des séquences linguistiques qui ont été formulées. Le premier plan abstrait de répartition, les secondes unités matérielles consistantes. – Cette matérialité, cette consistance, les énoncés les doivent à leur caractère littéral. Car c'est la 'littérialisation' qui, pour la science du langage, assure à l'énoncé un caractère objectif, répétable, et lui confère une valeur d'exemple dans la théorie ; c'est son consignement par l'écriture qui détache l'énoncé (ou phrase) des conditions physiques de son énonciation et, projetant les instances anonymes d'un 'dire' dans son 'dit', introduit au jeu littéraire moderne, tel que le définissait Roland Barthes⁷⁷ ; c'est enfin la littéralité de l'énoncé lui-même qui

⁷⁷ Roland Barthes. *ÉCRIRE VERBE INTRANSITIF*, ŒC II, p. 979 : '... la littérature moderne cherche à instituer, à travers des expériences diverses, une position nouvelle de l'agent de l'écriture dans l'écriture elle-même. Le sens, ou si l'on préfère le but, de cette recherche est de substituer à l'instance de la réalité (ou instance du référent), alibi mythique qui a dominé et domine encore l'idée de littérature, l'instance même du discours ; le champ de l'écrivain n'est que l'écriture elle-même, non comme « forme pure », telle qu'a pu la concevoir une esthétique de l'art pour l'art, mais d'une façon beaucoup plus radicale comme seul espace de celui qui écrit.'

émancipe l'écriture de la littérature, dans cette remarque d'Emmanuel Hocquard sur TESTIMONY de Charles Reznikoff :

Que fait ici Reznikoff ? Il prélève dans les archives des tribunaux, aux quatre coins des Etats-Unis, des témoignages recueillis au cours de procès qui se sont déroulés à la fin du siècle dernier, à propos de faits divers très ordinaires. Sans rien ajouter de son cru, il transcrit en versifiant. / Ce qui rend ce livre bouleversant, c'est justement sa littéralité qui est le contraire de la littérature. La duplication fait apparaître, *logiquement*, le modèle sous un jour nouveau, implacable, accablant. Au travers de la répétition, dans cet écart, cette distance qui est le théâtre même de la mimésis, on voit soudain autre chose dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d'original, d'origine. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases et pourtant ce ne sont pas les mêmes énoncés. Il est prodigieux de constater que cet infime déplacement du même texte, ce simple passage d'une *forme* à une autre, parvient – avec quelle violence – à produire du sens tout en opérant, au seul moyen de la langue, un nettoyage considérable⁷⁸.

La dimension littérale garantit une coupure où gît la répétition, et la littéralité, une césure par laquelle il nous est dorénavant permis de passer de la langue à la question du livre.

⁷⁸ Emmanuel Hocquard. LA BIBLIOTHÈQUE DE TRIESTE, dans MA HAIE, P.O.L, 2001, p. 28.

2.

TOUJOURS DÉJÀ DANS LE LIVRE

2. 1. Le fait typographique

Qu'une réflexion sur l'énoncé, chez Claude Royet-Journoud, conduise à la problématique du livre, c'est dans la mesure où l'énoncé, par sa matérialité, requiert des coordonnées spatiales et temporelles. La littéralité de l'énoncé est constitutive de la structure d'accident, qui l'inscrit nécessairement dans l'espace et le temps – cet espace et ce temps spécifique que lui ouvre le livre : condition et théâtre de son apparition. Il faudrait pouvoir dire, reprenant le titre de ce chapitre, que l'énoncé a *toujours déjà* lieu dans le livre ; car cette conjonction provoque un renversement dans l'aperception de l'objet 'livre' : substituant, à une conception traditionnelle, qui fait du livre un fond neutre de l'écriture (et un support disjoint, en sa forme, du contenu que représente le texte), une conception moderne, issue de Mallarmé, où le livre s'identifie à l'espace de l'écriture, comme le lieu nécessaire de son avoir lieu. Pour Claude Royet-Journoud, en effet :

il n'y a dans mes livres qu'*un seul texte* dont le genre n'est pas décelable ; en fait il participe tout autant du récit, que de la fable ou du poème. Ce que j'écris c'est un livre. Et je crois que le genre masque le livre en tant que tel. Si je ne veux pas de genre [d'indication générique en tête de mes livres], c'est parce que le livre, à condition qu'on veuille bien considérer que ce qu'on écrit c'est un livre, le livre donc ne se définit pas⁷⁹.

Renversement dans l'aperception de l'objet 'livre' qui doit au demeurant beaucoup, mais non pas tout à ses devanciers. La conception de Claude Royet-Journoud se distingue notamment des tentatives antérieures par un matérialisme intransigeant, qui refuse d'emblée l'illusion du livre comme *unité ultime* de l'écriture : que cette unité soit idéale : 'beau livre' auquel le monde, selon Mallarmé, serait fait pour aboutir ; ou plus insidieusement factuelle, par l'injonction éditoriale qui tendrait à réunir, en un volume unique, les quatre livres de la tétralogie, au mépris de leur discontinuité. Renverser ce dernier rempart, c'est prendre acte de la discontinuité de l'énoncé et en faire l'aune de la constitution de la tétralogie ; suspendre la pensée de l'unité pour faire l'expérience brute de la complexité de l'objet ; opposer aux figures de la somme ou de la totalité celle de la collection. C'est penser les énoncés, dans leur discontinuité comme éléments, dans leur collection comme configurations, dans ce continuum d'espace-temps qu'est un volume écrit, selon la scansion de la page, de la séquence et du livre, qui forment autant d'étapes, autant d'unités provisoires, pour l'élaboration de cet 'objet spécifique'⁸⁰, et à jamais indéfini, que constitue le texte de la tétralogie.

⁷⁹ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit. p. 151 > E.4a.

⁸⁰ Jean-Marie Gleize. OBJETS VERBAUX MAL IDENTIFIÉS, , *Méthode* n°2, mars 2003, (p. 41-46), p. 41.

2.1.1. L'héritage de Reverdy

Le matérialisme de Claude Royet-Journoud, quant au livre, est un compte tenu de la typographie, de son code et de ses possibilités. Compte tenu qui circonscrit la modernité de sa démarche. Issue de Mallarmé, bien sûr, mais aussi bien de Reverdy, dans l'œuvre duquel, si l'on y tient, on doit chercher le modèle. Reverdy d'avant la retraite de Solesmes, l'ami des peintres cubistes, dont il explicite la démarche picturale en en assimilant la leçon ; le poète-typographe qui participe, au début de sa carrière, à la composition de ses livres dont *LES ARDOISES DU TOIT*, paru en mars 1918, figure, en quelque manière, l'accomplissement. Il faut toujours revenir à la précieuse revue *Nord-Sud*, que Pierre Reverdy dirigea, entre 1917 et 1918, où il se fit le promoteur indéfectible de l'« art nouveau », joignant à son « talent » de poète, celui d'essayiste et de pamphlétaire. Lisons :

Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie⁸¹.

Il faut préférer [au réalisme] un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui, à l'aide de ces éléments et de moyens nouveaux purement artistiques, arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien, à créer une œuvre d'art pour elle-même. Cette œuvre devra avoir sa réalité propre, son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera rien autre chose qu'elle-même⁸².

Ces moyens nouveaux ?

On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question de dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont amené l'emploi de celle-ci ? / N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés ? / La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liées à sa forme nouvelle, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur⁸³.

Pour un art nouveau, une syntaxe nouvelle était à prévoir ; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devions nous servir. Les mots eux-mêmes devaient être différents. Ils le sont chez certains et les vieux habitués de la dernière saison en font fi. Tout cela est normal. Mais si on ne veut pas comprendre qu'une disposition typographique nouvelle soit parallèle d'une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'œuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension. / Mais qu'on ne nous parle pas de la syntaxe comme d'un moule immuable, selon lequel chacun devrait écrire, aurait dû s'exprimer de tout temps. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots – et une disposition typographique adéquate et légitime⁸⁴.

Lisons, pour finir, cette intéressante réclame, signée sous le pseudonyme de S. Laforêt :

Tout le monde sait que *LES ARDOISES DU TOIT*, poèmes par Pierre Reverdy ont paru en mars dernier. Ce livre, salué à son arrivée par les coups de canon réglementaires, n'en a pas moins

⁸¹ Pierre Reverdy. *SUR LE CUBISME*, *Nord-Sud* n° 1, 15 mars 1917, cité d'après *ŒUVRES COMPLÈTES*, Flammarion, 1975, p. 20.

⁸² Pierre Reverdy. *ESSAI D'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE*, *Nord-Sud* n° 4-5, juin-juillet 1917, ouvr. cit., p. 45.

⁸³ Pierre Reverdy. *PONCTUATION*, *Nord-Sud* n° 8, octobre 1917, ouvr. cit., p. 62.

⁸⁴ Pierre Reverdy. *SYNTAXE*, *Nord-Sud* n° 14, avril 1918, ouvr. cit., p. 81-82.

obtenu le grand succès qu'il méritait. Quelques critiques ont aussitôt souligné l'importance de ce livre et le rang que son auteur occupe déjà dans la poésie contemporaine. Ils ont aussi précisé qu'il est différent de *savoir* se servir des œuvres des autres et de *savoir* ne se servir que de soi-même. / Certaines œuvres pour avoir moins d'éclat n'en ont que plus de valeur. La caractéristique de la poésie de M. Pierre Reverdy c'est la pureté. Elle vient de la pureté et de la simplicité des moyens employés. Chaque poème est ici un fait poétique *présenté* au lieu d'être une anecdote *représentée*. L'art de M. Reverdy est un art simple de *présentation*, de création – qui n'existait pas avant lui – Croire qu'on peut le rehausser et lui donner plus d'éclat à l'aide d'éléments extraits d'une érudition livresque est une erreur. Cet art est en contact direct avec la vie qui est sa seule source. / Voilà une critique réclame qui ne doit rien à personne, mais dont il sera certainement tenu compte, un jour, à ceux qui l'ont écrite⁸⁵.

Exemplaires pour notre propos, ces remarques de Pierre Reverdy le sont incontestablement : en ce qu'elles supposent, en premier lieu, un affranchissement de l'imitation, de la logique de la représentation, par laquelle l'œuvre littéraire est subordonnée à la réalité : leçon empruntée aux peintres cubistes. Contre la *représentation* où s'efface la matérialité de l'écriture au profit d'un contenu anecdotique, la *présentation* du poème, son épiphanie matérielle sur la page. En second lieu, ces propositions nous requièrent pour l'affranchissement du code typographique traditionnel qu'elles autorisent, et le nouage corrélatif de trois composantes : syntaxe, typographie et ponctuation – nouage susceptible d'imposer une *économie* nouvelle des moyens poétiques, tendant vers un dépouillement des accessoires superfétatoires que fournissent les anciens modes de composition⁸⁶. Cette économie nouvelle mise en œuvre : de la syntaxe, dans l'agencement des mots, à la typographie qui, tantôt étoilant tantôt ramassant les énoncés du poème sur la page, peut se substituer le cas échéant à la ponctuation, est ce par quoi, après la tentative mallarméenne, l'écriture poétique de Pierre Reverdy s'affirme dans la modernité, et devra être reçue. Mais une économie organisée, à cette date, autour d'un centre qui fixe et domine les autres en les subordonnant à sa loi : la primauté typographique qui 'fournit les indications utiles à l'esprit du lecteur' et définit l'espace du poème comme le champ de la page. Espace de présentation à l'œil du poème, et non de représentation à l'esprit d'une réalité extérieure à l'écriture ; espace qu'organise le poète-typographe, à l'aide de mises en pages exigeantes et sobres, *adéquates et légitimes*, par l'effet desquelles le texte gagne, incontestablement, une simplicité qui l'épure de toute 'complication' et 'alambiquage' syntaxique. – Telle est, pour Eliane Fromentelli⁸⁷, la leçon du 'premier' Reverdy – leçon également entendue par André du Bouchet, comme en témoigne à la fois son article de 1951⁸⁸ et son écriture poétique où se rejoue, dramatisé, le même nouage. Sans doute. Mais peut-être revient-il à la génération suivant celle d'André du Bouchet, d'avoir pleinement tenu compte de l'injonction reverdienne, en en reformulant, sensiblement, le

⁸⁵ Pierre Reverdy. CHRONIQUES, *Nord-Sud* n° 15, mai 1918, ouvr. cit., p. 87-88.

⁸⁶ 'Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, note Pierre Reverdy, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu de mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avait fait un cadre asymétriquement rempli.' Cité d'après Isabelle Garron. D'UN CHICAGO CORPS 12, postface à LA LUCARNE OVALE, Théâtre Typographique, 2001.

⁸⁷ Éliane Fromentelli. REVERDY : PRÉSENCES DU BLANC, FIGURES DU MOINS dans L'ESPACE ET LA LETTRE. ÉCRITURES. TYPOGRAPHIES, Cahiers Jussieu 3. Union Générale d'Éditions, '10/18 Inédit', 1977, p. 257-294.

⁸⁸ André du Bouchet. ENVERGURE DE REVERDY, *Critique* n° 47, Minuit, avril 1951.

programme. Le coup d'envoi est donné par Jean Daive, chef d'orchestre de cette relecture de Reverdy, avec DÉCIMALE BLANCHE, publié en pré-originale, dans l'*Éphémère*, puis avec le travail d'Anne-Marie Albiach, Michel Coutrier et Claude Royet-Journoud dans *Siècle à mains*, revue typographiée par Stanislaw Gliwa ; et par la rencontre de cette génération d'auteurs avec des éditeurs indépendants : Le Collet de Buffle dirigé par Paule Philip, Orange Export Ltd. dirigé par Emmanuel Hocquard et Raquel. A la suite de *Fragment* et de *Fig.*, la revue *Fin*⁸⁹ de Jean Daive tire, aujourd'hui encore, les conséquences de la modernité de Reverdy, dont le 20^{ème} numéro lui consacre, sous la plume de Francis Cohen, une *Chronique du Carré*⁹⁰. Mon hypothèse est que, parmi les auteurs de sa génération, Claude Royet-Journoud est celui qui, consciemment ou inconsciemment, a le mieux et le plus constamment pris en charge l'héritage reverdien, faisant de propositions typographiques, de la recherche du dépouillement qui détermine l'entreprise de Reverdy, une règle quant à son écriture et à sa mise en page.

2.1.2. L'espace de la page

De Pierre Reverdy, Claude Royet-Journoud semble en effet retenir la leçon d'une économie typographique adéquate au texte qu'elle met en page, et mobile en raison de cette adéquation recherchée. Ainsi apparaît-il (tout comme dans les premiers livres de Reverdy) que les pages de la tétralogie forment autant de variations sur une même surface typographique. D'un mot isolé sur une page, irradiant, à une page plus classiquement composée, de telle sorte que le texte occupe, 'au milieu, le tiers environ du feuillet'⁹¹ ; d'énoncés en haut et en bas de page, ferrés respectivement à droite et à gauche, ouvrant à la vacance du papier, au compact paragraphe de prose, justifié ; pages scandées par une numérotation, ou au contraire divisées par des points ou des tirets horizontaux – la page concrétise différents projets dont on tentera de décrire, en s'y limitant expressément, les répartitions et les régularités. Répartition binaire, par laquelle le texte de la tétralogie, opposant (sur le modèle des unités que constituent la phrase et le vers) deux régimes d'écriture, se trouve mettre en œuvre une distinction typographique traditionnelle sous l'aspect de la composition en prose et de la composition versifiée. Nous les considérerons successivement.

La composition en prose se caractérise par des lignes pleines, justifiées au fer à gauche et à droite, présentées en blocs, dont les dimensions (toujours fixées par l'auteur, quant au module de nombre de signes qui les composent) restent néanmoins indépendantes de la signification du texte : des coupes intra-phrastiques, voire intra-lexicales, dues à la justification (au passage d'une ligne à l'autre, et plus rarement d'une page à l'autre), dénotent le caractère non-motivé de la composition typographique vis-à-vis du texte lui-même. En retour, la composition en prose témoigne du caractère unidimensionnel et linéaire du signifiant. L'écriture s'y développe sur une ligne, que seules des raisons pratiques, judicieusement interprétées par Michel Butor⁹², ont habitué à voir disposée sous forme de blocs. Or, si la place de la typographie, dans la composition en

⁸⁹ *Fragment*, n° 1 à 3, Éditions Brunidor, 1970-1972 ; *Fig.*, n° 1-7, Éditions Fourbis, 1989-1992.

⁹⁰ Francis Cohen. CHRONIQUE DU CINÉ-CARRÉ, *Fin* n° 20, Pierre Brullé éditeur, juillet 2004, p. 64-70.

⁹¹ Stéphane Mallarmé. UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, dans ŒUVRES COMPLÈTES, Gallimard, 'Pléiade', 1998, préface.

⁹² Michel Butor. LE LIVRE COMME OBJET dans RÉPERTOIRE II, Éditions de Minuit, 'Critique', 1964, p. 104-123.

prose, semble aussi conventionnelle qu'elle reste indépendante du sens du texte qu'elle met en page, le rôle de la ponctuation, eu égard à cette linéarité, est logique et prosodique : distinguer la chaîne phrasée, le fil du discours en ces constituants principaux et secondaires, etc. Le nouage de la syntaxe, de la typographie et de la ponctuation ressortit au cas que commentait Pierre Reverdy : 'La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de composition compacte.' – Le texte de Claude Royet-Journoud présente deux séquences composées en prose : LE CERCLE NOMBREUX dans LE RENVERSEMENT – prose constituée de 31 paragraphes numérotés – et L'AMOUR DANS LES RUINES dans LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, qui apparaît, avec ces dix-huit pages et ces soixante-quatre paragraphes, comme la plus longue séquence de la tétralogie. Se présentent également certaines occurrences de paragraphes, qui tantôt forment un contrepoint avec le régime d'écriture versifié auquel ils répondent (paragraphes placés en tête ou en pied de page, souvent entre parenthèses), tantôt scandent la progression d'une séquence, où alternent successivement les deux régimes d'écriture ; je pense ici à la séquence intitulée L'AMANT ET L'IMAGE dans LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI.

De fait, si la composition en prose répond aux lois typographiques traditionnelles, tout autre est le statut du régime que l'on nommera, puisqu'on s'est laissé la possibilité de le faire lors de notre définition négative de l'énoncé, versifié. La mise en page s'y caractérise de ne jamais scinder le vers, soit de permettre aux lignes les plus longues du texte de tenir dans la justification. Régulièrement, le vers le plus long de la page sert de ligne pleine, qui détermine la justification au fer à gauche des autres vers de la page, disposés en drapeau. A l'opposé de la composition en prose, le texte, dans la composition versifiée, se divise donc en mesures significantes, en unités de sens toujours prévues par l'auteur. Par l'effet de l'alinéa, qui détermine le passage à la ligne, les vers se placent, en outre, les uns au-dessous des autres ; en quoi la typographie acte de la discontinuité constitutive de l'énoncé, selon un principe qui, dans les faits, peut se substituer à la ponctuation. Car, de la même façon que l'absence quasi-systématique de ponctuation dans la composition versifiée peut être interprétée comme obéissant à un principe de non-redondance, dans la mesure où, absente et non pas supprimée, elle apparaît non nécessaire ; de même l'absence de majuscule initiale (à laquelle n'avait pas renoncé Reverdy), en début de ligne, semble résulter de ce même principe économique. Par l'effet de quoi l'alinéa se voit porté à la puissance d'un véritable signe discriminant : susceptible de répondre à lui seul, sur le plan de la composition versifiée, à l'économie de la ponctuation dans la composition en prose.

Centré horizontalement, par l'identification du vers le plus long à la ligne pleine de la page, le bloc typographique dans la composition versifiée est également, régulièrement, centré verticalement ; et ce, même lorsque la page n'est occupée que partiellement par du texte. Où se découvre le rapport de l'horizontalité de la ligne à la verticalité de la page, qui confère leur équilibre toujours provisoire, toujours renouvelé, aux pages de la tétralogie. La page, dans la 'bi-dimensionnalité' que découvre, au premier regard, la composition versifiée, est un espace signifiant, construit – espace qui tend à produire une équation positive du sens du texte par sa typographie. Et cette équation, dans le cadre d'une régularité de composition que Claude Royet-Journoud n'enfreint ni n'excède, mais investit, spécifiquement.

Vis-à-vis de la composition en prose qui, dans son agencement typographique, atteste du caractère linéaire de l'écriture, selon un tracé *horizontal*, syntagmatique, que

distingue nécessairement la ponctuation, l'espace de la composition versifiée fait donc prévaloir une dimension *verticale*, où la typographie actualise un mode paradigmatique d'agencement du texte : 'travail d'une main comptable', écrit Claude Royet-Journoud, 'travail vertical et blanc' (III, 26). Que la notion de verticalité caractérise, très précisément, la composition versifiée, cela apparaît donc dans le texte même de la tétralogie ; mais cette notion permet, également, de désigner le point où la poétique de Claude Royet-Journoud, par la mise en œuvre d'un principe de non-redondance, renchérit sur le dépouillement reverdien. De fait, la notion de verticalité superpose à la nécessité économique par laquelle se noue, dans l'œuvre de Reverdy, la syntaxe, la typographie et la présence ou non de la ponctuation, un second nouage, caractéristique de l'écriture de Claude Royet-Journoud : la parataxe, qui prend acte dans l'écriture de la nature discontinue de l'énoncé, la conformation au code typographique, où la mise en page obtempère (avec une justification au fer à gauche réglée sur la ligne la plus longue de la page), plus résolument que chez le premier Reverdy, aux lois de la composition versifiée, et la répétition : récurrence, sur une même page, dans une même position syntaxique, d'un terme qui structure et le cas échéant thématise cette verticalité. On pourrait qualifier de *configuration* l'agencement paradigmatique du texte dans la composition versifiée⁹³ ; on qualifiera, en tout état de cause, de vertical le régime d'écriture qu'il implique, en tant qu'il s'oppose à la structure horizontale, syntagmatique du régime et de la composition prosaïque. – On remarquera, à cet égard, que si la verticalité revêt une dimension structurelle dans la composition versifiée, ses modes d'actualisation ne sont jamais systématiques sur un plan typographique. Chaque page, je l'ai suggéré, constitue une équation de sens du texte et de sa typographie – sens qu'il revient au lecteur, sous l'aspect d'une interprétation, de mettre à jour. Nous envisagerons la verticalité dans la composition versifiée à partir de la première page des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, à laquelle nous avons déjà consacré un commentaire, et plus généralement de la séquence première du chapitre intitulé « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, qui servira, dorénavant, de pierre de touche pour notre reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud.

2.1.3. L'exemple du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, I

Le texte de la page 13 des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI (cité plus haut) se divise en deux groupes symétriques d'énoncés, séparés par une ligne blanche. Le premier groupement est composé de deux vers, séparés par une nouvelle ligne blanche : '*les premières lignes du jour*', en italique, qui constitue l'incipit de la séquence et la ligne pleine de la page, déterminant la justification du texte au fer à gauche, et un vers programmatique : 'il cherche sa langue', en caractère romain. Le second groupement est

⁹³ Le terme de 'configuration' est emprunté au Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe qui a proposé une disposition typographique susceptible de rendre compte de la structure discursive de texte oraux. 'Notre premier souci a été d'ordre pratique : fournir une présentation visuelle de ces transcriptions qui permette d'en suivre le développement de façon plus aisée. Nous en sommes arrivés à les disposer presque comme des strophes, avec des unités qui ressemblent à des sortes de mètres d'une prosodie très particulière. Ce faisant, nous avons dégagé quelques-unes des particularités des textes oraux, qui les rendent irréductibles à des textes écrits linéairement. Nous avons essayé de codifier des dispositions graphiques afin de pouvoir les généraliser à un grand ensemble de texte.' Claire Blanche Benveniste et collaborateurs. CONFIGURATIONS, *Recherches sur le français parlé* n° 2, Aix-en-Provence, février 1979.

composé de trois vers en romain : ‘devant le « feu » / presque rien / c’est leur langue’, qui figurent, comme on l’a suggéré, trois degrés dans l’effectuation par prétérition du programme énoncé-annoncé. La verticalité du texte sur la page se déterminant par la répétition, en épiphore, du mot ‘langue’, dans une même position syntaxique et dans une position prosodique complémentaire : accent suspensif, dont il nous faudra préciser la valeur à la fin du premier groupe, et conclusif à la fin du second. – Je tiens que l’importance structurelle de la typographie, pour discrètes qu’en soient les déterminations dans cette première page, n’en est pas moins vectrice de sens, et que l’on ne saurait reconnaître l’importance du fait typographique : passant de la description à une appréciation positive de son rôle dans l’écriture, qu’à comparer cette configuration avec l’ensemble des pages de la séquence, et en particulier la dernière, construite en miroir vis-à-vis de la première.

p. 20

« *quelque chose comme de l’orage et du sommeil* »

enfermer le bruit
d’une autre langue
ajouter à ce qui tombe

« *quelque chose comme aiguïser un couteau* »

en dehors de lui
aucune légèreté

La verticalité est ici obtenue par l’anaphore d’une même amorce évaluative : « *quelque chose comme de l’orage et du sommeil* » : première ligne de la page, qui détermine la justification du texte au fer à gauche, « *quelque chose comme aiguïser un couteau* » : en deçà du centre de la page, présentant un même marquage par les guillemets et l’italique que la précédente. Ces deux énoncés divisent la page en deux groupes de lignes en romain. Le premier groupement, composé de trois vers, s’achève d’un point de vue prosodique par une intonation suspensive (faute d’un objet direct requis par la syntaxe du verbe ‘ajouter’ : cet objet étant et n’étant pas « *quelque chose comme aiguïser un couteau* », maintenu dans l’étrangeté d’une parole rapportée), auquel répond le second groupement, composé de deux vers, marqué par une intonation conclusive, en clausule de la séquence.

Sur un plan typographique et prosodique, une régularité dans le rapport du texte et de sa mise en page apparaît, qui conjoint, selon une même configuration verticale, la parataxe et la répétition, entre les deux pages extrêmes de la séquence. L’effet de miroir se confirmant par la structure circulaire de la séquence elle-même, où les pages se répondent, dans leurs agencements typographiques, deux à deux, autour des feuillets en regard, 16 et 17, centraux. Les pages 14 et 19 d’une part, qui présentent respectivement des groupes de quatre vers (trois vers plus un à la page 19), resserrés au centre de la page ; les pages 15 et 18 d’autre part, qui sont composées, respectivement, de deux groupements de vers séparés par six lignes blanches. La question du blanc ne pouvant être abordée immédiatement, je commenterai les configurations des pages 14 et 19 pour désigner le type de verticalité dont elles procèdent.

La page 19 est composée de quatre lignes dont la première, pleine, détermine le fer à gauche sur lequel se justifient régulièrement les trois autres :

p. 19

les objets passent de main en main

il y faudrait du silence
tenir compte de l'usure

il part de très peu

A fortiori constatera-t-on que, en dehors de la ligne blanche qui sépare le dernier vers du groupe des trois premiers, la mise en page suit, comme dans les pages précédemment commentées, scrupuleusement la règle typographique la plus conventionnelle, quant à la composition du texte versifié. Je remarquerai simplement que la verticalité se thématise, encore une fois explicitement ici, par la répétition obstinée de la préposition 'de' (relayée à la deuxième ligne par l'article 'du') qui constitue le paradigme par lequel s'ordonne la page dans sa configuration, et dans sa prosodie. Et poserai, à titre d'hypothèse, ceci : lorsque la verticalité est textuellement thématisée (sous la forme de la construction d'un paradigme, pages 13, 20 et 19), l'intervention typographique est, en effet, minimale ; elle est maximale (dans les limites toutefois du respect du code typographique qui caractérise la mise en page de Claude Royet-Journoud) dans le cas inverse – la typographie donnant alors visuellement à lire ce que le texte ne suffit pas à découvrir.

La page 14 offre, symétriquement inverse de la page 19, la particularité de présenter une configuration où c'est la typographie qui constitue la verticalité du texte :

p. 14

un ébranlement
la masse s'enfonce dans le paysage
retient à peine
ils ne prêtent que leur ombre

Car, si la deuxième ligne de la page, pleine, détermine la justification au fer à gauche du texte, la troisième déroge à cette régularité, se détachant de la justification pour former un paradigme de la position verbale : 's'enfonce dans le paysage / retient à peine'. Les deux verbes, disposés verticalement l'un au-dessous de l'autre, s'accordant de fait avec le groupe nominal 'la masse', dont ils constituent les prédicats, coordonnés par asyndète. Singulièrement, il se trouve que cette structure paradigmatique, rien n'interdit de l'extrapoler. Sur ce principe on lira donc un paradigme de la position sujet, formé par la situation, l'un en dessous de l'autre, des deux groupes nominaux 'un ébranlement' et 'la masse', coordonnés par asyndète, – paradigme que remplit également, dans sa position, le pronom sujet 'ils', justifié, non moins que les deux substantifs précédents, au fer à gauche. Lire, dans le pronom 'ils', la reprise anaphorique de ces deux premiers substantifs est sans doute périlleux ; toutefois, on remarquera que l'idée d'une sommation n'est pas ici impertinente, comme le suggère le complément singulier 'leur ombre', qui tend à intégrer la forme sujet pluriel dans une entité collective. La ligne prosodique maintenue, de par cette structure, en suspens jusqu'au dernier vers, contrairement à la page 20 constituée d'énoncés tendanciellement juxtaposés.

En deçà d'une régularité apparente qui, dans toutes les configurations commentées, met à jour la verticalité requise par le régime versifié – verticalité qui caractérise le texte de la tétralogie dans ce qu'il a de plus spécifique – la comparaison des pages 19 et 14 découvre le principe communicant de la mise en page vis-à-vis de l'écriture, et le postulat économique qui informe l'événement discursif que chaque page

donne à lire en le présentant : la mise en page n'enfreignant le code typographique que dans la mesure où le texte, à lui seul, ne saurait satisfaire à cette verticalité. C'est dire que la typographie, dans l'économie de moyen qui la caractérise, participe toujours activement à la construction du sens ; mais suggérer aussi que chaque mise en page doit être interprétée, dans la spécificité de son agencement, pour ce qu'elle participe à la configuration du texte – inséparable à ce titre de l'écriture dont on ne saurait restituer le sens, sans tenir compte de sa matérialité objective. Pour le dire autrement, si l'énoncé n'est pas séparable de sa matérialité littéraire, il n'est pas non plus, logiquement, séparable de sa mise en page : toujours saisi, *toujours déjà* inscrit dans un régime d'écriture – versifié ou prosaïque – que la typographie manifeste.

*

Ce compte tenu par l'écriture de la typographie nous a invité à distinguer deux régimes d'écriture à l'œuvre dans la tétralogie : le premier, horizontal et ponctué, à dominance syntagmatique, assimilé à la phrase et relatif à la composition en prose ; le second, vertical et non ponctué, de structure paradigmatique, assimilé au vers et relatif à la composition versifiée. Les deux régimes pouvant occasionnellement coexister sur une seule page, selon des modalités spécifiques : Je renvoie le lecteur à la séquence intitulée MANUEL dans LE RENVERSEMENT qui présente un cas unique dans la tétralogie de composition prosaïque configurée, ou à certaines pages de LA NOTION D'OBSTACLE et des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, qui présentent l'exemple de blocs de prose placés entre parenthèses, en contrepoint d'une composition versifiée ; enfin à la séquence II de MISE À JOUR LORS DE L'ACQUISITION, dans LES NATURES INDIVISIBLES, où la prose est conjointe, en tant que telle, à la composition versifiée. Autant d'exemples de la plasticité du principe typographique, qui ont pu inciter Jean Daive à formuler, dans son entretien avec Claude Royet-Journoud, ce commentaire, sur lequel nous concluons notre investigation raisonnée du rôle de la typographie quant à la page.

Jean Daive : Un jour, chez moi, tu m'as dit : « Montre moi LE VOLEUR DE TALAN. » Il s'agit de l'édition originale du premier livre de Pierre Reverdy sous-titré « Roman ».

Claude Royet-Journoud : Ah !

J. D. : Tu l'as ouvert à un endroit où il y a à la fois des vers sur la page de droite et des blocs, des carrés de prose sur la page de gauche. Ce qui me trouble dans la tétralogie, par exemple, c'est que le lecteur doit affronter littéralement une encyclopédie de mises en pages possibles. Il y a presque toutes les combinaisons envisageables et peut-être le projet d'une classification. Avec la complexité de la ponctuation. Et je me suis souvent demandé si l'introuvable n'était pas dans le vide ou dans la page blanche ou dans une construction à venir ou dans un sens à venir en s'aidant d'une mise en page possible...

C. R.-J. : Une mise en page modeste, mais qui doit trouver son efficacité, parce qu'elle est très

J. D. : ...att...

C. R.-J. : ... simple.

J. D. : Attentive. Elle n'est pas répétitive.

C. R.-J. : Oui, je l'espère.

J. D. : Elle s'invente.

(...)

C. R.-J. : La page est comme une sorte de... Tous les éléments typographiques, le moindre tremblement typographique portent une partie du sens. Le problème est d'en trouver la limite. Quand il y a surcroît de sens, il n'y a plus de poème. Donc, il s'agit de trouver cette espèce de tremblement qui est celui du sens jamais achevé et qui est en train de se construire, mais qui connaît son propre inachèvement. Il y a des choses qui visuellement sont essentielles... qui peuvent parfois paraître gratuites : je sais qu'il y a un vers, page 91 [des NATURES INDIVISIBLES], et

je veux absolument que ce vers *commence* par un point. Mais il y a toujours très peu de choses. C'est étrange que toi ou Jacques [Dupin] vous le remarquiez, parce que mes pages sont quand même anodines. Il y a des petits éléments, par exemple, dans les trois premiers livres en tout cas dans le deuxième et le troisième. Quand il y a des blocs de prose en bas de page entre parenthèses, je ne veux pas que ça suive la règle typographique qui fait que la première lettre de la deuxième ligne se trouve sous la parenthèse. Je ne veux pas. Je veux que les parenthèses soient hors de la – (*claquement de doigts*) – justification de la ligne. Comme si la prose allait complètement se dissoudre dans la page. Il y a le poème, et la prose ne fait pas partie du poème, elle en est comme un élément qui va se dissoudre au moment où tu le lis. Si je mets une prose en bas ou en haut de la page qui n'est pas entre parenthèses, là cette prose en fait vraiment partie, elle est le texte, sinon elle n'en fait pas partie. C'est un jeu tellement infime avec les règles typographiques. Je suis étonné qu'on remarque quelque chose. Mes pages sont très simples⁹⁴.

Et si la régularité que nous avons mise à jour se disperse, dans ce commentaire de Claude Royet-Journoud, en d'infimes inflexions typographiques, c'est toujours dire le rôle actif de la mise en page dans l'écriture.

2.1.4. Le temps de la séquence

Dans leur variété, les pages de la tétralogie figurent une succession de configurations. On ne tranchera pas la question de savoir si c'est la forme de la configuration qui induit le sens du texte ou si, au contraire, c'est le sens du texte qui détermine ces configurations. La forme et le sens y sont en effet indissolublement liés. Le sens n'existe que dans le moment où il se matérialise dans la mise en page – et n'existe que provisoirement : le temps d'être relayé par une autre configuration. Emile Benveniste dans sa très belle analyse sur la notion de rythme, faisait de telles 'configurations' la définition d'une forme résultant d'un arrangement toujours sujet à changer⁹⁵. Il n'est pas interdit de voir dans la succession des pages de la tétralogie, et dans leur variabilité même, une expression de cette définition du mot rythme. De fait, Jean Daive ne l'entendait pas autrement, qui définit la mise en page comme un élément dynamique, et Claude Royet-Journoud son travail dans l'espace de la page, comme la recherche d'une mobilité.

Que la page, dans sa 'bi-dimensionnalité', forme bien la première unité de configuration du texte, cela apparaît non seulement en raison du fait que certaines séquences de la tétralogie ont la faculté de n'être composées que d'une seule page, mais peut-être davantage en raison de ce que, lorsque la séquence est composée de plusieurs feuillets, la typographie de la page enfonce cette loi qui veut que l'on dispose le vers le plus long de la séquence au milieu de la justification et que l'on aligne à gauche l'ensemble du texte versifié afin de créer, sur plusieurs pages, l'homogénéité visuelle requise pour la lecture. Or ici, c'est chaque page, l'une après l'autre, qui trouve sa propre organisation, le plus souvent il est vrai, en fonction du vers le plus long, qui sert de ligne pleine pour la justification. Si bien qu'une page composée de quatre vers très courts, en italique, sera visuellement très différente d'une page composée de trois vers plus longs, en romain, alors même que ces deux pages se succèdent dans une même séquence : je pense ici aux deux premières pages de NEUTRE dans LE RENVERSEMENT. Nulle harmonisation, donc, mais le choix de la diversité d'une typographie à chaque

⁹⁴ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, *Fin* n° 13, Pierre Brullé éditeur, p. 18 > E.26a.

⁹⁵ Émile Benveniste. PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 1, *ouvr. cit.*, p. 327-335.

page inédite et dont la signification, contribuant au sens du texte en est, par le fait, inséparable. La page est un rythme, et un moment du rythme dans l'agencement de la séquence.

Ce n'est donc qu'en considérant la page dans le contexte de la séquence qu'on pourra restituer toute l'importance de sa place au fait typographique dans l'écriture. Si, en principe, la page constitue une unité typographique autonome, en fait, pour la définir plus complètement, il faut tenir compte des relations qu'elle entretient avec les autres pages du livre. A cet égard, la séquence : l'aptitude qu'ont certaines pages à former un ensemble complet sous l'égide d'un titre, fournit la seconde unité de configuration typographique du texte – niveau qui, dans certains cas, se confond déjà avec le livre. Ici, l'apport le plus original de Claude Royet-Journoud, dans l'ordre de la composition versifiée, semble bien être la prise en compte de l'espace concret du volume que délimite la séquence, et des pages qui le constituent – lesquelles, pour demeurer autonomes les unes des autres du point de vue de leurs configurations typographiques, n'en doivent pas moins être considérées, au niveau de la séquence, comme solidaires sur le plan de leur mise en page. De cette solidarité typographique, les six lignes blanches qui séparent, symétriquement, les deux groupes d'énoncés sur les pages 15 et 18 de la première séquence du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION fournissent l'illustration, pour autant que ces lignes blanches se *justifient* relativement aux pages 14 et 19, en vis-à-vis, dont elles constituent l'exacte contre-partie.

p. 14

un ébranlement
la masse s'enfonce dans le paysage
retient à peine
ils ne prêtent que leur ombre

derrière eux
quand le voix porte plus loin
langue coupée

p. 15

il suivait le jour avec obstination

une tête
de la force qui pend

p. 18

de l'autre côté
« l'homme poursuit noir sur blanc »

les objets passent de main en main
il y faudrait du silence
tenir compte de l'usure

p. 19

il part de très peu

le point blanc qui le désigne
au commerce quotidien

2.1.5. La valeur du blanc

Dans ces deux exemples en miroir se manifeste, singulièrement, la vocation du blanc : destiné à accueillir le texte en vis-à-vis, lorsque la page, tournée, sera rabattue sur la précédente. Car il s'agit bien ici, dans la distribution complémentaire du texte sur deux pages en regard, d'un rabattement programmé par la typographie ; d'un compte tenu de la présence matérielle, interpaginale, du volume de la séquence – compte tenu de la tourne par laquelle la page, sans déroger à l'unité qu'elle constitue, peut désormais entrer en composition avec d'autres, qui la précèdent ou la suivent. – Tourne par laquelle, dans tous les cas, le texte de la tétralogie trouve à se distinguer, quant à son spacieux, de l'archétype que constitue, aujourd'hui encore, le COUP DE DÉS de Mallarmé.

Alors en effet que le spacieux d'UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD se dispose 'selon une vision simultanée'⁹⁶, où la double page fonctionne comme unité du poème, au point que chaque page, dans la version posthume, requiert nécessairement son vis-à-vis pour s'équilibrer, et le sens s'accomplir ; chez Claude Royet-Journoud, un tout autre impératif commande à la composition, qui conserve d'abord l'unité typographique de la page, pour l'agencer ensuite dans la configuration superlative que représente, vis-à-vis de celle des pages, la séquence. Non plus une vision *simultanée* de la double page, autant de fois réitérée que le poème l'exigea, mais une configuration qui tient compte de la physique du volume qu'investit l'écriture, de la présence *successive* des pages qui composent la séquence, et de la tourne qui en ponctue le déroulement. La valeur concrète de ce dispositif ? Le dépassement du caractère bi-dimensionnel qui subsiste chez Mallarmé par la considération de l'espace tri-dimensionnel du livre ; ou le passage péremptoire de la surface au volume.

Les conséquences pratiques de cette prise en considération du volume du texte, Serge Gavronsky les formulait en introduction de son anthologie bilingue TOWARD A NEW POETICS :

Whereas the phrase "to turn a new leaf" is used metaphorically in English, in Royet-Journoud's vision of the physical nature of the book it is taken literally. A new leaf: the lefthand page becomes a sign of the past; it is also the site of memory, from which a continuum is established. It thus becomes the necessary base for all other pages to come. The difference of this vision becomes only too apparent in a bilingual anthology in which the English figures on the left and the French on the right, a strategy that immediately vitiates the concept of narration in its deeper sens. (That is why, given the blank verso that is integral to Royet-Journoud's PORT DE VOIX, the French and English texts are not placed en face in this anthology.)⁹⁷

De fait, si la plupart des écritures contemporaines acceptent encore une traduction en regard, tout comme le COUP DE DÉS aurait probablement souffert une traduction alternative de ses doubles pages, le texte de Claude Royet-Journoud interdit absolument ce dispositif, par sa composition typographique. La page n'existant plus ici qu'en fonction de ce qui la précède et la suit, actualisant ponctuellement un état du texte, dans l'ordre de sa succession. Autant est-ce à dire qu'une première page ne s'efface pas une fois tournée, mais continue d'exister pour l'écriture et la lecture : matrice du développement du texte, étendant théoriquement ses déterminations jusqu'à la fin de la séquence. La linguistique textuelle⁹⁸ a nommé 'persistance' la vertu d'un signe à subsister dans un texte aussi longtemps qu'un autre signe, de la même catégorie,

⁹⁶ Stéphane Mallarmé. UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, ouv. cit., préface.

⁹⁷ Serge Gavronsky. TOWARD A NEW POETICS, ouv. cit., p. 33-34 > E.17a.

⁹⁸ Harald Weinrich. LE TEMPS, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Seuil, 'Poétique', 1973, p. 14-17.

ne venait s'y substituer, et partant le rendre caduc ; extrapolant ce principe à la composition versifiée chez Claude Royet-Journoud, on posera que la configuration d'une page *persiste* dans la séquence aussi longtemps qu'une autre configuration ne vient pas l'*oblitérer* – persistance qu'il revient à la disposition réglée du blanc, précisément, de figurer.

Et cependant : si concret ou précis que soit, grâce au dispositif typographique adopté, le phénomène de persistance que met en œuvre la présence du blanc dans le texte de Claude Royet-Journoud, on ne saurait toutefois limiter sa valeur à cette seule fonction. Encore faut-il associer à la faculté de *réention* que possède le blanc, dans l'ordre d'une persistance réglée du texte dans le volume de la séquence – encore faut-il lui associer, dis-je, la faculté, symétrique, de *protention* : de l'ordre d'une anticipation. Ce dont la structure en miroir des pages 14-15 et 18-19 du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION témoigne, où le blanc vaut, dans le premier couple de pages comme l'indice d'une persistance du texte écrit ; mais vaut dans le second comme l'indice d'une anticipation du texte à lire. Entre-deux le blanc, distension du passé ou du futur, de la mémoire et de l'attente, toujours relatif au texte qui le justifie, trouve *sa valeur exacte* : celle de *temporaliser* le texte dans le volume de la séquence.

'Le « blanc » : plutôt du temps que de l'espace', notait Claude Royet-Journoud⁹⁹, et le réalisait tel dans les lectures à voix haute de son texte¹⁰⁰.

Dans ces conditions, le blanc ne peut plus apparaître dans le texte de Claude Royet-Journoud, quoiqu'en pensent les censeurs à la mode, comme la dernière imposture, moderne, d'une parole vacante ; mais, valeur dynamique plutôt qu'expression de la vacuité, *le blanc entre dans une structure écrite que le texte, dans la succession des pages a la particularité d'occuper, de tisser progressivement dans le temps de son inscription*. Il n'y a pas d'absence', de 'vide', de 'manque', si le texte est coextensif à la séquence dans laquelle il trouve son lieu ; il n'y a en revanche de page blanche, de 'poésie blanche' qu'à celui qui s'entête à ne pas lire, à ne pas s'interroger sur la rigoureuse économie typographique qui en justifie l'utilisation.

Le blanc, faudrait-il conclure, incarne une valeur temporelle qu'illustre par ailleurs, et non moins que lui, la fonction de la tourne de la page dans la séquence. Selon toutefois deux systèmes de répartition distincts. Le blanc est *distensio scripturi* à l'intérieur de la structure textuelle de la séquence ; il est un présent, non du présent, mais du passé ou du futur, pour reprendre la distinction augustinienne¹⁰¹. La tourne de la page est, quant à elle, et bien que prise en compte par l'écriture ('envers', 'retournement', désignent souvent, littéralement, le verso des pages), extérieure à la structure textuelle proprement dite. La tourne est l'expression d'une coupure, discrète, dans le temps de l'écriture. Pour faire une analogie, on proposera ceci : si le blanc peut fonctionner à l'égard de la composition versifiée, à la manière du silence en musique – silence jamais insignifiant – la tourne de la page en est la pulsation, ou battue :

⁹⁹ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, p. 15 > C.66.

¹⁰⁰ Dans l'entretien avec Serge Gavronsky : 'This might sound coquettish, but I don't see any blanks in my work ... I see blanks as a tentative stop in thought, but not so in my texts, really; or to give a different answer, blanks for me are time, space. It's a practical matter. If there are two blanks lines and further on, four, it means I'll stop ten seconds here and twenty seconds there. For example, when I read my texts out loud, every time I turn a page, I wait fifteen seconds. Each single space constitutes five seconds of silence; if there's a double space, that means ten seconds. It's just a way of integrating space when I read out loud, and I read as infrequently as possible!' (TOWARD A NEW POETICS, ouvr. cit., p. 118-119 > E.17a)

¹⁰¹ Cf. Saint Augustin. CONFESIONS, traduit par Louis de Mondadon, Seuil, 1982, Livre XI 20 p. 317.

expression du continuum que figure dans son déploiement la séquence. Si bien que la tourne de la page vient à reproduire, au niveau de la séquence, une discontinuité équivalente, toutes proportions gardées, à la discontinuité de l'énoncé au point de vue de la langue. Et de même que le caractère discontinu de l'énoncé fournissait la condition de possibilité d'une configuration typographique que la composition versifiée matérialisait au niveau de la page, de même le caractère discontinu de la tourne de la page pour l'écriture est le vecteur d'une configuration typographique du point de vue de la séquence, que l'interprétation du récit devra manifester.

Ce caractère de solidarité typographique des pages que nous avons tenté de définir est, en tout état de cause, ce par quoi le terme de 'séquence', que nous avons employé jusqu'ici, trouve à se légitimer, pour caractériser un chapitre de la tétralogie. Une séquence est une suite ordonnée d'événements, unis entre eux par des relations de solidarité. Une séquence s'ouvre lorsque l'un des termes de cette suite n'a pas d'antécédent solidaire et se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent. Au point de vue typographique où nous nous situons, la séquence forme cette unité ; elle désigne un agencement de pages, indivisible, que l'on caractérisera par trois traits : la complétude, l'unicité et l'étendue.

L'étendue se manifeste concrètement. A l'exception de séquences composées d'une page (VOIX DANS LE MASQUE, MISE À JOUR LORS DE L'ACQUISITION II, LOCALITÉ) ou de deux pages (SPECTATEUR D'UNE ANNULATION) et à l'exception d'une prose (L'AMOUR DANS LES RUINES) longue de dix-huit pages – l'étendue des séquences de la tétralogie se comprend entre trois et treize pages, en régime prosaïque comme en régime versifié. Cet intervalle désigne l'étendue appropriée au type d'écriture de Claude Royet-Journoud, et à l'espace imparti au déploiement du récit ; sans d'une part que le texte ne soit ressaisi dans l'ordre d'une continuité, sans d'autre part que la longueur du texte n'excède la capacité de l'écriture à se tresser dans la mémoire-attente de son inscription. Avec ses huit pages, la séquence I du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION figure une étendue moyenne, ou caractéristique. – La notion d'*unicité* caractérise la faculté d'une séquence d'être composée d'un début, d'un milieu et d'une fin, organiquement liés d'un point de vue typographique. La solidarité des pages 16 et 17, où se répète un même vers, dans la séquence I du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, marque d'un point de vue typographique ce centre, au milieu de la séquence, par rapport auquel se définissent, en miroir quant à leur agencement, les trois pages précédentes et les trois pages suivantes. – Le trait de *complétude*, enfin, se détermine relativement à l'occupation typographique des 'sols' de la séquence – lesquels peuvent être considérés comme saturés à la dernière page du texte. Singulièrement, ce trait de complétude pourrait être figuré par un rectangle qui, en fin de séquence, et compte tenu des pages précédentes, restituerait le bloc typographique dans lequel l'écriture, en régime versifié, s'est configurée. De fait, si la succession des pages d'une séquence semble, à cet égard, *feuilleter* le texte dans l'espace de temps qui en définit le volume, il faudrait pouvoir dire, avec Jacques Roubaud, que le texte dans chacune des pages qui le composent, est 'toujours quadrillé mentalement'¹⁰² : toujours déjà inscrit dans ce théâtre que constitue sa mise en page.

¹⁰² Jacques Roubaud. LA VIEILLESSE D'ALEXANDRE. ESSAI SUR QUELQUES ÉTAT DU VERS FRANÇAIS RÉCENT, Éditions Ivrea, 2000, p. 193. Emmanuel Hocquard, dans sa méditation sur l'« espace inaugural » rejoint sur ce point Jacques Roubaud. UN PRIVÉ À TANGER, OUV. cit. p. 54-56 : 'On le sait, l'inauguration désigne le champ d'observation rectangulaire que l'augure trace dans le ciel avec son bâton recourbé, où il notera le passage des oiseaux. / Alors que pour le cartographe le ciel (comme la terre) est un donné préalable, permanent et universellement vrai, pour l'augure il est tellement insignifiant qu'il se

– Théâtre qui formerait, mentalement en effet, un cadre dans le cadre de la page : espace quadrilatéral, délimité, que l’écriture, dans la succession de ses pages, aurait la particularité d’occuper, de tisser progressivement dans la mémoire de son inscription. On pourrait parler du théâtre de l’écriture, comme on parlerait du théâtre d’un crime ou d’un théâtre d’opérations, au sens précisément où le lieu et l’avoir lieu de l’écriture se conjugueraient indissociablement : où la typographie déterminerait d’une part le cadre dans lequel l’écriture se justifie, tandis que, d’autre part, le cadre y apparaîtrait comme la forme typographique à laquelle l’événement d’écriture *donne lieu*. Je me permettrai de reproduire, plus loin, sur un papier transparent, la séquence I du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, pour montrer l’entre-tissage progressif des huit pages, restituant ainsi le bloc typographique qui confère au texte la forme de sa complétude¹⁰³.

2.1.6. Le théâtre typographique

La proposition choisie comme titre de ce chapitre : ‘toujours déjà dans le livre’, pourrait, à ce point de notre parcours, recevoir l’interprétation suivant laquelle le volume de la séquence, dans sa forme physique, coïnciderait, strictement, avec le déploiement du texte ; car le volume typographique n’est rien d’autre que la condition et le théâtre de l’écriture. Toutes choses égales par ailleurs, Roger Giroux a pu intituler THÉÂTRE¹⁰⁴ un livre où apparaissait, identiquement tracé sur toutes les pages, un quadrilatère qui constituait la scène objective de l’écriture, se disséminant en syntagmes discontinus sur la page. De même, la dimension théâtrale, chez Anne-Marie Albiach, trouve dans la typographie du texte la forme même de sa mise en scène : depuis *ÉTAT* jusqu’à *H II linéaires* et « THÉÂTRE »¹⁰⁵. L’important est de remarquer que, si à chaque fois le terme de théâtre trouve des applications concrètes (et probablement fournit le support à des poétiques non réductibles les unes aux autres), ce théâtre est toujours aussi le désignant de propositions typographiques spécifiques. – Dans la tétralogie, la notion de théâtre se découvre par la restitution (mentale) du bloc typographique dans lequel la séquence versifiée est mise en page. Cette restitution permet, en retour, de déterminer les coordonnées d’un espace scénique : lieu de l’écriture autant que de la lecture. Dans ces conditions, on comprend que, après avoir révoqué en doute l’adéquation de quelque genre que ce soit pour définir ses livres, Claude Royet-Journoud puisse accueillir, sans contradiction apparente, le terme de théâtre :

... Si je ne veux pas de genre, c’est parce que le livre, à condition qu’on veuille bien considérer que ce qu’on écrit c’est un livre, le livre donc ne se définit pas. D’ailleurs, je pense que la définition la plus juste de mes livres serait le mot « théâtre » – si l’on veut bien considérer,

fabrique un autre ciel, limité, provisoire, immédiatement rentable et aussitôt répudiable. (...) Je vois ainsi chacun d’eux [Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie] découper dans le ciel un carré aux contours invisibles, non situable et non chiffable. J’observe cet espace impersonnel comme l’espace-récit de l’écriture, hors du circuit des représentations (...). Si bien que le récit ne tient pas d’autre place que le lieu du récit. J’ai désigné ce livre.’

¹⁰³ Cf. Première partie 3.1.4. Cette reproduction sur papier transparent d’une séquence de la tétralogie pourra se justifier sachant que l’auteur a exigé, pour *LA NOTION D’OBSTACLE*, un jeu d’épreuves sur papier transparent (communication personnelle).

¹⁰⁴ Roger Giroux. *THÉÂTRE*, Orange Export Ltd. 1976.

¹⁰⁵ Anne-Marie Albiach. *ÉTAT*, Mercure de France, 1971. « *H II* » *linéaires* et « THÉÂTRE » sont repris dans *MEZZA VOCE*, *ouvr. cit.*, respectivement p. 61-85 et p. 87-98.

entendre, que s’y agitent aussi des personnages – voire même une « intrigue policière ». Je pourrais ajouter, citant Klossowski : « Ce sont les mots qui prennent une attitude ».

Plus loin :

En fait quelques mots (il(s), elle(s), image, phrase, main, voix, sommeil, froid, etc.) seulement sont des personnages dans mes livres¹⁰⁶.

Compte tenu de cette remarque de l’auteur, et de nos constatations précédentes concernant la mise en page de la séquence versifiée, on aimerait proposer cette hypothèse. A l’intérieur du bloc typographique, dans lequel l’écriture *s’inaugure*, serait réservé la mise en scène d’un drame verbal : orienté par le surgissement de personnages (pronoms personnels, mots thématiques de la séquence) qui se partageraient l’espace scénique, supportés par les voix différenciées qui s’y orchestreraient par l’effet de marquage typographique : romain, italique, guillemets, etc. Tous éléments ‘... that lends a degree of minimal theatricalization to the text¹⁰⁷’, pour reprendre les termes de Claude Royet-Journoud. Hors de la justification de ce même cadre – lieu que l’on pourrait désigner comme le péri-texte du drame – se situerait l’espace réservé à l’énoncé des conditions de cette mise en scène, sous l’aspect de notations ponctuelles : énoncés marginaux en italique, chiffres arabes, etc. Tous éléments relevant de l’ordre de la didascalie. S’il y a lieu de distinguer nettement, à partir de sa restitution, l’intérieur de l’extérieur du bloc typographique, c’est que, à cette aune, le texte accède au principe de double énonciation, constitutive de l’écriture théâtrale. L’énonciation déléguée, fournissant le cadre figuratif et narratif des discours qu’elle accueille, déterminerait, en les contrôlant par le biais de didascalies, *sensément tues*, les conditions d’exercice de la parole ; l’énonciation déléguée, matérialisée par l’inclusion du texte dans le bloc typographique – *lieu scénique du dire* – formant le corps actuel du discours. – J’appelle théâtralité cette capacité du texte, matérialisée par la mise en page, d’intérioriser une dimension théâtrale, comme composante de l’écriture. Inversement, on insistera sur le fait que ce mouvement d’intériorisation n’exige, à aucun moment une représentation effective ; car le texte, par la précision de sa typographie, *est* à lui seul sa propre mise en scène. Leçon issue, une fois n’est pas coutume du COUP DE DÉS de Mallarmé. On ira même plus loin : la dimension théâtrale est, dans le texte de Claude Royet-Journoud, si indissolublement liée à sa typographie, et au volume du livre dans lequel elle se matérialise, qu’elle en vient à récuser toute mise en scène effective : en quoi s’éclaire, définitivement, le malentendu de la lecture à haute voix, obligée de traiter, en monophonie, dans un espace et un temps non typographique, les agencements énonciatifs que l’écriture distribue dans son espace et son temps spécifique¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit., p. 151 et 154 > E.4a.

¹⁰⁷ Claude Royet-Journoud. Entretien avec Serge Gavronsky, dans TOWARD A NEW POETICS, ouvr. cit. p. 116 > E.17a.

¹⁰⁸ Invité à lire LES NATURES INDIVISIBLES pour *l’Écrit Parade* à Lyon, Claude Royet-Journoud a pu évoquer, en introduction de sa prestation, le mal-entendu relatif à une lecture à haute voix de son texte. > F.40.

2. 2. Le seuil du titre

Sur un plan typographique, la séquence configure le théâtre de l'écriture-lecture : scène que matérialise le texte dans sa mise en page. Appréhendée sous l'angle de ce théâtre typographique, la séquence forme un continuum d'espace-temps qui peut être caractérisé par son étendue, son unicité et son caractère de complétude. De ces trois traits, qui définissent typographiquement la séquence, je tiens que le titre fournit également une expression, qui offre, en la nommant, un regard entier sur le texte qu'il délimite en extension.

Considérant, à ce point précis de notre parcours, l'acte d'intituler, on voudrait marquer nettement l'effet de rétroaction dont il procède. Car si le titre, dans l'ordre de la lecture, semble ouvrir et annoncer la séquence qu'il intitule, il apparaît, dans l'ordre de l'écriture, plutôt comme le moment final de la rédaction¹⁰⁹. Le titre est, du point de vue de la genèse de l'écriture, une résultante du texte, par laquelle la séquence trouve, en outre, à indiquer sa propre discontinuité : non plus seulement une suite ordonnée d'événements unis entre eux par des relations de solidarité, mais appréhendé au point de vue du titre, un *segment* destiné à s'intégrer dans l'ensemble plus grand qui le contient : je veux parler du livre. Placé en apposition vis-à-vis de la séquence qu'il intitule, l'équivalent de façon abrégée et focalisée, le titre *intègre* le texte dans son énoncé : fonction qui lui confère un ascendant relatif sur la séquence elle-même. Aussi bien le titre possède-t-il (effet ou cause de cet ascendant ?) une diffusion incomparablement plus large que le texte lui-même : le fait est que nul n'a besoin d'avoir lu un livre pour en citer le titre, comme en témoigne, entre autre, la pratique bibliographique. A l'angle du subjectif et de l'objectif, du langage et du méta-langage, de l'auteur et du lecteur, de l'écriture et de sa réception, le titre est un énoncé transdiscursif. De fait, si le titre figure objectivement un seuil, qui permet de passer du texte au Texte, pour reprendre nos propres concepts, il est, plus encore, le moteur d'un passage du livre vers l'espace mental de la lecture, comme le rappelait Claude Royet-Journoud :

Je voulais dire aussi qu'il ne faut pas oublier que la notion de livre est essentielle au poème, mais que dans le même temps le poème se passe de la notion de livre : l'espace dans lequel le poème surgit est d'abord dans notre tête. Il est dans le livre, mais il passe dans la tête, grâce au titre entre autres. Il y a ce double espace qui est un espace physique qu'il faut travailler au plus près, dont l'emplacement doit être d'une précision absolue afin qu'il puisse exister librement dans un espace mental où il n'y a plus de papier, où il est enfin reconstitué¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ainsi LE RENVERSEMENT semble-t-il provenir du titre de la dernière séquence du livre : LE RENVERSEMENT DES IMAGES ; LE CERCLE NOMBREUX, de l'énoncé 'Tu dors dans le cercle nombreux des couleurs', 7^e section de ladite séquence ; tout comme LA NOTION D'OBSTACLE trouve son titre par l'intermédiaire de la dernière séquence pré-publiée du deuxième volume de la tétralogie (> C.27). LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI s'obtient par la reprise de l'énoncé '*Les objets contiennent l'infini*', dernière séquence numérotée de L'AMANT ET L'IMAGE, elle-même dernière séquence du 3^e livre de la tétralogie ; SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES de l'énoncé sur la dernière page de la séquence '*et sans aucun bruit de syllabes*' etc.

¹¹⁰ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, ouvr. cit., p. 19 > E.26a.

En tant qu'intégrant de la séquence, le titre est, tout comme l'énoncé, un seuil : le second garant de l'articulation entre le plan de la langue et celui de la typographie du texte ; le premier, de l'articulation entre le plan de la séquence, et la question du livre.

2.2.1. Le livre et la dynamique de l'inachèvement

Au vu de la bibliographie de Claude Royet-Journoud, il apparaît que deux séquences de la tétralogie ont fait l'objet de publications indépendantes : ATÉ¹¹¹ et CELA FAIT VIVANT¹¹². Où l'espace de la séquence, nommée par son titre, tend à se confondre avec l'espace du livre, dans son existence matérielle. Plus souvent cependant, le livre apparaît comme le résultat de la juxtaposition de plusieurs séquences. Composé de LA CLÔTURE et de PIÈCE le livre intitulé AUTRE, PIÈCE¹¹³ ; composé de CELA FAIT VIVANT et HORS DE CELA, le livre intitulé ILS *MONTRENT*¹¹⁴ ; composé de deux séquences numérotées en chiffres romains, « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION¹¹⁵. Composé de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES et L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION le livre intitulé UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE¹¹⁶ ; composé de ATÉ, VOIS CI et L'ATTERREMENT, enfin, le livre intitulé LE TRAVAIL DU NOM¹¹⁷. Dans ces cinq dernières publications, le livre se définit comme la réunion de deux ou trois séquences, dont certaines, parfois sous la forme de livres, ont paru antérieurement. Et se découvre, dans sa fonction d'intégrant, le rôle du titre qui, fermant l'espace de déploiement de la séquence, peut constituer une unité nouvelle, prête à fonctionner dans un autre ensemble où celle-ci est incluse. A son tour, la juxtaposition de deux ou trois séquences est indissociable de l'adjonction d'un *surtitre*, nommant l'ensemble nouveau que le livre constitue. – Il faut prêter la plus grande attention à ce modèle de structuration subrogante, par inclusion successive, par intégration progressive des séquences dans des ensembles de plus en plus grands ; car ce qui s'y joue n'est rien d'autre que le mode de structuration, dynamique, de la tétralogie.

Pour expliciter cette dynamique, on peut poser une homologie entre l'énoncé et la séquence : tous deux segments, destinés à être intégrés dans des configurations spécifiques. De fait, pas plus que l'énoncé sur la page, la séquence dans le livre ne saurait être pensée hors de la discontinuité qui la définit. Homologique de l'énoncé, la séquence inscrit dans sa forme un inachèvement qui seul paraît justifier sa juxtaposition avec d'autres séquences dans un livre – lequel formera, par la suite, un chapitre de la tétralogie. Car à leur tour les *unités d'unités* que constituent les livres que nous avons mentionnés, s'ils possèdent une existence indépendante objective (due en particulier au fait que certains de ces volumes sont accompagnés d'interventions d'artistes), ne saurait davantage, sur le plan du texte, être considérés comme achevés puisqu'ils seront, eux-mêmes, destinés à se voir intégrés dans ces nouveaux ensembles que représentent les quatre volumes publiés chez Gallimard. On remarquera qu'à ce niveau dernier d'élaboration, s'interrompt le système de subrogation : dépourvus d'un titre qui assurerait la nomination ultime du projet, les quatre livres parus chez Gallimard, dans

¹¹¹ > A.3
¹¹² > A.4
¹¹³ > A.5
¹¹⁴ > A.6
¹¹⁵ > A.8
¹¹⁶ > A.12
¹¹⁷ > A.7

une indépendance relative les uns vis-à-vis des autres, ne forment ni totalité ni unité. Autant est-ce à dire que, si l'on réserve à cet ensemble le nom de *tétralogie*, on doit considérer cette dénomination, non comme un titre, mais comme un signe, affecté par convention à l'objet non unitaire, toujours déjà complexe, que constitue le texte de Claude Royet-Journoud.

J'appelle 'dynamique de l'inachèvement' le mouvement que manifeste l'intégration des séquences par leur titre, de ces titres dans un livre, de ces livres dans les volumes de la tétralogie, tendant à déplacer à chaque fois, par ces contextualisations successives, le sens même du texte. Il y a inachèvement dans la mesure où les unités que nous avons distinguées figurent toujours un élément discret dans l'ensemble plus grand qui le contient. Réciproquement, on voit comment le principe de discontinuité oriente cette dynamique : discontinuité de l'énoncé dans la langue et sur la page ; discontinuité de la page dans la séquence ; discontinuité de la séquence vis-à-vis du livre ; discontinuité du chapitre dans le volume Gallimard où ce livre est repris, et du volume Gallimard dans la tétralogie. Où la discontinuité de l'énoncé apparaît bien, comme nous le suggérons en introduction de ce chapitre, comme l'aune de la constitution de la tétralogie, en tant qu'elle procure au projet sa dimension d'inachèvement constitutif. En retour, cet inachèvement prévu s'oppose formellement à toute idée de totalisation ou de somme, voire à toute idéologie du Livre.

Engagé par Mathieu Bénézet à répondre aux attaques dont il avait fait l'objet, Claude Royet-Journoud, en toute conséquence avec sa poétique, a pu faire de l'inachèvement la pierre de touche de son travail et le scandale que ne lui ont pas pardonné certains *vieux habitués de la dernière saison* :

J'aurais envie de répondre que la lecture, tout comme l'écriture, est forcément « idéologique ». Si j'étudie le pourquoi de la critique « paternaliste » parue dans *l'Humanité*, je dois dire avec tristesse qu'elle m'apparaît comme idéologiquement contradictoire avec la politique du journal. Non point parce qu'elle m'attaque (!) mais dans ses sous-entendus. En effet, elle considère le poème comme une chose close sur une page, elle considère le livre comme une chose achevée, alors que je pense que la « modernité » a montré qu'on ne pouvait qu'inachever nos livres. Oui, structurer un livre c'est chercher le « déséquilibre » du livre, la façon dont *il ne peut que s'inachever*. Vous comprendrez donc que je dise que l'idéologie qui sous-tend ce type de « critique » est celle du livre clos, total. Ce qu'elle refuse, c'est l'espace même du livre, en faisant une dichotomie inexistante entre blanc et texte, ne voulant pas considérer le volume mental qu'est le livre, volume d'ailleurs, qui n'est jamais dépourvu de violence¹¹⁸.

2.2.2. Entre quatre murs

Relayant les propos de Claude Royet-Journoud, Jean-Marie Gleize a déclaré fermement pour l'écriture moderne, le caractère obsolète de la forme du recueil, qui sous-entend toujours, dans son achèvement, l'homogénéité à soi des poèmes qui les composent, conçus comme des objets clos, identifiables à certains traits, métriques, prosodiques ou formels. Dans le panorama qu'il dressait des pratiques alternatives à la conception du recueil, dans la seconde moitié du XX^e siècle, parmi les auteurs d'*objets spécifiques*, la place échue à Claude Royet-Journoud serait celle, exemplaire, de 'ceux qui se trouvent dans la logique du développement et de la transformation de la notion de

¹¹⁸ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit., p. 151-152 > E.4a.

recueil au XIX^e siècle vers le livre¹¹⁹ ; on ajoutera : de ceux qui entreprennent ‘la démonstration de l’absence de modèle du livre¹²⁰’. Or, la transformation à laquelle Jean-Marie Gleize faisait allusion, se découvre évidemment dans la dynamique de l’inachèvement qui informe l’écriture ; mais également dans la composition narrative du livre, dont la table, en fin de volume, forme le redoublement et la scansion abstraite. Si l’on sait, depuis ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD, 1971, 128 P., combien la forme de la table, dans la structure du livre, importe à notre auteur : projection plane du texte en ses articulations, elle peut être pensée comme un système autonome d’écriture ; on s’avisera que ce lieu de récapitulation est également l’occasion d’une *mise à la verticale* des énoncés intitulants, par laquelle se découvre la solidarité ‘narrative’ des séquences pour le livre. Reproduisant l’ordonnement réglé de ses séquences, la table peut en effet être considérée comme le sténogramme de la *configuration* du livre, et en tant que telle, être caractérisée par des traits qui nous sont familiers : la complétude, l’unicité et l’étendue. Et puisque c’est au niveau des volumes parus chez Gallimard, que la problématique de la table se découvre dans une régularité, c’est aux quatre volumes de la tétralogie que nous consacrerons la description qui suit.

L’*étendue* se manifeste concrètement : les quatre volumes de la tétralogie, composés d’une centaine de pages chacun, sont constitués de six à neuf chapitres (compte non tenu de la subdivision possible de ces chapitres en séquences) : c’est l’étendue appropriée au déploiement du récit, dont les titres, repris par la table, figurent les points d’articulation. – La notion d’*unicité* se mesure à la faculté d’un livre d’être composé d’un centre qui oriente la structure de la table entre son début et sa fin :

Il y a quelque chose de physique – oui, de physique – dans le centre d’un livre, une sorte de poids, un lieu géométrique pour la structure du livre¹²¹.

Or, il apparaît que, pour être ce ‘lieu géométrique’, le chapitre central doit répondre à deux conditions que donne à lire la table. Il faut d’une part que le titre de ce chapitre soit situé au centre numérique du volume en terme de nombre de pages ; il faut d’autre part qu’il se situe au milieu de la table, précédé et suivi d’un nombre équivalent de chapitres. Parmi les quatre livres de la tétralogie, trois sont pourvus de tels chapitres centraux, où coïncident, par l’effet de la table, le centre numérique du volume et le milieu du livre : lieu géométrique de complexité. – Le trait de *complétude* se mesure enfin, du point de vue de la table, relativement à la logique narrative et au mouvement d’occupation du livre entre le début et la fin du volume, soit le schème d’événement que la table, dans sa configuration, donne à lire.

Comme on l’a souvent fait remarquer, LE RENVERSEMENT s’articule entre deux pôles, celui d’une vision perçue par un actant anonyme, SPECTATEUR D’UNE ANNULATION, et celui du RENVERSEMENT DES IMAGES, où s’entend un écho du titre du livre, et son

¹¹⁹ Jean-Marie Gleize. *OBJETS VERBAUX MAL IDENTIFIÉS*, ouvr. cit., p. 43.

¹²⁰ Salim Jay. CONVERSATION AVEC LE POÈTE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, dans *LE FOU DE LECTURE ET LES QUARANTE ROMANS*, Confrontation, ‘Vert et noir’, 1981, p. 126-127 > E.17b. Interrogé sur la question de savoir ‘à quel manque de roman la poésie correspond-elle’, Claude Royet-Journoud cite plusieurs romans de poètes : *LE VOLEUR DE TALAN* de Reverdy, *PAULINA* de Pierre Jean Jouve, *LA TRAVERSÉE DU RHIN* de Paul-Louis Rossi, *CARUS* de Pascal Quignard ; et évoque le travail d’Emmanuel Hocquard, de Jean Daive et Danielle Collobert. ‘Pour continuer à répondre à côté de ta question, poursuit-il, je citerai Roger Laporte et Edmond Jabès. Voilà deux exemples de *ni l’un ni l’autre* où le problème du genre est posé via la démonstration de l’absence de modèle du livre.’

¹²¹ UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOURNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, traduit par J. Burbage et M. Cohen-Halimi, *les Cahiers philosophiques* n°20, septembre 2003, p. 117 > E.18a.

prolongement logique. A mi-chemin entre ces deux pôles, se trouve le chapitre central du livre : MILIEU DE DISPERSION, où s'énonce la question-clé du volume 'échapperons-nous à l'analogie' – laquelle demande peut-être à être lue dans l'articulation qu'elle opère entre les deux titres qui bornent de part et d'autre l'espace du livre, soit entre l'acte de regard et celui, iconoclaste, de renversement. – Le deuxième volume de la tétralogie, LA NOTION D'OBSTACLE, n'a pas de centre marqué. La table, nettement subdivisée, en est plus complexe. On trouve cependant au début du livre le chapitre, non subdivisé, de VOIX DANS LE MASQUE, qui semble faire pendant, en présupposant également un actant anonyme, au premier chapitre du RENVERSEMENT : l'un, sur le plan spectaculaire, l'autre sur le plan vocal. A la fin du deuxième volume, à nouveau, la question de la ressemblance et de l'image est thématifiée avec le chapitre, non subdivisé, intitulé LE SIMULACRE. – Dans LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, le centre du volume est occupé par la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES, lieu où se défait la structure du livre, selon les propos de Claude Royet-Journoud. De part et d'autre de cette prose, le titre du premier chapitre intègre la polarité (masculin *versus* féminin) qui oppose, sur le plan de leurs déterminants, LE RENVERSEMENT et LA NOTION D'OBSTACLE : sous le titre « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION (nous soulignons). Le dernier chapitre réitère, une dernière fois en fin de volume, la question de l'image, saisie dans la coordination du masculin et du féminin, de l'animé et de l'inanimé : L'AMANT ET L'IMAGE. – Enfin, le quatrième et dernier volume, LES NATURES INDIVISIBLES, s'ouvre sur l'important chapitre intitulé UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, qui semble faire pendant, à lui seul, aux chapitres conclusifs des trois livres précédents. Partant d'une vocation iconoclaste du texte, de l'écriture assimilée à un RENVERSEMENT DES IMAGES, voici maintenant, à la faveur du mot descriptif, que l'image est intégrée dans l'écriture même. Convocation dont on peut suggérer qu'elle a été préparée par les étapes successives que sont LE SIMULACRE et L'AMANT ET L'IMAGE. Au centre du livre le chapitre intitulé *i. e.* est, à tous égards, essentiel, qui thématifie la question du sens et de sa reformulation. Dernière séquence de la table, à la fin du volume et de la tétralogie, EFFACEMENT DU BORD DROIT DU CŒUR ouvre, à droite, à l'inachèvement du livre, faisant écho, par l'épiphore du mot 'cœur', à l'avant dernier chapitre des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI (L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR), retrouvant, en quelque sorte, l'évocation animée des chapitres d'introduction des deux premiers livres : circulairement.

A la lecture des tables de la tétralogie, il apparaît donc que chaque volume se détermine, dans son programme narratif, corrélativement aux autres 'actes' de cette tétralogie : mouvement se reprenant de l'un à l'autre volume, mais non pour se répéter ; plutôt pour s'approfondir, se questionner et se réfléchir. A cet égard, la référence à la structure discursive de la *tétralogie*¹²², à laquelle il est probable que Claude Royet-Journoud ait recouru dès avant l'élaboration de son deuxième livre, peut apparaître plus précise qu'on a pu le croire – et nous-même le suggérer, l'interprétant, en première lecture, comme un signe conventionnel. Composé de quatre 'actes', en rigoureuse interrelation, le texte se structure en effet de telle sorte que le deuxième volume semblât inverser – à partir de prémisses autres – la conclusion posée par le premier (LE

¹²² 'En Grec, ensemble de quatre discours (*logoi*) prononcés au cours du même procès.' DICTIONNAIRE DE L'ANTIQUITÉ. MYTHOLOGIE, LITTÉRATURE, CIVILISATION, Sous la direction de M. C. Howatson, texte traduit par Jeanne Carlier, Christian Jacob, Jean-Louis Labarrière, Maurice Larès, François Lissargue, Florence de Polignac, Fanz Régnot et Isabelle Rozenbaumas, Robert Laffont, 'Bouquins', 1993, p. 970. Le terme désignant l'ensemble que forme les trois tragédies et la comédie que présentaient les poètes du V^e siècle lors des fêtes de Dionysos ayant été mis en usage par les érudits alexandrins', p.1010-1011.

RENVERSEMENT DES IMAGES *versus* LE SIMULACRE) ; que le troisième volume intégrât la polarité que formait dans leur coexistence antagoniste, les deux précédents livres (LE RENVERSEMENT *versus* LA NOTION D'OBSTACLE : « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, L'AMANT ET L'IMAGE – nous soulignons) ; et que le quatrième volume, sous la forme d'une antisynthèse, offrant un regard sur les trois premiers, en réécrivît tendanciellement le programme (UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, *i. e.*, EFFACEMENT DU BORD DROIT DU CŒUR). Ces actes, on les considérera donc autant à la suite les uns des autres que se recouvrant l'un l'autre, mais dont l'interrelation effective reste suspendue à la péréquation que produit l'apparition du mot FIN, à la dernière page des NATURES INDIVISIBLES ; à cet acte décisive, à ce geste de détachement radical, qui assure aux quatre volumes une structure d'implication réciproque. Comme le remarquait, aussi plaisamment que justement, Dominique Fourcade :

Quand, commençant toujours comme je fais un livre par la dernière page, j'ai lu, dans LES NATURES INDIVISIBLES, non paginé, le mot « FIN » (en petites capitales), passé le millième de seconde imbécilement interloqué, j'ai bien compris que ce mot, sa rayonnante présence, son effet rétroactif immédiat, ne signifiaient pas que le débat qu'entretiennent, les uns avec les autres, les quatre livres, était clos, mais qu'il était enclos et pouvait enfin commencer. Un tel mot, faisant son entrée, libère la sono des livres, faisant des mots des quatre livres un livre et du livre comme une enceinte, et le public envahit la pelouse – reste à apprendre à entendre et à voir¹²³.

Se réfléchissant dans leur structure quadripolaire, les livres se font depuis lors face, circonscrivant un lieu (un *espace virtuel*, pour reprendre le titre d'une œuvre de Lars Fredrikson) dont les quatre tables constitueraient les pierres d'angle. Espace virtuel, ou menacé – espace paradoxal en tous cas puisqu'il est sans extérieur ni intérieur : un lieu mental abstrait. On songe au LIEU-JE, tout entier défini dans une syntaxe négative, que Roger Giroux décrivait, dans un texte qui porte ce titre¹²⁴ ; ou à cette définition, due à Anne-Marie Albiach, d'« A »-9 *première partie* : 'un texte qui ne cesse de tourner sur lui-même, s'ouvrir et se fermer, implosant à l'intérieur et aux pourtours de sa structure dans une économie sans cesse mesurée : la mesure du gain et celle de la dépense dans l'énergie écriture¹²⁵.' Pour Claude Royet-Journoud, retrouvant à l'aune de la structure de la tétralogie la question du centre :

J'ai toujours considéré que mes livres étaient comme en suspens autour d'une périphérie fluide et, en même temps, orientés par un centre commun. Quelque chose comme une fiction dans la mesure où, bien sûr, je ne crois ni au centre ni aux origines. Mais il y a, si tu veux, quelque chose de physique – oui, de physique – dans le centre d'un livre, une sorte de poids, un lieu géométrique pour la structure du livre. J'ai compris que mes livres formaient un « X », que mon troisième livre, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI (avec la prose L'AMOUR DANS LES RUINES au centre), rejoint structurellement le premier, LE RENVERSEMENT, et est sur le même axe que lui. LE RENVERSEMENT contenait lui aussi une prose mais décentrée, pas au milieu du livre. / Le centre, qui unit les quatre livres est en perpétuel procès de dissolution, toujours en voie de disparition. Cette prose fait seulement apparaître le poème qui la précède : LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION. Je cherche à montrer que le vrai récit, la vraie narration, est dans ce poème, et non pas dans la prose, qui est un morceau des proses que j'écris toujours avant – avant de faire le « poème » (entre guillemets). / Mais pour revenir à mon « X » : dans LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, l'espacement, la vitesse de chaque séquence sont différents. Le livre est structuré par le rythme, tandis que le second, LA NOTION D'OBSTACLE, est plutôt structuré comme une flèche, comme une

¹²³ Dominique Fourcade. JOLIES ÉTENDUES dans JE TE CONTINUE MA LECTURE. MÉLANGES POUR CLAUDE ROYET-JOURNOUD, P.O.L, 1999, p. 41-42.

¹²⁴ Roger Giroux. LIEU-JE dans L'ARBRE LE TEMPS..Mercure de France, 1979, p. 95-133.

¹²⁵ Anne-Marie Albiach. CONTREPOINT dans ANAWRATHA, ouvr. cit. p. 53.

trajectoire linéaire... Je n'aurais pas pu l'imaginer, mais je pense que le quatrième livre sera comme le second. Les quatre livres ont donc le relation suivante¹²⁶ :

1	2
4	3

Sans doute n'est-il pas indifférent que Claude Royet-Journoud ait recouru, dès avant la publication des *NATURES INDIVISIBLES*, à la figure géométrique d'un 'X' pour symboliser le rapport qu'entretenaient, dans leur quadripolarité, les livres de la tétralogie. C'est l'inconnue d'une équation qui refuse toute idée de totalisation, en maintenant une équidistance entre les quatre sommets de ce quadrangle virtuel. Figure de l'indécidable, 'X' est *le titre* que les quatre livres *réservent* pour s'interroger dans leur interrelation. Signe sans référent, 'X' est le symbole de l'absence de modèle de la tétralogie. Ni Livre (au sens où, de Mallarmé à Blanchot, on a spéculé l'impossibilité constitutive), ni livre (dans lequel, plus modestement mais tout aussi fautivement, le texte s'unifierait), mais plutôt, reprenant une suggestion d'Emmanuel Hocquard, ce livres que figure le texte de la tétralogie ; ce livres par lequel le projet d'écriture échappe à toute définition.

2.2.3. Incise : 'échapperons-nous à l'analogie'

'échapperons-nous à l'analogie' forme la page 45 du *RENVERSEMENT*, et le liminaire commun aux deux sections, numérotées en chiffres arabes, qui composent la séquence intitulée *MILIEU DE DISPERSION*. Saisi entre le titre et le texte de la séquence l'énoncé se distingue à la fois de l'un et de l'autre, se renforce de cette situation atopique unique dans la tétralogie, qui en dit d'emblée l'importance : ligne isolée au milieu d'une page où elle irradie. L'énoncé s'écrit dans une forme que l'on peut qualifier d'interrogative : impliquée par l'inversion du sujet et du verbe, et cela en dépit de l'absence d'un point d'interrogation : signe de ponctuation requis par la syntaxe de l'énoncé. Dans la mesure cependant où la ligne est également dépourvue de majuscule initiale, l'absence de point d'interrogation se laisse interpréter dans un premier temps comme l'illustration précise de l'économie typographique et du principe de *non-redondance* qui caractérise le régime versifié quant aux rapports de la typographie, de la syntaxe et de la ponctuation ; l'énoncé s'y déterminant à cet égard, davantage même que comme une ligne, comme un vers – et en l'espèce, un monostiche.

En considération de la place en exergue de ce monostiche, de sa nature programmatique affichée, il semble cependant légitime de se demander, dans un second temps, si la forme graphiquement incomplète de l'interrogation ne désigne pas, singulièrement, l'inachèvement dans lequel la question posée est destinée à persister bien après le moment de sa formulation. De même que, asymptotique aux réponses provisoires qui pourraient lui être apportées, l'énoncé fait question en deçà et au-delà du moment où se découvre la solidarité nécessaire, ou seulement contingente, avec quelque réponse que ce fût ; car la question n'atteint jamais le point où elle se referme sur elle-même et, partant, anticipe sur l'expression d'une certitude que tranchera toute réponse, par l'affirmative ou la négative. Tout se passe comme si, soustraite par son inachèvement constitutif à la relation solidaire qui unissait la question à sa réponse,

¹²⁶ UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOYNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, *ouv. cit.*, p. 117 > E.18a.

l'énoncé échappait, de la sorte à la structure oppositive de l'affirmatif ou du négatif ; libre désormais de se déployer dans un tiers état qui lui procure sa positivité. De fait, si l'histoire de la poésie, et plus généralement de l'écriture, revient, toujours plus radicalement, à 'intensifier la question poétique', comme le suggérait Jean-Marie Gleize dans une préface qui porte ce titre¹²⁷, 'échapperons-nous à l'analogie' figure une forme élémentaire emblématique de cette intensification, et une illustration du mouvement réflexif par lequel l'écriture ne cesse de poser la question de son statut – fait et refait, invente et ré-invente pratiquement l'objet de son interrogation.

Dans quel cadastre discursif peut-on appréhender la positivité de cet énoncé ? Selon quelles coordonnées ? Nous nous proposons de parcourir les instances de cette interrogation, en manière de conclusion pour les deux chapitres précédents, et de transition vers le troisième, qui, sous l'auspice de la notion de *récit* figure le troisième terme de la cellule que nous avons posée en prémisse de ce développement.

Parmi les instances que recèle le monostiche, la première et la plus immédiatement problématique est, incontestablement, la dimension modale, optative, qui informe l'énoncé et s'exprime grammaticalement par la présence d'un pronom personnel. Quelqu'un y dit 'nous', et par-là engage un 'je' : soit un embrayeur. Etant exclue a priori l'interprétation d'un 'nous' référant à un individu unique : personne amplifiée (dit de majesté), ou estompée (dit d'auteur ou d'orateur), qui implique une situation d'énonciation que ne remplit pas le texte de la tétralogie, on considérera le pronom personnel 'nous' comme un vrai pluriel, et l'expression de la jonction entre une personne 'je' et une personne 'non-je'. Or si le pronom 'je' ne semble pas, de prime abord, poser de problème quant à sa référence : est 'je' qui profère ou écrit le mot 'je', il n'en va pas de même du 'non-je' que le pronom personnel 'nous' inclut. Tentera-t-on de l'identifier ? Une première hypothèse séduit par sa simplicité : le pronom possède une valeur phatique ; celui qui dit 'nous' n'a d'autre référence que l'auteur de l'énoncé, qui s'associe son lecteur potentiel et l'engage, inclusivement, dans le cercle non refermé de son questionnement. Sténogramme de la situation de communication écrite, le pronom personnel 'nous' synthétiserait dans sa forme de contenu le rapport de l'écrire et du lire, en exergue à MILIEU DE DISPERSION. Rien là d'impossible puisque, comme nous le montrerons, l'énoncé trouvera à désigner une certaine modalité d'écriture, caractéristique de la poétique de Claude Royet-Journoud, et de son exigence iconoclaste. On ira même plus loin : on montrera que la forme interrogative condense et anticipe sur tout le système discursif de la tétralogie – système qui sera destiné, dans son amplitude, à se découvrir peu à peu dans l'ordre de la lecture. En première analyse, l'énoncé apparaît comme un *programme*, dont le texte de la tétralogie figure le déploiement réglé.

La deuxième interprétation s'oppose à la première comme la personne inclusive ('nous tous' : l'auteur et son lecteur potentiel) à la personne exclusive ('nous autres' : l'auteur et quelque tiers, excluant donc cette fois le lecteur du cercle des personnes impliquées dans ce regroupement). L'interprétation est, de fait, immédiatement plus complexe et problématique, mais non pas impossible au vu des circonstances, bibliographiques, de la publication du texte. Ces circonstances confèrent à l'énoncé une valeur de *manifeste*, pour un groupe d'écrivains dont la question, inachevée, fonde, en quelque manière, la communauté de préoccupation. Il n'est pas indifférent à cet égard

¹²⁷ Jean-Marie Gleize. LA POÉSIE. TEXTES CRITIQUES, XIV^e-XX^e SIÈCLE, Larousse, 'Textes essentiels', 1995, p. 13-19.

de remarquer que l'énoncé, donné alors pour incipit du texte, a paru pour la première fois dans le douzième numéro de la revue *Siècle à mains*, fondée et co-dirigée par Claude Royet-Journoud. Si l'on considère, avec Georges-Olivier Châteaureynaud, que la revue fut déterminée par le projet d'une écriture collective¹²⁸, on en conclura que le 'nous' réfère, dans ces conditions bibliographiques précises, aux protagonistes impliqués dans le projet de la revue de Claude Royet-Journoud : Anne-Marie Albiach et Michel Couturier. Ce à quoi ne laisse pas de souscrire une note *pour la rédaction de Siècle à mains*, lorsque s'y indique, parmi les lignes du programme de la revue, 'un commun souci de la mise en dénonciation de la métaphore en tant que représentation simple et accès à toute analogie comme acception conditionnée'¹²⁹. En parfaite cohérence avec ce programme, et l'anticipant, 'échapperons-nous à l'analogie' figure l'expression textualisée de cette injonction.

Dans ce même ordre de vue, une nouvelle interprétation, non opposée à la précédente, mais l'amplifiant se fait jour, qui enrichit, singulièrement, la valeur de l'énoncé. Après la vocation de *programme* pour une lecture de la tétralogie, et celle de *manifeste* pour une communauté d'écriture dont l'auteur se fait momentanément le porte-parole, vient l'interprétation, supposée dès le départ par sa nature même, de l'énoncé comme *lieu du 'dire'*, ou *dispositif de réénonciation*. Encore cette interprétation requiert-elle que le sujet de l'énoncé ait été distingué de l'auteur de sa formulation ; que le 'je' impliqué et contenu dans le pronom 'nous' soit considéré non plus tant comme l'indice d'une subjectivité, mais bien dans sa valeur linguistique objective d'embrasseur : fonction vide, pouvant être remplie par des individus jusqu'à un certain point indifférents lorsqu'ils en viennent à formuler l'énoncé. Le pronom personnel 'nous' (forme susceptible d'intégrer une multiplicité de 'je') désigne une place, invariante, pour plusieurs sujets d'énonciations : Lars Fredrikson calligraphiant l'énoncé et le texte de MILIEU DE DISPERSION¹³⁰, Alain Veinstein le réénonçant dans RECHERCHES DES DIPOSITIONS ANCIENNES¹³¹, comme Anne-Marie Albiach dans MEZZA VOCE¹³² ; Rosmarie Waldrop l'utilisant comme titre d'un essai¹³³, ou Keith Waldrop le plaçant en exergue d'un livre intitulé significativement ANALOGIES OF ESCAPE¹³⁴ ; la topologie de ces réénonciations mériterait d'être établie, qui montrerait la rémanence

¹²⁸ 'Comme dans ces corridors où chaque paroi est revêtue d'un miroir et se reflète sur l'autre, le lecteur de *Siècle à mains*, sitôt qu'il y pénètre, s'immobilise pour un temps de réflexion. De texte en texte, ce qui se laisse lire d'abord, c'est une unité de pensée. Un propos commun s'exprime par des voix *disciplinées* dont les discordances ténues, si l'on s'applique à les chercher, constituent au-delà ou en deçà du chœur le nécessaire démenti. Chaque individualité se prête à l'entreprise et se reprend : ce « nous verbal » se délie fatalement en autant de « moi » qu'il y a de voix, mais la surprise initiale, comme il y revient, renaît d'une page à l'autre à ces écarts fortuits et voulus qui s'élèvent du *seul texte*.' Georges-Olivier Châteaureynaud. *Siècle à mains*, TRAVAIL MYSTÉRIeux, *le Point d'Être* n° 3-4, hiver 1971.

¹²⁹ Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, Claude Royet-Journoud. *Revista de Letras* vol. IV n° 13 > C.15, > K.1.

¹³⁰ Claude Royet-Journoud / Lars Fredrikson. MILIEU DE DISPERSION, La Sétérée, 1986 > A.13. Ce livre a fait l'objet d'une pré-publication, à deux exemplaires datés de 1970 et 1971. Ces livres ont été présentés à l'occasion de l'exposition de Lars Fredrikson : INOX ET PLEXIGLASS, GRAVURES SUR CUIVRE qui s'est tenue à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, en mars 1972. Dans cette exposition on pouvait voir, également, une série de quatorze gravures d'après YAËL et ELYA d'Edmond Jabès.

¹³¹ Alain Veinstein. RECHERCHES DES DIPOSITIONS ANCIENNES, Maeght, 'Argile', 1976.

¹³² Anne-Marie Albiach. MEZZA VOCE, ouvr. cit., 1984.

¹³³ Rosmarie Waldrop. SHALL WE ESCAPE ANALOGY, *Studies in 20th century literature*, vol. 13, n° 1, hiver 1989.

¹³⁴ Keith Waldrop. ANALOGIES OF ESCAPE, Burning Deck, 1997.

spécifique de l'énoncé, et sa faculté, pour utiliser une formule de la tétralogie, à 'passer de main en main' (II, 9 ; III, 19). Selon cette interprétation, la question a, certes, moins besoin d'être tranchée, que répétée, qui demeurera, comme l'écriture elle-même, sans réponse, aussi longtemps qu'en persistera la réénonciation adéquate. L'énoncé s'assimile un dispositif qui inclut dans sa formulation sa réénonciation. Inscrivant, dans sa forme, la possibilité d'une répétition, l'énoncé trame, de soi-même, ce que l'on a appelé le Texte de la tétralogie.

Or, si le pronom 'nous' pose la question de son identification : inépuisable dans la troisième interprétation, mais toujours matériellement comptable à un moment donné, le terme d' 'analogie', dans l'énoncé qui nous occupe, pose lui aussi question, mais en un tout autre sens : du fait du caractère équivoque de sa signification. – Son usage premier, en mathématique, ne présageait aucun glissement : l'analogie est la formule ramenant des termes proportionnellement comparés à une identité de rapports, comme en témoigne la définition d'Aristote : 'Il y a analogie lorsque le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième.' L'analogie est un modèle formel, susceptible de trouver des applications dans diverses régions du savoir. De fait Aristote emploie l'analogie quant à la justice particulière distributive, quant à la biologie ou à l'ontologie¹³⁵. C'est pourtant de la POÉTIQUE qu'est issue la définition citée plus haut, dans le passage consacré à la métaphore :

Il y a analogie lorsque le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième ; on remplacera alors le second par le quatrième ou le quatrième par le second, et parfois on ajoute le terme auquel se rapporte celui qu'on a remplacé. Par exemple, la coupe est à Dionysos ce que le bouclier est à Arès ; on appellera donc la coupe *bouclier de Dionysos*, et le bouclier *coupe d'Arès*. Ou encore la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour, on appellera donc le soir *vieillesse du jour*, ou bien comme Empédocle, on dira de la vieillesse qu'elle est *le soir de la vie* ou *le couchant de la vie*.

Dans certains cas, il n'y a pas de nom existant pour désigner l'un des termes de l'analogie mais on n'en fera pas moins la métaphore. Par exemple, jeter le grain c'est *semer*, mais pour la flamme qui vient du soleil, il n'y a pas de nom ; cependant cette action est au soleil ce que semer est au grain, si bien qu'on a pu dire : *semant la flamme divine*. Il y a encore une autre façon d'utiliser ce genre de métaphore : c'est désigner par le nom impropre tout en le privant de quelque trait propre ; ainsi, on pourrait appeler le bouclier non pas *coupe d'Arès*, mais *coupe sans vin*¹³⁶.

Que l'analogie désignât une technique inductive de raisonnement, le corpus aristotélicien le montre assez ; elle est également, sous ce rapport, une *matrice discursive* dont le Stagirite réserve le plus ample développement à sa POÉTIQUE. L'analogie y est présentée comme le modèle génératif des rapports de similitude, qui étend d'autant le champ d'application du modèle qu'il contient dans son schéma formel celui de la métaphore proportionnelle : mise en correspondance d'objets de pensée hétérogènes dont les rapports sont comparés deux à deux. – Entendue dans cette acception poétique, c'est donc à la vocation discursive de l'analogie, et au lien qui l'unit

¹³⁵ Aristote. ÉTHIQUE À NICOMAQUE V, 6 ; LES PARTIES DES ANIMAUX I, 5 ; MÉTAPHYSIQUE Λ, 4 et 5.

¹³⁶ Aristote. LA POÉTIQUE, Texte traduit, présenté et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 'Poétique', 1980, p. 109.

à la métaphore, en tant que ce trope convoque la notion de ressemblance, qu'il s'agirait d'échapper. Réciproquement, on posera qu'échapper à l'analogie, c'est échapper au jeu de la ressemblance métaphorique et à sa fonction unifiante, où toutes les figures peuvent se rapprocher et se correspondre dans l'ordre du discours. Car c'est par une simplification très moderne, issue probablement du surréalisme, que l'analogie en vient à ne désigner, au sens le plus courant du mot, que le principe sous-tendant la figuration métaphorique : témoin parmi d'autres, l'article de Gérard Genette intitulé RHÉTORIQUE RESTREINTE¹³⁷, qui subsume tous les types de figures par ressemblance sous le nom commun d'analogie, ou de 'champ analogique' ; ne conservant plus au modèle qu'un rapport lointain avec les contraintes métriques de la définition initiale.

C'est à cette définition très assouplie du terme d'analogie, qui n'implique que l'idée d'une ressemblance partielle entre des éléments mis en correspondance que l'énoncé liminaire de MILIEU DE DIPERSION semble donc renvoyer. Sur ce point, le texte de la section 1 de MILIEU DE DIPERSION est tout à fait précis :

p. 49

les ressemblances le gênaient

il parlait de cette impossibilité de mentir

Que le texte de cette première section teinte d'une dimension polémique la question posée dans l'exergue, voilà qui est indubitable et suffirait à nouer la formulation du désir d'échapper à l'analogie avec le principe de valeur retranchée qui a souvent caractérisé, jusqu'ici, la poétique de Claude Royet-Journoud : pour peu que la métaphore, à laquelle l'analogie tend à s'identifier, représentât bien le pinacle de la réussite poétique, et sa valeur ajoutée. Réciproquement, on inscrira avec profit l'interrogation que formule Claude Royet-Journoud dans la généalogie des auteurs, peu nombreux, qui contestent, indirectement ou directement, les pouvoirs de l'analogie, dans ce sens précis. Cette généalogie consiste principalement en deux noms qui sont, de façon inattendue mais pas tout à fait inexplicable, Francis Ponge et Alain Robbe-Grillet¹³⁸. – Inattendu, le fait que le liminaire de MILIEU DE DISPERSION trouve une généalogie dans des auteurs aussi différents et, en somme, aussi peu proches de son travail ; mais pas inexplicable dans la mesure où il y a une cohérence à ce que, hors de toutes considérations génériques, le questionnement de Claude Royet-Journoud s'inscrive dans la filiation de poétiques objectives, et objectivistes. On remarquera toutefois que les questions de genre marquent précisément le lieu où la filiation

¹³⁷ Gérard Genette. FIGURES III, Seuil, 'Poétique', 1972, p. 21-40.

¹³⁸ Dans un PROÈME daté du 26 février 1948, Francis Ponge identifie analogie et poésie pour marquer la distance spécifique dans laquelle ses textes s'écrivent, et son projet s'inscrit (LE GRAND RECUEIL. MÉTHODES, Gallimard 1961, p. 40-42). Condition expresse d'un relativisme qui, selon Jean-Marie Gleize, amène la recherche de la 'qualité différentielle', l'usage sans cesse remis du système analogique récuse toute ambition de synthèse ; quand Alain Robbe-Grillet dénie à l'analogie tout fondement, dans l'article de 1958 : NATURE, HUMANISME, TRAGÉDIE, qui inaugure la tentative d'une écriture romanesque radicalement réaliste (POUR UN NOUVEAU ROMAN, Éditions de Minuit, 'Critique', 1961, p. 45-67). Plus polémique que Ponge, auquel Robbe-Grillet donne en passant un coup de griffe, le programme de l'écrivain s'expose en creux de ce commentaire. Primat de la description objective sur la notation affective, mise à distance de regard des éléments de la narration, écriture constative ; ce sont en ces mêmes termes que Roland Barthes, attentif lecteur de Robbe-Grillet, avait restitué, en deux articles incontournables, les enjeux de ce projet : LITTÉRATURE OBJECTIVE (ŒC I, ouvr. cit. 1185-1193) et LITTÉRATURE LITTÉRALE (ŒC I, ouvr. cit. 1212-1217).

s’interrompt et un renversement se produit. La valeur des propos de Ponge et de Robbe-Grillet ne dévoile en effet leur potentiel polémique que par rapport à des genres littéraires reconnus : la poésie chez Ponge, le roman chez Robbe-Grillet, deux genres contre (et nécessairement avec) lesquels travaillent ces deux auteurs. Chez Claude Royet-Journoud, force est de constater, que la question résonne à partir d’un lieu autre, que suffirait à matérialiser la situation en exergue de l’énoncé. C’est d’un lieu atopique, hors d’œuvre, que la question est posée et qu’une forme hors-genre lui est répondue. Voilà qui est certes de nature à changer la portée de l’interrogation et la modalité – à s’en aviser – *négative*, de la réponse que semble apporter, à terme, la structure quaternaire de la tétralogie et son dispositif *analogique* : de correspondance deux à deux des livres qui la constitue.

1 2
4 3

Réponse négative : vœu finalement déçu ? On peut supposer que la chose est plus complexe ; qu’indépendamment de la réponse que fournit la forme de la tétralogie, le texte de Claude Royet-Journoud a la valeur, méthodique, d’un déploiement de cette question laissée en suspens. Avancer que, comme tout acte d’écriture important, le texte de la tétralogie est, bien mieux que littérature, un objet qui tend à constituer ses propres lois de fonctionnement, redéfinissant, à partir de son programme, les coordonnées de l’écriture dans le cadastre général des discours.

De 1970, date de parution en pré-originale de MILIEU DE DISPERSION, à 1997, date de publication des NATURES INDIVISIBLES, où apparaît, à la dernière page du livre, le mot ‘FIN’, qui permet à la structure analogique d’exister, il faut remarquer qu’un déplacement se produit dans le sens du mot analogie, lequel n’est pas réductible à la seule définition de la métaphore proportionnelle donnée par Aristote dans LA POÉTIQUE. En amont de cette définition le terme d’analogie engage la vertu de ‘signifiante’, pour reprendre l’expression d’Emile Benveniste¹³⁹, par laquelle la langue apparaît comme ‘l’interprétant’ de tout autre système sémiotique ; en aval on retrouve le sens technique, sous l’aspect d’une analogie mathématique. Ce passage, nous nous proposons d’en parcourir les niveaux, d’en éclairer les modes et les aspects pour montrer qu’il n’y a pas de contradiction entre la première formulation : où s’indique un vœu d’échappement tendanciel, et la dernière : la manifestation structurelle de la proportionnalité qui régit la forme de la tétralogie ; mais, au contraire, série de décisions cohérentes et liées. Ce procès reproduit les faces alternatives d’une même exigence réalisée.

Au sens le plus large, l’analogie désigne l’équivalence partielle entre des systèmes pouvant être mis en correspondance ; dont la forme la plus générale et la plus élémentaire est la correspondance entre un système quelconque à étudier et le langage de description mis en œuvre pour l’appréhender. Pour autant en effet que le principe de la description vise à mettre en correspondance au moins deux systèmes de signes : l’un dont on veut rendre compte et l’autre qui en rend compte, les questions relatives à

¹³⁹ Émile Benveniste. PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 2, Gallimard, ‘Tel’, 1980, p. 43-66.

l'analogie se pose lorsqu'une correspondance est thématifiée entre les deux. La relation est biunivoque dans les langages formalisés (analogie fonctionnelle, ou syntaxique), de telle sorte que l'étude des propriétés du second permet de rendre compte du premier. C'est, par exemple, l'hypothèse qui semble présider à la théorie du tableau dans le *TRACTATUS PHILOSOPHICO-LOGICUS*, où Wittgenstein postule une relation en miroir entre propositions vraies et faits (dénommés états de chose), qui implique une homologie de structure entre le discours logique et la réalité. Le 'tableau' figurant, si l'on veut, le langage de description et les faits le système à étudier, l'analogie met en correspondance les deux systèmes, dont le premier *montre* par sa forme logique, les conditions de possibilité et de vérité du second, lesquelles sont, en retour, leur *expression*. Si l'on convient d'appliquer la notion d'analogie à une relation signifiant-signifié, représentant deux systèmes qui ne sont pas de même nature physique, comme y invite Pierre Delattre¹⁴⁰, encore la notion s'applique-t-elle au langage non-formalisé, selon toutefois non plus une identité globale, mais une équivalence partielle, non plus une relation réciproque et purement interne, mais une interaction ; non plus une relation biunivoque entre système signifiant et système signifié mais, essentiellement, équivoque. Et, en effet, quel autre sens conférer à la relation d'interprétance' dans laquelle Emile Benveniste voyait la primauté de la langue sur tout autre système signifiant, que cette capacité analogique, qui constitue le propre du langage en ce qu'il reste, fondamentalement, destiné à *décrire* autre chose que lui-même ? Du monde et de la pensée à leur expression, le langage s'instituerait dans une relation d'équivalence partielle, et donc d'analogie en un sens global, avec ce qu'il décrit. Mais c'est par une illusion plus ancienne qu'on limite la vocation du langage à raconter, exprimer, représenter une réalité préexistante, ou enregistrer une pensée antérieure, bref, à disparaître dans ce qu'il signifie. C'est précisément et d'abord cet ordre de la représentation, cet ordre de la mimésis, qui sous-entend la préexistence de la réalité sur le langage qui la décrit, l'antériorité de la pensée sur le langage qui l'exprime, que l'interrogation du RENVERSEMENT révoque en doute. Car poser cette interrogation, questionner ce qui semble aller de soi, c'est déjà faire surgir la dimension matérielle d'une écriture qui ne s'effacerait pas dans ce qu'elle exprimerait, du point de vue du sujet, ou décrirait du point de vue de l'objet ; c'est substituer, comme le programmait Roland Barthes :

à l'instance de la réalité (ou instance du référent), alibi mythique qui a dominé et domine encore l'idée de littérature, l'instance même du discours ; le champ de l'écrivain n'est que l'écriture elle-même, non comme « forme pure », telle qu'a pu la concevoir une esthétique de l'art pour l'art, mais d'une façon beaucoup plus radicale comme seul espace de celui qui écrit¹⁴¹.

C'est, en bref, substituer à la transitivité du langage une écriture intransitive : devenue le nouvel objet de ce langage sans objet. L'année même où paraissait l'article de Roland Barthes, la rédaction de *Siècle à mains* décrivait sa recherche comme

l'appréhension d'une délivrance/délibération du langage en tant que pris comme acquis (...), produit de communication tout comme produit de consommation (...), et qui tenterait l'approche

¹⁴⁰ Pierre Delattre. ANALOGIE dans *ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS*, tome II, 1995, p. 258-263.

¹⁴¹ Roland Barthes. *ÉCRIRE VERBE INTRANSITIF*, ŒC II, p. 979.

vers l'initiative d'un langage considéré comme étant hors de tous termes inhérents de causalité¹⁴².

Rendue à cette initiative, l'écriture trouve ainsi le moyen d'échapper au principe analogique qui informe langage : lui opposant une activité qui, se tentant de l'intérieur (s'«intentant»), ne réfère plus (étant désormais sans alibi, sans profondeur ni épaisseur) ni au moi, ni au monde ; mais se réduit à ce point où écrire ne désigne plus que l'activité qui la manifeste matériellement.

Dans un sens technique faible, l'analogie est d'ordre sémantique : elle consiste à établir une équivalence entre des systèmes dans un même langage, servant de point de référence à la comparaison.

Le cas de l'analogie sémantique, note Pierre Delattre, se rencontre lorsqu'on met en correspondance deux éléments placés, chacun de son côté, dans un environnement défini seulement de manière très globale, c'est-à-dire juste assez spécifiée pour que la dénomination sémantique donnée à l'élément ait quand même une signification fonctionnelle... C'est ce que l'on fait, par exemple, si l'on prononce une phrase telle que : « L'homme est à l'univers ce que le grain de sable est à la mer ». Ici, les relations structurales entre les entités mises en correspondance sont réduites à leur plus simple expression ; on affirme globalement leur existence, mais on ne les explicite d'aucune manière. C'est à ce genre d'analogie que peut être rattachée la notion de métaphore¹⁴³.

Dans cette définition, l'analogie est basée sur l'identité partielle des rapports entre éléments appartenant à des catégories différentes – mais éléments appréhendés dans un seul langage qui les réunit et les unifie. Le jeu est désormais ouvert à celui de la métaphore : transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre. Echapper à l'analogie, c'est alors tenter d'échapper au système qui fonde et légitime par sa forme logique et proportionnelle la métaphore ; à savoir le pouvoir de surdétermination et d'unification qui la sous-tend, bien vu par Ponge et Robbe-Grillet. Mais c'est aussi, par l'effet conjoint de la première et de la deuxième lecture du terme d'analogie, sortir de la logique descriptive qui continue à déterminer les écritures de Ponge et Robbe-Grillet, rompre le cercle de la figuration, faisant un pas de plus dans l'abstraction en passant de la promotion de l'objet réaliste à celui de l'objet littéral. Des objets réalistes aux objets littéraux, un renversement se produit (qu'on pourrait en effet comparer au passage de la peinture figurative à la peinture abstraite, comme le proposera Roger Laporte) où le texte se déploie désormais dans sa dimension propre, devient une présentation en acte, selon le vœu de Reverdy, et dont le livre figure, dès lors, le seul lieu adéquat.

Le troisième sens du mot analogie est mathématique. Il implique entre quatre termes une égalité de leurs rapports dans le système, et une identité de nature entre les éléments comparés ; soit la non-dominance et la non-orientation d'un rapport sur un autre, ou d'un élément sur les autres : $a/b = c/d$; $a/c = b/d$; $ad = bc$, etc. Le modèle s'éprouve dans le rapport qu'entretiennent les livres de la tétralogie entre eux et plus précisément, comme l'a suggéré Claude Royet-Journoud, par l'effet des articles dans les titres des quatre livres. Car, à s'en aviser, les déterminants génériques qui inaugurent

¹⁴² Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, Claude Royet-Journoud. *Revista de Letras* vol. IV n° 13 > C.15, > K.1.

¹⁴³ Pierre Delattre. *ANALOGIE*, ouvr. cit., p. 262.

chacun des livres : LE RENVERSEMENT (masculin singulier), LA NOTION D'OBSTACLE (féminin singulier), LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI (masculin pluriel), LES NATURES INDIVISIBLES (féminin pluriel), trouvent à sténographier littéralement la structure elle-même. On posera, de ce point de vue, que le rapport qu'entretiennent LE RENVERSEMENT et LA NOTION D'OBSTACLE est analogue à celui qu'entretiennent LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI et LES NATURES INDIVISIBLES sous l'aspect de l'opposition masculin/féminin en français ; le rapport qu'entretiennent LE RENVERSEMENT et LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI analogue à celui qu'entretiennent LA NOTION D'OBSTACLE et LES NATURES INDIVISIBLES sous l'aspect de l'opposition singulier/pluriel en français. On a affaire ici à une analogie à contraintes métriques strictes, dans un système clos, dont la répartition est différentielle ; c'est-à-dire que l'analogie n'a pas une vocation analytique ou synthétique, mais formelle, se limitant à la seule mise à jour des rapports existants. Réciproquement, la mise en forme de ces rapports n'a pas d'autre unité que l'analogie elle-même. Où la structure analogique dans laquelle se réalise la tétralogie joue, sans ambiguïté, contre l'idéologie de la totalisation, de l'unité ou de la somme. Si l'on se souvient que l'énoncé 'échapperons-nous à l'analogie' se formulait dans un hors lieu (un exergue, littéralement), on dira que la réponse négative qui est, à terme, apportée à la question est elle-même hors de tout genre ; et que c'est dans le lien qui s'établit entre la question et sa réponse que se détache le texte de toute référence générique. Non pas d'ailleurs que soit, à proprement parler, combattue la notion de genre, car la combattre serait toujours, tant soit peu, y souscrire. Tout simplement, les livres de la tétralogie ne possèdent pas d'indications génériques parce que la tétralogie ne ressortit à aucun genre ni à aucune classification connue.

Sans doute n'est-il pas indifférent que cette analogie, par l'effet de laquelle le texte se suspend, détaché à ce titre de toute origine et de toute fin, prenne pour modèle des catégories du langage auxquelles elle renvoie, sous le trait linguistique de l'opposition pertinente. Le système se détermine dans les limites des catégories de la langue française, dont il figure une projection. Si bien que l'«X» qui forme la symbolisation des rapports en jeu entre les quatre livres, tend à désigner un centre absent, entre duel et neutre : deux catégories dont ne dispose précisément pas la langue française. L'«X», titre réservé par la tétralogie pour se désigner, est littéralement indicible : s'il peut, en dernier lieu se montrer, il ne saurait en aucun cas se dire. Alors que, de l'absence de modèle du livre, à la démonstration de l'absence de modèle de la tétralogie ; du refus de l'analogie manifestée par l'écriture à l'analogie structurelle qui met en rapport les volumes de la tétralogie, on est toujours *dans* la langue. S'était-il, en l'occurrence, jamais agi d'en sortir ?

3.

POUR QUE LE RÉCIT AIT LIEU

3. 1. L'hypothèse du récit

A découvrir, non de façon synthétique, mais analytique, résultant du traitement poétique des questions du livre et de la langue, qui en constitueraient les conditions d'avènement, le récit est le troisième terme de la cellule que nous avons posé en prémisses de cet essai. Aussi importe-t-il de marquer la césure dans laquelle ce terme intervient, qui nous impose de passer, d'une description tant soit peu objective de la poétique de Claude Royet-Journoud, au plan de la conjecture. Ce dont voudrait rendre compte le titre de ce troisième chapitre : 'Pour que le récit ait lieu', ainsi que la modalité subjonctive de sa formulation.

Conjecturale, la notion de récit l'est, relativement à la description proposée jusqu'ici de la poétique de Claude Royet-Journoud, dont une reconstitution raisonnée a permis de déterminer la régularité, sous l'aspect d'une discontinuité, opérante à tous les niveaux que nous avons distingués. Discontinuité de l'énoncé dans la langue et sur la page ; discontinuité typographique de la page dans la séquence ; discontinuité de la séquence dans le livre, et du livre comme pôle de la tétralogie. Pour autant que cette discontinuité soit indissociable d'un acte de configuration : configuration du texte sur la page en composition versifiée, et de la page dans la séquence ; configuration des séquences dans le livre, par l'effet rétrospectif de la table qui le conclut ; configuration des quatre livres dans la structure analogique de la tétralogie ; – discontinuité et configuration pourront apparaître comme des actes solidaires et des régularités complémentaires dans l'économie mesurée de la poétique de Claude Royet-Journoud. Sans doute y a-t-il quelque chose de l'ordre d'un savoir-faire, dans la conjonction établie pratiquement entre discontinuité et configuration, ainsi que l'ont suggéré, sous le même terme d'*art de l'interruption*, Bernard Noël et Jean Daive¹⁴⁴.

On a trop parlé du blanc – de poésie blanche, écrit Bernard Noël ; en fait, sous la visibilité très superficielle de cette apparence-là, il y a un art de l'interruption, et Claude Royet-Journoud en est l'ordonnateur. Interrompre, c'est savoir couper net, mais de manière à créer un manque assez abrupt pour que la cassure rayonne alentour en diffusant un appel qui change la nature de la page.

Plus loin :

Cependant, s'il faut bien lire ledit objet [« ce qui n'aura jamais lieu » (II, 17)] en soi, tel que l'interruption l'isole au milieu de la page, on ne doit pas oublier que l'interruption fait toujours coup double puisqu'elle détermine cet objet dans une succession dont l'ensemble forme le poème. Autrement dit, si le poème dans sa partie verbale se compose d'une suite discontinue, il ne s'en développe pas moins dans un espace continu. C'est le rôle du blanc que de suggérer cette continuité en dépit de la pagination exigée par la forme du livre¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, *ouvr. cit.*, p. 25 > E.26a.

¹⁴⁵ Bernard Noël. L'INTERRUPTEUR dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, *ouvr. cit.* p. 135-137.

L'interruption est un art, dans la mesure où l'objet qui résulte de ce geste forme aussi l'élément d'un assemblage verbal plus complexe, auquel Bernard Noël réserve le nom de poème, et que l'on entendra ici au sens étymologique du terme.

Vis-à-vis de ce savoir-faire, de cet 'art de l'interruption' qui figure le lien pratique entre l'énoncé et le poème, il faut donc à présent faire la part de l'inconnu que recèlerait le texte, sous l'aspect de son récit. De fait, si le récit procède incontestablement d'un savoir-faire, il n'en relève d'aucune manière : le récit est le point de fuite du travail de l'écriture ; il est l'ignorance qu'engendre (littéralement en position de génitif) le métier : 'Un métier d'ignorance'. Dans ces conditions, le récit ne saurait faire l'objet d'une description, mais tout au plus d'une hypothèse. – Je pose que le récit désigne une fonction, continue, dont la variable est le sens. Je pose que l'apparition du récit, au point de vue du texte, n'est théoriquement pas séparable de la question du sens ; et que c'est à définir celui-ci que l'on peut espérer circonscrire, dans son enjeu, celui-là.

3.1.1. Le sens indécidable

Vis-à-vis de la forme et de la signification de l'énoncé, matérielles, le sens ne semble, au premier abord, pouvoir être désigné que par une qualité négative : son immatérialité. On n'en inférera pas, pour autant, que le sens n'existe pas : linguistes, psychanalystes, philosophes s'accordent à reconnaître l'importance de cette notion, en des termes souvent fort proches de ceux de Claude Royet-Journoud.

Au terme de signification tel qu'il est employé ici, note Jean-Claude Milner dans son INTRODUCTION À UNE SCIENCE DU LANGAGE¹⁴⁶, Lacan a opposé le terme *sens*. Une telle opposition implique que le sens n'ait justement pas les propriétés de la signification ; il convient donc [puisque la matérialité de la signification est telle qu'elle ne fait jamais l'objet d'une variation indépendante ; puisqu'il n'arrive pas que la signification change alors que demeureraient identiques à la fois la syntaxe comme système de position, et le lexique comme système de terme ;] il convient donc que le sens ne soit en covariation ni avec la syntaxe ni avec le lexique. Qu'il y ait des cas où, la syntaxe étant la même et les termes lexicaux étant les mêmes, le sens puisse être différent ; qu'il y ait réciproquement des cas où la syntaxe étant différente et les termes lexicaux étant différents, le sens soit le même.

Immatériel vis-à-vis de la syntaxe qui, elle-même, induit la signification de l'énoncé, le sens serait à rechercher dans la région du 'dire' que nous avons précédemment tenté de circonscrire. Et s'il n'appartient pas à la linguistique, à proprement parler, de faire usage de cette notion, à l'écriture oui, dont on a suggéré qu'elle avait pu faire du 'dire' le thème de sa recherche, sous l'auspice d'une écriture intransitive. – Sens que Gilles Deleuze (le distinguant des ordres de la manifestation, de la désignation et de la signification, qui ferment le cercle de la proposition) voyait à cet égard moins exister que persister ou insister et qu'il désignait tour à tour d'effet de langage et d'effet de surface :

... le sens n'est jamais principe ou origine, il est produit. Il n'est pas à découvrir ou à re-employer, il est à produire par de nouvelles machineries. Il n'appartient à aucune hauteur, il n'est dans aucune profondeur, mais effet de surface, inséparable de la surface comme de sa dimension

¹⁴⁶ Jean-Claude Milner. INTRODUCTION À UNE SCIENCE DU LANGAGE, ouvr. cit., p. 309.

propre. Ce n'est pas le sens qui manque de profondeur ou de hauteur, c'est plutôt la hauteur et la profondeur qui manquent de surface, qui manquent de sens, ou qui n'en ont que par un « effet » que suppose le sens¹⁴⁷.

En parfaite congruence avec ces commentaires, on relira certaines réponses et notes de Claude Royet-Journoud. Confirmant Mathieu Bénézet sur la recherche d'une langue 'plate', 'aplatie' :

Certainement. D'ailleurs, c'est cette platitude qui m'apparaît faire violence et qui fait certainement problème, et qu'on me reproche sans le savoir. Car ce qui fait problème, c'est la littéralité (et non la métaphore). C'est faire mesurer la langue dans ces unités « minimales » de sens. Pour moi, le vers d'Éluard « la terre est bleue comme une orange » est épuisable, c'est-à-dire s'annule par son surcroît de sens, tandis que, par exemple, le vers « le mur du fond est un mur de chaux », de Marcelin Pleynet, reste et restera je crois, pour son exactitude même et dans son contexte bien sûr, paradoxalement, infixable quant au sens, donc porteur d'une fiction constante pour chacun. Cela est proprement *déchirant*¹⁴⁸.

Où, vecteur d'un sens insaisissable, la littéralité semble se confondre ici avec la structure quasi tautologique du vers de Marcelin Pleynet. – Dans la conversation avec Emmanuel Hocquard, déjà citée :

En fait je me soucie essentiellement du vers, du rapport du souffle et du sens dans chaque portion de vers, du rapport de... Ce glissement absolument imperceptible d'un vers à l'autre, d'une page à l'autre ; je voudrais faire travailler – réussir à faire travailler des unités minimales de sens – parce qu'on travaille généralement dans des unités maximales. J'aimerais bien mettre en place une théâtralisation non pas de l'infime, parce que je ne pense pas que ça soit sans ampleur, mais une théâtralisation (*silence*) d'un sens à peine fait, à peine formulable, à peine...¹⁴⁹

Où la question du sens se confond cette fois avec la problématique pratique du vers, en son minimalisme revendiqué. – De même, dans l'entretien avec Jean Daive, que nous citons à propos de la mise en page :

Tous les éléments typographiques, le moindre tremblement typographique portent une partie du sens. Le problème est d'en trouver la limite. Quand il y a surcroît de sens, il n'y a plus de poème. Donc il s'agit de trouver cette espèce de tremblement qui est celui du sens jamais achevé et qui est en train de se construire, mais qui connaît son propre inachèvement¹⁵⁰.

Où la question du sens ('bougé' comme le qualifiera, plus loin dans l'entretien, Claude Royet-Journoud, empruntant à la pratique photographique de Jean Daive) apparaît indissociable du fait typographique en tant qu'élément dynamique de l'écriture. – Pour finir, on relèvera deux notes successives de LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION¹⁵¹ :

Toute écriture est fondée sur l'entropie. L'unique question est celle du sens et elle demeure insoluble. On voudrait saisir un sens au moment où il se met en marche, où il reste indécidable.

Charles Bernstein insiste, me semble-t-il, sur la sonorité du vers, du mot. Pour ma part, j'insisterai sur une absence d'assonances, d'allitérations, d'images etc. Je rechercherais une

¹⁴⁷ Gilles Deleuze. LOGIQUE DU SENS, Éditions de Minuit 'Critique', 1969, p. 89-90.

¹⁴⁸ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit., p. 155 > E.4a.

¹⁴⁹ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, ouvr. cit. p. 13 > E.6a.

¹⁵⁰ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, ouvr. cit., p. 18 > E.26a.

¹⁵¹ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 16 > C.66.

certaine « platitude ». Mais les deux démarches se rejoignent peut-être par le souci précis et ambigu de *sens*. Serait-ce l'envers et l'endroit d'une démarche identique !

Régulièrement défini par son caractère indécidable, le sens figurerait, dans l'économie d'écriture, une entropie : déperdition d'énergie dans le système clos que figure, selon ses régularités métriques, le texte de la tétralogie. Tel est l'effet du sens et sa négativité constitutive ; telle, l'ignorance dans laquelle il advient. Le sens est ignorance, chez Claude Royet-Journoud, en cela qu'il s'oppose à ce que l'on entend habituellement par 'vouloir dire', 'signifier', 'faire sens' – tous termes appartenant, singulièrement, au domaine de la décision. Or le sens est ici un effet dont nulle cause n'assure la permanence, et nulle intention la maîtrise ; le sens est le produit d'une *valeur retranchée*. On pourrait, considérant la genèse du texte, retracer les étapes du 'nettoyage' par lequel l'auteur, à partir d'une prose cursive, traque, dans ce pré-texte, tout ce qui peut être assonances, allitérations, métaphores : on y verrait un filtrage progressif, une élimination méthodique des éléments de connotation qu'un texte est toujours susceptible de contenir ; un passage au tamis des éléments énonciatifs contextuels (phonologiques, lexicaux, stylistiques) – autrement dit, les étapes d'une 'désénonciation'. Le sens est négatif en cela qu'il est généré par cette réduction, engendré dans le mouvement de cette désénonciation ; il est, si l'on veut, la part du 'dire' qui persiste, ou insiste, dans la littéralité de l'énoncé.

Claude Royet-Journoud nomme précisément *littéralité* – en tant que cette dimension, résolument superficielle, s'oppose à la rhétorique des sens seconds, à la moire des effets de style et en somme au jeu des tropes ajoutés – ce qui résiste à l'opération méthodique de soustraction dans son écriture. Nous aurons à montrer que la littéralité n'intéresse pas seulement l'écriture – travail iconoclaste visant à faire surgir, dans son abrupt, la lettre même de la langue – mais également la lecture – d'où la notion de sens tire, en définitive, sa pertinence et sa fonction médiatrice. Nous montrerons comment il revient à l'interprète – se distinguant en cela du commentateur, qui interroge le texte sur ce qu'il a voulu dire, et par un étrange paradoxe, redit ce qui n'a jamais été formulé – à l'interprète, dis-je, de poursuivre le sens dans l'inachèvement et l'indécidable qui lui sont constitutifs.

3.1.2. L'ordre du récit

Le sens est un effet : produit de la désénonciation que suggère la recherche de la littéralité. Il ne saurait, dans cette mesure, être confondu avec le sens tel que l'appréhende l'herméneutique, qui lui suppose à la fois une origine, dans l'intention délibérée ou inconsciente de l'auteur, et une finalité, à la lumière de laquelle se découvre la vérité de l'interprétation : bouclant dans le cercle d'une pétition de principe la légitimité de son exhumation. Mais il se distingue également d'une structure différée du sens : attendu pour autant que son avènement soit temporisé, – structure dont Clément Rosset a décrit, sous la figure de l'illusionniste, la logique qui la sous-tendait¹⁵². La question du sens dans la tétralogie se distingue de sa variante herméneutique, autant que d'une variante 'hégélienne malheureuse' dans la mesure où, chez Claude Royet-Journoud, le sens apparaît, très concrètement, comme un effet de lecture dans l'écriture. '*Le sens réside dans la possibilité de reconnaître...*', lit-on à la

¹⁵² Clément Rosset. LE RÉEL. TRAITÉ DE L'IDIOTIE, Éditions de Minuit, 'Reprises', 2004, p. 52-59.

page 91 des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI. Cette proposition, dont il n'est pas indifférent de remarquer qu'elle est déjà citation, définit, dans la poétique de l'auteur, la nature opératoire du sens, en tant qu'il requiert, pour advenir, une vérification de l'écriture par la lecture. On ira même plus loin : le sens est la résultante, dynamique (à cet égard jamais achevée), d'une dialectique entre l'écrire et le lire à laquelle le texte de la tétralogie donne lieu. Dialectique ou, pour être plus précis, hyperdialectique, songeant à la définition que proposait Maurice Merleau-Ponty de ce terme¹⁵³ : la promotion d'un devenir qui n'est pas isolable du mouvement des opposés qui l'engendre, ni réifiable dans un concept qui le figerait, en le fixant. De fait, si le texte de Claude Royet-Journoud supporte une interrogation constante sur l'écriture, il faut affirmer nettement que celle-ci ne se sépare jamais d'une interrogation symétrique sur la lecture ; de sorte qu'il n'y a pas *de l'une à l'autre*, un rapport de la vérité à son interprétation, voire un rapport de la temporisation du sens à son attente, mais, *de l'une dans l'autre*, réflexion. Tout se passe comme si le texte de la tétralogie tendait même à défaire la priorité ontologique de l'écriture sur la lecture, dans un jeu de miroir qui abolit la possibilité d'une origine. En tant qu'indécidable, le sens est un effet de cette dialectique entre écriture et lecture, que désigne, pour le moins, la structure d'accident de l'énoncé. A la fois condition de *lisibilité* du monde : attribut, à tous les sens du terme, de l'état de chose ; et doué d'une matérialité *littérale* à laquelle le livre procure ses coordonnées dans l'espace et le temps. Entre lisibilité et littéralité, l'accident n'est plus qu'un cas particulier du dispositif que met en place le texte quant au sens : effet de lecture dans l'écriture.

Je vois deux avantages à considérer le sens comme un effet de lecture dans l'écriture. Le premier, celui de rendre justice à l'économie d'élaboration du texte, telle que Claude Royet-Journoud l'a exposée ; mais dont le commentaire a pu prêter à contresens. Dans son entretien avec Mathieu Bénézet, Claude Royet-Journoud a indiqué les linéaments de sa méthode de travail :

Chacun de mes livres se compose d'un certain nombre de séquences qui ont entre cinq et dix pages chacune. A l'origine, il y a l'écriture de 400 à 500 pages de prose pour chacune de ces séquences, ce qui explique qu'il me faille à peu près six ans pour faire un livre. Cela se passe dans de gros cahiers : j'écris une prose sur la page de droite où je prélève ensuite certains moments sur la page de gauche. Le but de ce travail de prose est de permettre d'entrer dans un espace propre au travail d'écriture. Ce travail peut se poursuivre très longtemps jusqu'au moment où ça *accroche*. Et quand le texte prend forme, c'est toujours quelque chose qui se distribue sur plusieurs pages, car pour que le récit ait lieu, il est essentiel que cela circule entre les pages en regard, à droite, à gauche, de même que sont importantes la tourne entre les pages et la présence du volume : si vous voulez j'écris toujours dans le livre, toujours déjà dans le livre. Ensuite, quand il y a quelques pages – une ébauche –, le propos devient de nettoyer la langue, de faire du texte une planche savonnée. Comment ? En traquant, supprimant, systématiquement, tout ce qui peut être métaphore, assonance, allitération – et de voir quel récit fait jour, ce qui pointe et qui reste dans cette langue, – cette langue dans la langue.¹⁵⁴

L'auteur écrivait, sur la page de droite d'un grand cahier, une prose, appelée aussi 'fumier négatif', qui fournirait le fonds pour un travail de prélèvements, opérés sur

¹⁵³ Maurice Merleau-Ponty. LE VISIBLE ET L'INVISIBLE, Gallimard, 'Bibliothèque des Idées', 1964, p. 123-130.

¹⁵⁴ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », *ouv. cit.*, p. 154-155 > E.4a. Les titres de nos chapitres sont empruntés, comme ne manquera pas de le remarquer notre lecteur, à cette réponse de Claude Royet-Journoud.

la page de gauche de ce même cahier. L'auteur chercherait à dégager une forme, un énoncé *lisible*, évident et bref, du flot amorphe, volubile et volatile de la parole. La collection des ces énoncés constituerait une étape préparatoire dans l'élaboration du texte : ébauche à partir de laquelle ceux-ci seraient 'nettoyés', donnant ainsi jour, progressivement, au 'poème'. Le contresens serait de croire que le 'poème' surgirait directement de la 'prose' qui s'est écrite préalablement ; de croire que la séquence s'apparenterait à des segments portés à la publication d'un texte inédit dont on ignorerait les réels enchaînements. Sur cet aspect, Claude Royet-Journoud a apporté une mise au point définitive :

J'écris d'abord de la prose sans aucun intérêt littéraire. Le poème ne vient pas de la prose, mais il n'arrive pas non plus à son terme sans elle. Elle n'est qu'un « nettoyage », une possibilité de voir.

La prose, c'est l'enfance. Elle sert d'éveil. Elle sert à sortir de l'aveuglement. Mais tout cela n'explique rien. On ne peut voir le rapport de la prose initiale au poème publié. Aucun manuscrit ne montre un état réel du texte en train de se faire.

C'est aussi un travail de suppression. Ce qui ne veut pas dire qu'il y aurait sous le texte un autre texte qui viendrait à manquer. La suppression permet seulement la théâtralisation de certains mots, de certains projets, qui se concrétisent mieux ainsi¹⁵⁵.

Sans doute, les formes de préteritions qui se découvrent dans ces trois notes peuvent-elles s'expliquer par le contresens auquel a pu prêter le commentaire de l'auteur dans l'entretien avec Mathieu Bénézet : en en fournissant, par cette reformulation, un très net démenti. Mais ne peut-on également, légitimement, s'interroger sur le rôle et la signification de ces propositions, qui semblent, en la convoquant, épaissir l'énigme de la genèse plutôt que de l'expliquer ? Je suggérerais que cette insistance sur la genèse du texte n'a d'autre but que d'indiquer l'immixtion réglée du temps et, par voie de conséquence, de la lecture dans le travail d'écriture. Non pas seulement du *temps de la rédaction* proprement dit, dont Claude Royet-Journoud assure qu'il est considérable : les 400 à 500 pages de prose nécessaires à la rédaction d'une séquence de 5 à 10 pages suffirait à le suggérer ; non seulement du temps de l'arrêt dans la suite continue de l'écriture, actualisé par le prélèvement et matérialisé par le passage de la page de droite à la page de gauche du grand cahier : *temps du départage* ; mais aussi bien du *temps de l'émendation* par lequel l'écrivain se dédouble en critique de lui-même, du nettoyage de la part superfétatoire qu'un quelconque espace verbal est toujours susceptible de contenir ; mais le *temps du cadrage* : de l'agencement millimétré des énoncés dans le théâtre de la séquence ; le *temps de la reconnaissance*, enfin :

On se demande toujours pourquoi un poème se finit. Il existe quand on le reconnaît, comme on « reconnaît » un corps à la morgue. C'est une chose à la fois affreuse et étrange. C'est quand cela se détache. Tu reconnais quelque chose qui est absent, qui est soustrait au moment même où le poème est suffisamment anonyme pour que tu le signes¹⁵⁶.

Dénominateur commun de tous les commentaires de l'auteur sur l'élaboration de son texte, l'intervention du temps ne dit, ni plus ni moins à mon sens, que l'immixtion de la lecture dans la genèse de l'écriture.

¹⁵⁵ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 17 > C.66.

¹⁵⁶ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 19 > C.66.

Le second avantage que je vois à considérer le sens comme un effet de lecture dans l'écriture est plus strictement poétique, si l'on s'avise que la structure du texte tend à brouiller, dans son dispositif, la limite entre écrire et lire : incluant le point de vue du lecteur dans sa mise en scène. On peut appréhender cette place réservée au lecteur par le texte, une fois encore, à partir de la structure d'accident de l'énoncé, et redire, avec Marie Anne Guérin :

Je sais peu de livres autant pensés pour être lus que ceux de Claude Royet-Journoud. Peu qui, à ce point irrésolu d'intimité, aimantent le lecteur. *Via* l'aspect insulaire de l'écrit – de toute poésie, – la composition visible mais énigmatique de cet accident occasionné par la présence de l'auteur (ou de son absence travaillée, trace offerte d'une collision ancienne avec la prose de son lecteur, d'une proposition du croisement avec sa mémoire comme dans l'élaboration de listes) dans le blanc qui entoure les noires inscriptions, là où le corps est retranché, exprimé, sujet à des apparitions, fragmenté, accidentel, entier, mis en morceaux, lire les livres de Claude rapproche d'un état, amène à faire face à une ligne¹⁵⁷.

Mais on peut appréhender également la limite de l'écrire et du lire dans la dimension théâtrale du texte, dont la scène typographique, pour être virtuelle, demande à être actualisée par le lecteur. – Théâtre dont l'auteur, agençant les énoncés dans le volume de la séquence, figurerait le metteur en scène, et dont la position (de dos : en retrait de l'espace scénique), désignerait aussi bien la place dévolue au lecteur : la même. On parlera, avec Francis Cohen cette fois, d'une mise en scène de ma lecture¹⁵⁸, suggérant à cet égard une absolue réciprocité de l'écrire et du lire. La structure dialectique du sens suppose cette réciprocité ; le sens implique une homothétie de l'écriture-lecture.

Dans une analyse importante¹⁵⁹, Emile Benveniste décrivait le 'consensus pragmatique' qui s'établissait entre les protagonistes d'un dialogue, faisant de chaque locuteur un co-locuteur. Tirant les conséquences du travail essentiellement dialectique du sens dans la tétralogie, il s'agit de transférer le couple locution-co-locution, du dialogue au texte, en celui d'écriture-lecture et de décrire, à notre tour, le consensus problématique qui est engagé. Pour ce faire on considérera dorénavant le mot 'dire' indistinctement : à la fois le mouvement rétrospectif par lequel l'énoncé, 'nettoyé', conserve et commente les conditions de son énonciation ; et à la fois l'acte de réénonciation du texte au point de vue du lecteur : *sa scansion adéquate*. A cette condition, on peut faire du sens le produit dialectique, infixable, d'un 'dire' clivé, d'un partage des voix, entre formulation et reconnaissance ; et dont les éléments du corps (à la fois écrivant et lisant : 'bras, poignet, main, doigt, bouche¹⁶⁰) manifestent, symptomatiquement dans leur détermination générique, la réciprocité de la position d'écriture-lecture : embrayeurs de ce dire indistinct.

¹⁵⁷ Marie Anne Guérin. « C'ÉTAIT IL Y A LONGTEMPS... » dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, ouvr.cit., p. 103.

¹⁵⁸ Francis Cohen. THÉÂTRE D'UN NON-LIEU dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, ouvr.cit., p. 210.

¹⁵⁹ Émile Benveniste. L'APPAREIL FORMEL DE L'ÉNONCIATION dans PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 2, Gallimard, 'Tel', 1980, p. 79-88.

¹⁶⁰ 'Faire surgir la partie du corps qui écrit (la rendre visible, lisible) : bras, poignet, main, doigt, bouche... L'inscrire dans la fable, en faire un personnage de l'intrigue. Comme si tout se tenait là : dans la main qui se sépare du corps par l'écrit. Et le froid.' Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 18 > C.66.

Et cependant : défaisant, à notre tour, la priorité ontologique de l'écriture sur la lecture, il ne s'agira pas de faire du texte un havre du sens, dans une irénique réciprocité de l'écrire et du lire. De fait, s'il revient au lecteur, selon ce dispositif, de faire entendre le sens du texte, il ne s'agit plus évidemment d'une interprétation qui chercherait à déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu du sens, mais bien d'une interprétation qui, n'étant plus tournée vers l'origine, affirmerait le jeu, dans la pratique du texte, et la performance de son 'dire'. Réintroduisant dans l'aventure du sens, la lecture comme pratique ('désespérée' dirait Mallarmé, nous la qualifierons plutôt de pratique 'menacée'), il s'agira de manifester l'instabilité fondamentale d'un sens qui échappe toujours à la fixation dans un savoir. A cet égard, la littéralité (entendons, du point de vue du lecteur, une interprétation réduite à la surface sans profondeur du texte) figure la garantie d'une vérification de la lecture par l'écriture, promettant, dans cette articulation, *le déploiement du récit*.

Paraphrasant librement Claude Royet-Journoud, je définissais le récit comme une fonction, continue, dont la variable serait le sens. On peut à présent restituer les propos même de l'auteur, tout à fait clairs sur ce point :

Il y a quelques jours, je feuilletais LA THÉORIE DES CATASTROPHES de Thom. Tu fais intervenir de la discontinuité, il y a toujours un continu sous-jacent, il n'y a jamais de discontinuité seule. C'est une discontinuité, une discontinuité qui ne sous-entend pas en tout cas une absence de continu. Et ce continu, dans mon cas serait ce que j'appelle le récit¹⁶¹.

De cette continuité, il revient au lecteur de se faire le *récitant*. S'il y a un ordre du récit, à la fois niveau et injonction, c'est celui de délivrer le continu du texte en délivrant le texte lui-même : en l'interprétant.

3.1.3 Brève histoire d'un concept

Ouvrons sur ce point une parenthèse. Défini comme une fonction continue dont la variable est le sens, effet d'un dire clivé ou d'un partage des voix, le récit trouve adéquatement semble-t-il, à caractériser une dimension du texte de Claude Royet-Journoud. Cette définition n'est, au reste, que l'extrapolation du commentaire que nous consacrons à ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT, MERCURE DE FRANCE* ÉD. 1971, 128 P. Pour autant, on ne se tiendra pas quitte envers l'usage du concept de récit, dont la fécondité reste pour le moins problématique. Car ce qui frappe, et menace immédiatement le rendement du concept de récit, est bien évidemment le fait que le texte de la tétralogie ne ressortit pas au mode du raconté (au sens classique d'une narration d'événements, organisée autour des temps du passé simple), qui fait prévaloir largement les temps linguistiques caractéristiques du discours¹⁶² ; ni davantage ne présente-t-il les paramètres constitutifs

¹⁶¹ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, ouvr. cit., p. 25 > E.26a.

¹⁶² Sur l'opposition récit/discours, en tant que catégories linguistiques, je renvoie aux réflexions essentielles mais bien connues d'Emile Benveniste : *LES RELATIONS DE TEMPS DANS LE VERBE FRANÇAIS* (P.L.G. I, ouvr. cit., p. 237-250), *LE LANGAGE ET L'EXPÉRIENCE HUMAINE* (P.L.G. II, ouvr. cit. p., 67-78). Dans le récit, le locuteur n'est pas impliqué : 'Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes' (I p. 241). Le discours, en revanche, désigne 'toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelques manières' (p. 242). Chaque mode d'énonciation a son système de temps : des temps inclus et des temps exclus. Ainsi, le récit inclut trois temps : le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait ; mais surtout le récit

d'une définition sémiologique du récit, étant privé d'événements : pierre de touche de la définition fonctionnelle du récit, qui postule une chaîne d'actions logiquement articulées en vue d'une fin ; privé, à première lecture, de personnages : lieu d'ancrage des actions ; privé, enfin d'un narrateur, dont la voix et le point de vue orienterait la narration ; – tous paramètres constitutifs de la définition. Bien sûr, on peut suggérer que, sur le fond d'une éclipse du narratif, se maintient quelque chose comme un récit, qui récupère par le rabattement du *figural* sur le *littéral*, toutes les valeurs de la définition. Moyennant quoi, l'articulation des accidents tendrait à se substituer à l'événement ; la répartition lexicale et la structure répétitive des mots thématiques aux personnages ; le lecteur, par la place que lui réserve la scène du texte, au narrateur, dont on a dit que les éléments du corps écrivain, présents dans l'écriture, pouvaient être considérés comme des embrayeurs, puisqu'ils figureraient également les éléments du corps lisant. Nonobstant ce lien de dérivation on insistera donc, dans un premier temps, sur la dimension polémique du recours à la notion de récit – polémique qu'on peut, et qu'on doit situer à l'horizon d'une exclusion générique réciproque du récit et de la poésie : du champ prosaïque-narratif et du champ prosodique-poétique. De cette exclusion, l'injonction de Mallarmé, en préface au COUP DE DÉS, reste la première et plus décisive illustration : 'on évite le récit'. Compte tenu de la rémanence de l'opposition entre poésie et récit¹⁶³, je suggérerais d'interpréter le recours à cette notion, dans le texte de Claude Royet-Journoud, comme la contrepartie positive du refus d'indication générique – et en l'espèce de l'indication *poésie* – en tête des volumes de la tétralogie. Selon les termes de cette opposition, la notion de récit apparaîtra d'autant plus pertinente qu'elle accusera, dans le même mouvement, l'inadéquation du texte au registre de la 'poésie'.

Dans un second temps, on restituera le projet de Claude Royet-Journoud dans le contexte de la question générale du mode narratif, question largement posée depuis le milieu du XX^e siècle, par toute une réflexion sur l'écriture, sur le texte, sur le livre et sur la production du sens ; et dans le contexte des poétiques qui la manifestent. On songe évidemment aux propositions de Maurice Blanchot dans LE LIVRE À VENIR, immédiatement essentielles à notre propos, où le récit se définit dans un premier temps comme une épure du roman ; son schème narratif abstrait :

Le récit commence où le récit ne va pas et toutefois conduit par ses refus et sa riche négligence. Le récit est héroïquement et prétentieusement le récit d'un seul épisode, celui de la rencontre d'Ulysse et du chant insuffisant et attirant des Sirènes. Apparemment, en dehors de cette grande et naïve prétention, rien n'est changé, et le récit semble, par sa forme, continuer de répondre à la vocation narrative ordinaire.

exclut le présent et à sa suite le futur, qui est un présent à venir, et le passé composé, qui est un présent au passé. Inversement, le discours exclut un temps, le passé simple, et inclut trois temps fondamentaux, le présent, le futur et le passé composé. Le présent est le temps de base du discours, parce qu'il marque la contemporanéité entre le chose énoncée et l'instance de discours : il est donc solidaire du caractère sui-référentiel de l'instance de discours. C'est pourquoi les deux plans d'énonciation se distinguent aussi par une seconde série de critères : les catégories de la personne : je-tu pour le discours ; la 'non-personne' (le passé simple est le temps de l'événement, en dehors de la personne d'un narrateur) pour le récit.

¹⁶³ On se gardera en effet, malgré qu'en ait Dominique Combe (cf. POÉSIE ET RÉCIT. UNE RHÉTORIQUE DES GENRES, José Corti, 1989), de considérer cette exclusion réciproque de la poésie et du récit comme désuète ou dépassée, dans la mesure où un excellent éditeur comme Paul Otchakowsky Laurens peut, depuis quelques années, réinvestir l'opposition dans la forme matérielle de ces livres (couvertures crénelées ou cartonnées, grammage du papier), selon une détermination qui n'est probablement pas seulement socio-économique, mais, nous en sommes convaincus, de parti-pris et d'engagement.

Mais dans un second temps, le récit se désigne comme la syncope de l'événement dans l'instant de sa relation :

Cependant, le caractère du récit n'est nullement pressenti, poursuit Maurice Blanchot, quand on voit en lui la relation vraie d'un événement exceptionnel, qui a lieu et qu'on essaierait de rapporter. Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser. / C'est là un rapport très délicat, sans doute une sorte d'extravagance, mais elle est la loi secrète du récit. Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieuse cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même « commencer » avant de l'avoir atteint, mais cependant, c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant, attirant¹⁶⁴.

Théoriquement, le récit se construit ici sur une double négation (du roman puis de la dimension proprement narrative du récit), visant le point qui est le moment d'écrire, non encore consommé. On trouvera de cette définition une exemplification, dans le récit qui, dès son titre, porte l'injonction de cette loi : AU MOMENT VOULU, paru en 1951.

Aux antipodes de cette définition littéraire du récit, je placerais celle, historiographique, qu'inspire à Jacques Rancière la lecture du dernier chapitre de LA MÉDITERRANÉE de Fernand Braudel, dans le 'récit' de la mort de Philippe II. Où se joue le dérèglement concerté de l'opposition linguistique entre récit et discours, métaphore de la révolution copernicienne qu'a entrepris l'histoire pour continuer à s'écrire.

Il ne s'agit pas, note Jacques Rancière, de tournure rhétorique mais de poétique du savoir : de l'invention pour la phrase historique, d'un régime nouveau de vérité, produit par la combinaison de l'objectivité du récit et de la certitude du discours. Il ne s'agit plus d'insérer des événements racontés dans la trame d'une explication discursive. La mise du récit au présent rend ses pouvoirs d'assertion analogues à ceux du discours. L'événement et son explication, la loi et son illustration se donnent dans le même système du présent (...) Les singularités du récit de la mort du roi semblent alors pouvoir s'expliquer dans les termes de cette réorganisation linguistique. La mort du roi figure une opération à double sens. Elle marque l'absorption du système du récit, caractéristique de la vieille histoire, dans celui du discours par quoi elle peut devenir une science ; mais aussi, à l'inverse, la mise en récit des catégories du discours sans quoi la science nouvelle ne serait plus une histoire. Le récit-allégorie, le récit de l'indiscernable, opère cet échange des catégories du discours et des catégories du récit qui permet à l'histoire nouvelle de s'écrire sur la mise à mort de la chronique royale. Et le singulier face à face de l'historien présent et du roi mort pourrait assez bien figurer la révolution du système des pronoms qui répond à la révolution du système des temps. Autour d'un *nous* que la collectivité savante des historiens emprunte à la majesté royale, le *il* distancié du récit et le *je* présent qui soutient le discours échangent leurs propriétés¹⁶⁵.

La construction d'un récit dans le système du discours figurant le seul moyen pour la science historique nouvelle de n'être plus une histoire au sens classique du terme, sans devenir simplement un discours : c'est une autre double négation que la conclusion de LA MÉDITERRANÉE met en scène. Elle apparaît, sur un plan poétique, singulièrement conciliable avec la définition littéraire qu'en fournissait Maurice Blanchot.

¹⁶⁴ Maurice Blanchot. LE LIVRE À VENIR, Gallimard, Folio 'Essais', 1990, p. 13 et 14.

¹⁶⁵ Jacques Rancière. LES MOTS DE L'HISTOIRE, Seuil, 'Librairie du XX^e siècle', 1992, p. 34 et 36.

Cette opposition du scientifique et du littéraire, que semble subsumer la catégorie du récit, il revient à Jean-Pierre Faye de l'avoir articulée dans deux ouvrages capitaux : LE RÉCIT HUNIQUE et LANGAGES TOTALITAIRES¹⁶⁶, où s'interroge, à partir d'un point de départ commun, dans sa force de déplacement actuelle, la notion de récit et de raison narrative. Le point de départ de ces deux ouvrages est une anecdote rapportée par l'Abbé de Malby :

En passant, et comme à son insu ou distraitemment, Malby a fait apparaître, à propos précisément de l'irruption du peuple franc sur la scène de l'histoire, ce qu'il faudra désormais appeler l'*effet de récit* : certains récits, admet-il, ont *changé* la forme et la face des nations¹⁶⁷.

Traquer cet effet de récit dans l'histoire idéologique, *contée au présent*, des premières décennies du XX^e siècle, dans LANGAGES TOTALITAIRES ; ou l'interroger dans les essais littéraires réunis dans LE RÉCIT HUNIQUE, ce mouvement figure les deux faces alternatives d'un même dessein, entre idéologie et fiction : *écriture*.

Et dans l'écriture du récit qui sous nos yeux se fait – entre figures écrites et signes dessinés – quelque chose ressemble à une prosodie. Ce n'est plus l'octosyllabe assonancé ou rimé, l'allitération. Plutôt qu'une métrique de la répétition, ce serait – une prosodie du recouplement ? Entre trajectoires distinctes, et même opposées. Comme l'ancienne rime ou assonance : tout à la fois attendue, imprévue, redoutée. Mais par une autre rigueur elle trace avec ses accents ce premier geste qui est diction, qui est tracé *avant* la diction même : pré-diction¹⁶⁸.

Cette définition du récit, ne devait-elle pas, dès lors, rejoindre la formidable intuition d'Edmond Jabès, dans • EL OU LE DERNIER LIVRE, qui conclut le LIVRE DES QUESTIONS ?

« ... écrit, récit : un même mot dans le renversement naturel de l'ordre de ses lettres.

« Tout écrit nous propose sa part de récit », disait-elle¹⁶⁹.

On trouvera, dans les actes du colloque organisé par Marc Rombaut, Jean-Pierre Verheggen, Jacques Sojcher et Maurice Olender : LE RÉCIT ET SA REPRÉSENTATION¹⁷⁰, le meilleur cadastre épistémologique où situer la problématique du récit chez Claude Royet-Journoud. Pour autant (sauf dans le cas d'Edmond Jabès qui occupe dans cette configuration une place particulière) cette base n'est pas indispensable pour aborder la question du récit dans la tétralogie. Car le récit se déduit, analytiquement, de la poétique de l'auteur que nous avons restituée jusqu'ici. – Fin de la parenthèse.

¹⁶⁶ Jean-Pierre Faye. LE RÉCIT HUNIQUE, Seuil, 'Tel Quel', 1967. LANGAGES TOTALITAIRES, Hermann, 1972.

¹⁶⁷ LANGAGES TOTALITAIRES, *ouvr. cit.*, p. 3

¹⁶⁸ LE RÉCIT HUNIQUE, *ouvr. cit.*, p. 206-207.

¹⁶⁹ Edmond Jabès. • EL, OU LE DERNIER LIVRE, Gallimard, 1973, p. 11.

¹⁷⁰ Collectif. LE RÉCIT ET SA REPRÉSENTATION. COLLOQUE DE SAINT-HUBERT 5-8 MAI 1977. Payot, 'Traces', 1978. On sait que Claude Royet-Journoud a assisté à ce colloque où intervenaient entre autres : Robert Duncan, Jean-Pierre Faye, Serge Fauchereau, Emmanuel Hocquard, Edmond Jabès, Roger Lewinter, Bernard Noël, Maurice Olender, Denis Roche et Jacques Sojcher.

3.1.4. Les formes du continu

Pour appréhender les formes du continu dans l'écriture de Claude Royet-Journoud, nous pouvons partir de nos remarques concernant la typographie versifiée. Partir de la solidarité reconnue aux pages de la séquence, et des traits que nous avons associés à sa définition ; découvrant, de façon subsidiaire, qu'*étendue*, *unicité* et *complétude*, par lesquelles nous avons caractérisé typographiquement la configuration du texte, sont des notions empruntées à la définition de la 'fable' dans la POÉTIQUE d'Aristote¹⁷¹. Partir, donc, de la solidarité typographique des pages d'une séquence comme indice d'un continu – posant que cette solidarité typographique n'est autre que l'expression matérielle de la continuité en quoi consiste le récit. On ne cherchera pas toutefois à savoir si c'est la disposition typographique du texte qui produit le récit, ou plutôt le récit qui détermine la disposition typographique. L'un et l'autre y sont en effet indissolublement liés. C'est ici redire le rapport de consubstantialité de la forme et du sens quant à la page en l'extrapolant au niveau de la configuration typographique de la séquence. Car si la page engage, dans son ordre déjà, la question du sens, selon une configuration qui doit être reconnue par l'interprétation, le récit s'envisage, quant à lui, dans la succession entre plusieurs pages :

... car pour que le récit ait lieu, il est essentiel que cela circule entre les pages en regard, à droite, à gauche, de même que sont importantes la tourne entre les pages et la présence du volume¹⁷²...

A l'interprète, au récitant revient de reconnaître, dans ces conditions, la dimension essentiellement *transversale* du récit.

Pour ce faire, il sera désormais nécessaire de prendre en considération les phénomènes typographiques complémentaires de *persistance* (capacité, marquée par la fonction du blanc typographique, pour une page, de continuer à exister dans la séquence après sa tourne) et d'*oblitération* (phénomène par lequel une configuration se substituant à une autre, entre en relation de signification avec la précédente), attestant du rapport établi entre la verticalité de la page et la succession temporelle des pages de la séquence. Mais il sera également nécessaire de prendre en compte le phénomène, bien connu en typographie, de *transvision* : le fait qu'aucun papier n'étant tout à fait opaque il laisse deviner par transparence le texte des pages suivantes. C'est donc en considération de la dimension essentiellement transversale du récit, que nous serons amenés à parler d'un phénomène de transvision, lorsque l'interprétation devra commenter l'entre-tissage progressif du texte dans le volume de la séquence. Ce phénomène n'étant au reste que la conséquence, au niveau de la lecture, de la mise en page du texte dans son théâtre. Une reproduction sur papier transparent donnera, pour la première séquence du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, une idée de la précision de cette mise en page.

¹⁷¹ Aristote. LA POÉTIQUE, texte traduit, présenté et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 'Poétique', 1980. Pour des raisons qui apparaîtront dans la seconde partie de cet essai, nous ne suivrons pas la traduction proposée par Dupont-Roc/Lallot du mot 'muthos' par le terme d' 'histoire', mais la traduction de Hardy du même mot : 'fable'.

¹⁷² Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit., p. 154 > E.4a.

Le récit est une ligne, tracée entre les points espacés d'un continuum – ce continuum que détermine, typographiquement, le volume matériel du texte dans la séquence. La *reconnaissance* de cette ligne est le tracé du lire dans l'écrire. Au récitant revient d'en suggérer les multiples possibilités. Car loin s'en faut qu'une ligne claire se découvre, unanimement, qui donnerait un sens, une orientation définitive au récit ; c'est plutôt un écheveau de lignes, indécidable : d'où vient le caractère conjectural de l'interprétation. Il nous suffira d'assumer cela.

Toute objectivité cependant n'est pas impossible : certains types de liens apparaissent comme non conjecturaux : qu'on pense à des liens syntaxiques, s'attestant grammaticalement par la connexité de deux énoncés ; qu'on pense à des liens textuels, s'attestant par l'effet d'anaphoriques (ce que nous nommons d'après Anne-Marie Albiach : la 'fiction pronominale') ou par la présence d'articulations logiques ; qu'on pense enfin à des liens sériels qui se déterminent par la répétition calculée de certains mots dans le texte : extrapolation du principe de répétition, aperçu dans le cadre de notre analyse de la page aux dimensions de la séquence. La mise à jour de ces liens, qui marquent la continuité objective du texte, constitue la virtualité d'événement par lequel se donne à interpréter le récit. – Nous nous proposons, pour illustrer l'hypothèse du récit, d'en fournir l'exemple dans la séquence qui nous a servi jusqu'ici de pierre de touche pour notre reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud : la première séquence du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION.

3.1.5. L'exemple du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, I

Du *continuu grammatical*, le modèle emblématique reste celui qui permet d'associer par branchement syntaxique, deux lignes, pouvant être disposées à plusieurs pages de distance ; mais qui devront être considérées, dans ces conditions, comme ne formant qu'un seul énoncé. Tel est l'exemple de continuité qui s'établit entre la ligne : 'il cherche sa langue', à la page 13, et : '*celui qui ne parle pas*', à la page 16 – continuité renforcée de surcroît par la position typographique concordante des deux lignes dans le bloc typographique. Il y a en effet, dans l'énoncé 'il cherche sa langue ↔ *celui qui ne parle pas*', à la fois continuité grammaticale, par branchement syntaxique, et intersection référentielle, dès lors qu'on s'avise que les pronoms 'il' et '*celui*' renvoient à une seule et même entité, à savoir l'*infans*, dont la définition étymologique est donnée dans le second constituant de l'énoncé.

De fait, si la ligne prosodique de la page 13 a été déclarée suspensive sur la première occurrence du mot langue ('il cherche sa langue'↑), et cela relativement à la seconde occurrence, conclusive, sur la même page ('c'est leur langue'↓), c'est compte tenu également de cette structure, syntaxiquement disloquée, que manifeste le second constituant de l'énoncé ('*celui qui ne parle pas*'↓), pour sa part doté d'une intonation conclusive. On considérera à cet égard que la ligne 'il cherche sa langue' est bivalente, dans son suspens intonatif, inscrite dans une double direction de lecture : lecture verticale par répétition du mot langue dans une même position syntaxique et un emplacement symétrique dans la composition typographique ; lecture horizontale, par l'effet de laquelle le pronom 'il' trouve, étymologiquement, le référent dont il figure la cataphore.

il cherche sa langue ↔ *celui qui ne parle pas*

c'est leur langue

*

Du *continu textuel*, l'exemple est fourni par l'énoncé, non homogène, en haut de la page 18 : 'de l'autre côté / « l'homme poursuit noir sur blanc »'. Ce continu textuel apparaît, en effet, dès l'instant où l'on interprète la locution 'de l'autre côté', non pas seulement comme une indication de lieu (par laquelle le texte commente cependant littéralement sa position typographique, sur un verso, après les pages centrales de la séquence), mais comme une locution adversative, dont la fonction consiste à lier deux unités textuelles mises en opposition. Cette unité se repère dans l'énoncé de la page 15 : 'il suivait le jour avec obstination', où la conjugaison à l'imparfait du verbe *suivre* s'oppose de fait à la conjugaison au présent du verbe *poursuivre* dans « l'homme poursuit noir sur blanc ». – Encore cette structure adversative ne prend-elle tout son sens que dans le cadre de notre précédent commentaire. De la fiction pronominale qui s'y est esquissée, et de la 'littéralisation' du récit qui s'y découvre. – Quant à la fiction pronominale, je tiens que le pronom personnel 'il' dans la ligne 'il suivait le jour avec obstination', seconde occurrence du texte, n'est pas dissociable de l'intersection référentielle que produit les pronoms 'il' et '*celui*' entre les pages 13 et 16 du texte. Et puisque c'est dans l'intervalle de ces deux pages que ce dernier apparaît, il figure, non moins que la première occurrence, la cataphore du mot *infans*. De sorte qu'à l'imparfait caractérisant l'attitude obstinée de l'*infans* peut s'opposer désormais l'attitude actuelle de l'homme, poursuivant noir sur blanc. – Quant à la littéralisation du récit : je tiens qu'à s'ouvrir sur le vers '*les premières lignes du jour*' (trope, où se substitue le mot 'ligne' au mot 'lueur' dans la locution 'les premières lueurs du jour'), la séquence infère cette littéralisation, que d'une part reformule la ligne de la page 15, où apparaît précisément le mot *jour* 'il suivait le jour avec obstination', mais qu'accomplit d'autre part, placée typographiquement au même niveau que l'incipit, celle de la page 18 « l'homme poursuit noir sur blanc ». La littéralisation du récit, amorcée par un trope, se conclut par le rabattement programmé de l'élément mondain (jour) sur la problématique concrète de l'écriture (noir sur blanc). On peut donc proposer ce nouveau schéma de continuité, englobant et corroborant le précédent :

les premières lignes du jour

de l'autre côté

« l'homme poursuit noir sur blanc »

il suivait le jour avec obstination

Enfin, conjonction du continu grammatical et du continu textuel sur un plan prosodique, on marquera l'articulation entre les éléments analysés de cette dramaturgie, en opposant aux énoncés non spécifiés sur le plan de l'intonation ('*les premières lignes du jour*', 'il suivait le jour avec obstination') les deux lignes prosodiques complémentaires, marquées toutes deux par une intonation suspensive puis conclusive : 'il cherche sa langue ↔ *celui qui ne parle pas*', 'de l'autre côté / « l'homme poursuit noir sur blanc »'. Dans la mesure en effet où ils s'équilibrent sur le plan du dire, les deux énoncés peuvent être considérés, dans leur opposition, comme le schème narratif de cette séquence.

Relativement à ce schème narratif, je distinguerai trois contrepoints. Le premier surgit de la fiction pronominale, par laquelle s'oppose, sur la première page de la séquence, à la troisième personne du singulier 'il' (qui se définit à chercher sa langue), la troisième personne du pluriel, implicitement comprise dans l'énoncé 'c'est leur langue' (individus qui se définissent, par contraste, à posséder cette même langue). Cette opposition se confirmant, singulièrement, par l'apparition du pronom 'ils', à la page suivante, en redoublement avec l'adjectif possessif 'leur' : 'ils ne prêtent que leur ombre'. Je remarque à ce propos que cette dernière ligne apparaît dans la même position typographique que 'devant le « feu »', en oblitération l'une de l'autre quant au phénomène de transvision. Où la tourne de la page semble figurer l'obstacle matériel à partir duquel la lumière que diffuse le « feu » est barrée : 'devant le « feu » | ils ne prêtent que leur ombre' (Nous soulignons le lieu d'oblitération des deux énoncés.) La dernière occurrence de la troisième personne du pluriel apparaît à la page 15, qui prolonge logiquement le lien des pages 13 et 14 par l'opposition des prépositions 'devant le « feu »' / 'derrière eux', selon le diagramme suivant :

derrière eux
 quand la voix porte plus loin
 langue coupée

devant le « feu » | ils ne prêtent que leur ombre
 presque rien
 c'est leur langue

Je suggérerais, en outre, que la dernière ligne de la strophe de la page 15 appelle le deuxième contrepoint, placé sous l'auspice du thème de l'équarrissage :

langue coupée

une tête
de la force qui pend

la bête est dépecée sur-le-champ

Equarrissage auquel la pratique d'écriture pourra être comparée¹⁷³ : cette thématique est également rappelée dans l'énoncé mentionné de la page 20 : « *quelque chose comme aiguiser un couteau* ».

Le troisième contrepoint figure un prolongement de la fiction pronominale, et la projection punctiforme et impersonnelle du rapport *infans*/homme dans un pronom singulier. Le pronom personnel 'le' ('le point blanc qui le désigne / au commerce quotidien', p. 18) et le pronom 'lui' ('en dehors de lui / aucune légèreté', p. 20) engageant un mouvement grammatical continu qui mènerait d'une forme sujet atone ('il') à une forme objet atone ('le') puis à la forme accentuée ('lui'), par l'effet duquel mouvement se substituerait, en un devenir commun, l'*infans* et l'homme, les deux personnages principaux de cette séquence.

*

Du *continu sériel*, on a pu déjà rencontrer des exemples dans la répétition du lexème *suivre* ('suivait', 'poursuit'), du substantif 'jour' ou de l'adjectif possessif 'leur', et dans la connexion de sens que cette répétition produisait entre les énoncés où elle s'attestait. Un exemple nettement plus important pour le récit se découvre toutefois dans la répétition, à quatre reprises ici, du mot 'langue' – mot thématique de la tétralogie et du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION en particulier.

derrière eux
quand la voix porte plus loin
langue coupée

¹⁷³ 'Il y a aussi des gestes simples ; en fait des gestes de boucher, d'équarrisseur. Et quand je vois là-bas [dans l'île grecque de Symi] l'équarrisseur travailler sa bête et la massacrer – parce que les bouchers grecs ne sont pas des as ! – je pense qu'au fond je fais un travail qui est à peu près équivalent (*rires*). (...) Il y a un peu de ce massacre dans le passage de la prose au vers.' Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, ouvr. cit., p. 13 > E.6a.

il cherche sa langue

enfermer le bruit
d'une autre langue
ajouter à ce qui tombe

c'est leur langue

Répétition structurante de la séquence, au point de vue de l'interprétation, en cela que définir la place du mot 'langue', dans ses acceptions déterminées, c'est déployer très concrètement le récit – pour autant que le mot de 'langue' figurât au point d'articulation de tous les plans que nous avons jusqu'ici désignés. Nous identifierons, à cet égard, la première occurrence du mot langue au terme d'*idiolecte*, la deuxième occurrence à l'acception de *système d'expression commun à un groupe social*, la troisième occurrence à l'*organe musculaire*, et la dernière occurrence à une *langue étrangère, 'non-maternelle'*. En retour, l'unicité du signifiant 'langue' permet l'articulation de la fiction pronominale et de ces différents contrepoints : entre les personnes 'il' et 'ils', entre la personne 'ils' et 'la bête dépecée', entre le travail d'écriture ('noir sur blanc') et l'acte de mention, que manifeste la dernière page de la séquence : enfermant littéralement, dans l'espace de guillemets, le bruit, italique, d'une autre langue : « *quelque chose comme de l'orage ou du sommeil* », « *quelque chose comme aiguïser un couteau* ».

*

Il n'est sans doute pas indifférent que, partis d'une interrogation sur l'idiolecte de la tétralogie (1.1.1), croisant la question du *livre* et de la typographie du texte (2.1.3-2.1.5), pour arriver finalement au *récit* (3.1.5), nous retrouvions, dans cette interprétation de la première séquence du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, la question de la *langue*. Cette circularité ne dit rien d'autre que le nouage, indémêlable, des termes de la cellule que nous avons posée en prémisse de cet essai. Au final, on s'avisera que, au vu de la description typographique des pages de la séquence non moins qu'au vu des continus qui s'y expriment (sur un plan grammatical, textuel ou sériel), on a affaire à un discours extrêmement contraint. S'il y a un classicisme, comme je le crois, de l'écriture de Claude Royet-Journoud, il est dans cette tension imposée au langage ; dans cette vérification toujours active de l'écriture par la lecture. Où le récit peut apparaître comme un point de fuite, d'abord imperceptible, mais dont la vocation est de configurer une intrigue, à l'extrême de cette poétique.

3. 2. Le récit se déploie

3.2.1 Le fait prosodique

A minima, le récit se déploie dans un fait prosodique : expression du continu auquel on confère le nom de récit. J'entends par prosodie un phénomène *supra-segmental* qui inclut l'accentuation et l'intonation. En tant que tel, le fait prosodique articule, par le contraste qu'il établit dans leur scansion, deux ou plusieurs unités linguistiques, conférant à ces éléments, syntaxiquement distincts, un contour intonatif cohérent. Le champ d'application privilégié du fait prosodique est le régime versifié, pour autant que celui-ci se caractérise par une certaine répartition d'accents, et plus précisément un jeu réglé de concordance et de discordance entre accents de langue et accents métriques, ainsi que le matérialise la typographie du texte.

La première conséquence qui découle du nouage du récit et du fait prosodique, tel que nous nous proposons de l'opérer, est celle d'engager, un rapport spécifique à l'interprétation : mot qui sera entendu ici au sens restreint d'une exécution. Le terme d'interprétation figurera, et figurera seulement, le synonyme d'une scansion adéquate du texte en ses unités de lecture constitutives.

La deuxième conséquence du nouage du récit au fait prosodique et, corrélativement, du fait prosodique au régime versifié, permet de dépasser l'opposition générique stéréotypée du récit et de la poésie. Le 'récit' sera, dans la perspective que nous adoptons, constitutif du 'poème' dans la mesure où le régime versifié implique substantiellement une dimension prosodique, qui figure une expression minimale du continu par quoi nous définissons le récit.

La troisième et dernière conséquence qui découle du nouage du récit, du fait prosodique et du régime versifié, intéresse la notion d'enjambement. Car si c'est la spécificité du vers que de caractériser un type de discours dans lequel il est possible d'opposer limite métrique et limite syntaxique, comme le rappelait, après Jean-Claude Milner, Giorgio Agamben¹⁷⁴ ; ce que suggère, dans sa spécificité, le texte de Claude Royet-Journoud, c'est de rendre possible des enjambements qui ne sont plus seulement le fait d'un passage à la ligne, mais d'une page à l'autre comme l'a montré notre interprétation de la convenance syntaxique et sémantique dans l'énoncé : 'il cherche sa langue ↔ *celui qui ne parle pas*'. Autrement dit, ce à quoi nous invite la dimension narrative et prosodique du texte de Claude Royet-Journoud est d'extrapoler la possibilité d'enjambement à tout type de connexion entre les lignes, en régime versifié. Extrapolation qu'on jugera de ce fait non loin, quoiqu'elle en soit formellement distincte, de la surjuxtaposition albiacienne ; et pourra suffire à situer le projet de notre auteur dans la proximité de celui d'Anne-Marie Albiach, sans manquer de les restituer, l'un et l'autre, à la modernité qui leur appartient.

Je n'ignore pas, évidemment, le risque de contresens que possèdent les termes de prosodie, d'accents ou d'intonation, pour la poétique de Claude Royet-Journoud. Et lorsque j'utilise ces notions, je ne pense, à aucun moment, à une quelconque musicalité métrique, de même que lorsque je parle d'interprétation dans le sens limité d'une exécution, je ne pense pas à une vocalisation du texte, mais bien, dans les deux cas, à

¹⁷⁴ Giorgio Agamben, *IDÉE DE LA PROSE*, ouv. cit., p. 21-24. Cf. dans la première partie de cet essai 1.2.2.

une scansion mentale ('sans aucun bruit de syllabes'), qui n'a, de ce point de vue, nullement besoin d'être réalisée oralement pour exister. Si je retiens, en dépit de tout, ces notions, c'est que leur usage est susceptible de faire apparaître le caractère central du concept d'énoncé pour l'écriture-lecture. Non plus seulement un seuil entre la question de la langue et la question du livre, du point de vue de l'écriture, mais également et surtout une unité de lecture, inséparable du déploiement du récit. L'énoncé est le lieu indistinct du dire : persistance de l'énonciation dans l'écriture, dont l'énoncé, par littéralisation, théâtralise rétrospectivement les instances, et lieu virtuel d'une scansion du récit. La dimension prosodique est la part du 'dire' que le texte réserve à l'interprète pour sa propre performance.

*

Le récit se découvre dans la possibilité d'établir des continuités qui relèvent, dans leur expression minimale, du fait prosodique. Ces continuités sont établies par l'interprète dans l'espace que circonscrit, typographiquement, la séquence. Ce que montre cependant une lecture attentive du texte de la tétralogie, c'est que des continuités sont susceptibles de s'établir également de séquence à séquence, voire de livre à livre. En retour, le sens d'un énoncé, tendanciellement fixé dans le cadre de l'interprétation d'une séquence, est toujours susceptible de se déplacer dès lors qu'on change l'échelle à laquelle on le considère. On pourrait dire que c'est même une vertu essentielle de la discontinuité de l'énoncé que de pouvoir figurer en tant qu'élément dans des séries différentes, constituées par-delà les unités de configuration que représentent la séquence et le livre. De cette possibilité, je ne donnerai qu'un exemple. Si l'occurrence des énoncés construits en paradigme « *quelque chose comme de l'orage et du sommeil* » « *quelque chose comme aiguïser un couteau* », dans la première séquence du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, peuvent être interprétés, légitimement, quant au double marquage typographique qui les donne à lire, comme la matérialisation symptomatique de cette 'autre langue' dont il est question dans le texte ; il reste également possible de lire ces deux lignes comme la reprise, en intonation conclusive, d'un vers laissé en suspens, syntaxiquement et prosodiquement, dans LA NOTION D'OBSTACLE : *c'eût été quelque chose comme* (II, 99).

c'eût été quelque chose comme

||

« *quelque chose comme de l'orage ou du sommeil* »

« *quelque chose comme aiguïser un couteau* »

En effet, rien n'interdit de voir, dans la continuité qui s'établit entre les trois membres de ce que l'on pourrait considérer, là encore, comme un seul et unique énoncé, l'expression, scindée par la césure que figure le passage du deuxième au troisième volume de la tétralogie, de 'l'être comme' – c'est-à-dire du rapport de similitude à la base de toute intention métaphorique. Que cette segmentation se produise entre la dernière séquence de LA NOTION D'OBSTACLE et la première des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI indique probablement la différence et la continuité dans laquelle ces deux livres s'inscrivent. – Ce qui nous retiendra pourtant en priorité ici, c'est la potentielle divergence entre une lecture micro- et une lecture macroscopique du même événement

discursif, telle que l'illustre cette double lecture. De fait, s'il y a tout lieu de penser que ce ne sera pas, ici ou là, le même récit qui sera 'conté' (et, plus généralement, que ce ne sera pas le même récit qui sera conté selon qu'on envisage un énoncé dans le contexte précis mais limité d'une séquence, ou selon qu'on l'envisage dans le texte de la tétralogie, considéré dans son extension), inversement, il se pourrait que cette distinction des niveaux pertinents de lecture offre la possibilité d'une vérification d'une hypothèse narrative par l'autre. Il se pourrait que l'objectif que s'assigne l'interprète soit de faire coïncider les différents niveaux d'appréhension du même texte ; et que son art réside, précisément, dans le fait de déployer un maximum de récits possibles, pour autant qu'ils puissent ensuite converger vers un point minimal de vérification. Nous nous proposons d'établir un relevé des différents niveaux où le récit est susceptible de se déployer – niveaux de lecture qui formeront la base pour un protocole d'interprétation. Ce protocole conclura notre reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud.

3.2.2. Les niveaux temporels de l'interprétation

Je distinguerai principalement trois niveaux de lecture du texte. Ces niveaux seront appuyés sur la distinction de trois ordres temporels différents, pour autant que le récit soit consubstantiellement lié à l'expression du temps¹⁷⁵.

Le premier niveau d'interprétation (que l'on appellera 'analyse' dans la suite de cet essai) ressortit au temps dramatique de la séquence. A ce premier niveau, on accepte de considérer un chapitre comme une figure indépendante du texte, défini par sa clôture et sa consistance interne : *bloc d'espace et de durée*. Une telle démarche, inévitable à un premier stade de l'enquête, présuppose l'existence d'un récit que les divers énoncés composant la séquence permettraient de découvrir. Contribuent à cette enquête la configuration typographique, l'élaboration logique de la fiction pronominale, la scansion prosodique du texte en ces différentes unités discursives etc., qui tentent de mettre à jour les continus à l'œuvre dans la séquence. Le temps qu'engage ce premier niveau d'interprétation peut être dit *dramatique* dans la mesure où l'événement que littéralise le récit se situe par rapport à un ici-maintenant : *ici* désigne l'espace physique du livre, en tant que lieu d'écriture-lecture ; *maintenant* désigne le présent de l'écriture en acte, et de la lecture, présent dès lors infiniment recommencé. De fait, si la dimension théâtrale du texte fait de la séquence, nécessairement, une écriture au présent (ce qui explique qu'on puisse parler de récit pour un texte dominé, paradoxalement, par le temps caractéristique du discours), corrélativement, ce présent est indissociable du temps de la lecture. La dimension théâtrale confère au présent de l'écriture un caractère dramatique, mesuré sur la *performance* d'un dire indistinct. En vertu de quoi, il est en effet possible d'affirmer qu'*il se passe quelque chose*. De ce temps proprement dramatique, le modèle est, moyennant un rabattement du figural sur le littéral, celui de la fable aristotélicienne, en tant qu'elle fournit, dans sa définition, l'expression la plus pure d'un temps radicalement logicisé¹⁷⁶.

¹⁷⁵ C'est la thèse de Paul Ricoeur, développée dans les trois volumes de TEMPS ET RÉCIT, Seuil, 'L'ordre philosophique', 1983-1985.

¹⁷⁶ Sur la dimension logicisée du temps dans la POÉTIQUE d'Aristote, cf. Paul Ricoeur. LA MISE EN INTRIGUE dans TEMPS ET RÉCIT, tome I, Seuil, 'L'ordre philosophique', 1983, p. 55-84.

Le second niveau d'interprétation restitue la séquence étudiée dans les coordonnées temporelles de sa composition. Ces coordonnées sont établies sur la base de la genèse de la tétralogie – dimension génétique qui aurait cette particularité de manifester une temporalité distincte de la précédente, appuyée qu'elle est sur la chronologie des publications du texte. Ce niveau d'interprétation tient compte du fait que, si dans l'écriture du RENVERSEMENT est contenue la série des livres qui devait la développer (on pourrait avancer, à cet égard, l'hypothèse d'une préméditation complexe du projet), ce n'est pourtant que par le mouvement de la rédaction, dans un temps diachronique, qui exclut tout retour en arrière, que l'écriture se parachève. Autrement dit, le texte ne se poursuit qu'en s'appuyant sur ce qui le précède. De telle sorte qu'il n'y a plus seulement un présent ponctuel de l'écriture-lecture (lecture conjointe à l'écriture dans la performance d'un dire indistinct), mais, inscrit dans un temps pulsé par lequel il se diachronise, un présent fondé sur tous les événements qui l'ont précédé. A ce niveau, il faut restituer la séquence analysée à la progression qui mène du RENVERSEMENT au mot FIN, à la dernière page des NATURES INDIVISIBLES, du TRAVAIL DU NOM à *i. e.* ; du RENVERSEMENT DES IMAGES à UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE pour comprendre la valeur qu'acquiert, en s'intensifiant, le présent de l'écriture, au fur et à mesure de la composition de la tétralogie. De ce mouvement d'intensification progressive, de saturation du présent de l'écriture, on a un certain nombre d'indices dans les effets de lecture établies, de chapitre à chapitre, et de volume à volume dans la tétralogie. Car c'est seulement par l'effet de la thématization de cette dimension diachronique de l'écriture que se découvre une temporalité objective. Remarquer, par exemple, que deux vers, apparaissant dans une séquence publiée pour la première fois en septembre 1977¹⁷⁷, s'appuient sur un vers, apparaissant dans une séquence publiée en 1975¹⁷⁸, donne une valeur textuelle à l'opposition du présent et du futur que ces deux énoncés manifestent. Par l'effet de quoi le second, tendant à reformuler le premier, se dote d'une intonation exclamative :

II, 58-88

il ne tombe pas

||

il tombera

il tombera

Et c'est, assurément, une autre façon d'inscrire la lecture dans l'écriture que de réécrire, à distance, un énoncé. Il y a récit dans la mesure où un continu peut s'établir entre les différents moments de rédaction, continu que thématise le texte, par la reprise partielle ou complète d'un élément de discours. (De même, un récit s'esquissait dans l'exemple que nous commentions : '*c'eût été quelque chose comme* || « *quelque chose comme de l'orage ou du sommeil* » /.../ « *quelque chose comme aiguïser un couteau* »'.)

A ce niveau d'interprétation, la bibliographie peut jouer un rôle décisif, qui permet d'objectiver la façon dont un livre se construit progressivement, et la tétralogie dans l'espace de ses trente années d'écriture. Où l'écriture *se poursuit*. On songe évidemment, employant le mot 'poursuivre', à Roger Laporte : à l'entreprise radicale que constitue l'écriture d'UNE VIE et, singulièrement, à la lucidité d'une notation de FUGUE :

¹⁷⁷ LA NOTION D'OBSTACLE [=ENTRAIT II] > C.27

¹⁷⁸ AUTRE, PIÈCE > A.5

J'ai espéré qu'en persistant dans mon entreprise, écrire me deviendrait plus facile : je ne sais si écrire sera aisé, mais ne pourrais-je à présent tenter de répondre à la question « qu'est-ce qu'écrire ? » L'opération qu'il me faut exécuter est si singulière qu'il serait prudent de l'effectuer avant de tenter de la définir, car le passé sur lequel je ferai fond, loin d'être constitué par les lignes que l'on a pu lire jusqu'à maintenant, appartient plutôt à une histoire différente, quoique liée à la première, histoire qui est en même temps derrière et devant moi. Je dois faire œuvre de découvreur plus que d'inventeur, et pourtant la seule lecture ne peut faire office de révélateur au sens photographique de ce terme, car l'histoire, loin de s'être déjà pleinement accomplie, pourra se lire seulement au fur et à mesure qu'elle s'écrira, comme si la mémoire du livre lui offrait ce lieu et ce temps dont jusqu'alors elle aurait été privée¹⁷⁹.

A employer le mot d'histoire, et lui attribuer les coordonnées spatio-temporelles du volume du livre, la remarque de Roger Laporte se trouve, incontestablement, au plus près du niveau de récit que nous envisageons ici. Nous aurons l'occasion de montrer que, par réciproque, le texte de Claude Royet-Journoud peut trouver une dimension très nettement *biographique*, au sens que lui conférait, précisément, Roger Laporte.

La différence entre les deux types de récit que nous venons de distinguer découvre, en tout état de cause, la double dimension dans laquelle est saisi le présent de l'écriture qui s'atteste dans le texte : le premier, dramatique, dans l'espace de la séquence, le second diachronique, qui l'inscrit dans le mouvement de la composition de la tétralogie. Et c'est précisément dans la possibilité de faire converger, constamment, ces deux plans que pourront se vérifier, l'une par l'autre, les hypothèses narratives que nous proposerons.

Le troisième et dernier niveau est celui du texte comme ensemble achevé, déployé en extension, et appréhendé en synchronie. Ce niveau se justifie en considération de la structure analogique (littéralement privée de toute dimension temporelle) des livres de la tétralogie. Il requiert cependant, pour apparaître, que l'on substitue, à la représentation métrique que nous avons, jusqu'à présent, proposée du texte de la tétralogie, une représentation topologique, où le texte pût être appréhendé comme un 'milieu intérieur'¹⁸⁰. Il requiert qu'on considère, à ce niveau, le texte comme un système organique (un *corpus*) où tous les éléments sont désormais susceptibles,

¹⁷⁹ Roger Laporte. UNE VIE. (LA VEILLE, UNE VOIX DE FIN DE SILENCE, POURQUOI ?, FUGUE, SUPPLÉMENT, FUGUE 3, CODICILLE, SUITE, MORIENDO), P.O.L, 1986, p.262.

¹⁸⁰ Métaphore organique du texte que j'emprunte à Claude Bernard *via* Georges Canguilhem. ÉTUDES D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE DES SCIENCES, Vrin, 1983, p. 169 : 'A partir du moment où l'on conçoit l'organisme comme un tout produisant pour ses éléments morphologiques, les cellules, le milieu de composition constante par compensation ou tamponnement des écarts, dans lequel elles doivent vivre, on substitue à une représentation géométrique de l'organisme une représentation topologique.' A la page 330 : 'C'est donc la physiologie qui donne la clé de la totalisation organique, clé que l'anatomie n'avait pas su fournir. Les organes, les systèmes d'un organisme hautement différencié n'existent pas pour eux-mêmes, ni les uns pour les autres en tant qu'organes ou systèmes, ils existent pour les cellules, pour les radicaux atomiques innombrables, leur créant le milieu intérieur, de composition constante par compensations d'écarts, qui leur est nécessaire. En sorte que leur association (...) fournit aux éléments le moyen collectif de vivre une vie séparée. (...) La partie dépend d'un tout qui ne s'est constitué que pour son entretien. La physiologie générale, en ramenant à l'échelle de la cellule l'étude de toutes les fonctions, rend compte du fait que la structure de l'organisme total est subordonnée aux fonctions de la partie. Fait de cellules, l'organisme est fait pour les cellules, pour des parties qui sont elle-mêmes des tous de moindre complication.' Il suffirait de remplacer 'cellule' par 'énoncé' et 'tout organique' par 'texte' (ou *corpus* comme nous le ferons dans la préface des MOTS DE LA TÉTRALOGIE) pour filer cette métaphore organique. En tout état de cause, le projet de la concordance est topologique, au sens que Georges Canguilhem confère à ce mot.

dans leur indépendance relative, de contribuer simultanément à la constitution de l'ensemble. De cette représentation topologique, la concordance que nous proposons du texte de Claude Royet-Journoud, figurera une illustration précise : projection en synchronie du texte sur la surface plane d'une table alphabétique d'occurrences. Or, ce niveau synchronique constitue un plan d'interprétation indépendant des précédents, dans la mesure où il autorise, singulièrement, une mise en série des énoncés qui constituent le texte, sans considération d'une temporalité autre que celle de leur succession. Les modalités de cette mise en série sont diverses et doivent pour cette raison faire l'objet d'une extrême attention. S'il suffit en effet qu'un élément se répète pour autoriser la constitution d'une série, cette répétition ne suffit pas cependant à assurer la légitimité de l'interprétation qui s'en autorise. Pour ne pas quitter la question du récit, la morphologie offre l'occasion de présenter un exemple de mise en série, sous l'aspect du temps du passé simple inscrit épisodiquement dans le texte de la tétralogie.

La justification de cette mise en série tient en ces quelques mots : Il ne peut être que significatif de voir apparaître dans un texte à dominance discursive (commandé, donc, par l'usage du présent linguistique), le temps caractéristique du récit (le passé simple), car cela suppose un changement radical de domaine énonciatif, ou la volonté marquée morphologiquement, de *faire récit*. Ainsi apparaîtra-t-il légitime d'isoler, dans la tétralogie, la série discontinue bien qu'homogène des vers ou des phrases contenant des passés simples, temps du récit, séparés des temps du discours qui dominent quasi exclusivement le texte :

I, 15	la description sur l'heure fut impossible
II, 82	c'est de là qu'ils partirent
II, 93	<i>ils eurent en commun l'absence de verbe</i>
II, 97	il ne fut question que de cela
III, 40	elle lui tint lieu d'alphabet
III, 40	une description en fut l'image
III, 53	C'était il y a longtemps, nous longions paisiblement la côte quand l'horizon devint dangereux.
III, 66	Son corps ne fut jamais habitable
III, 70	les 24 et 25 décembre 1910 il décrivit / minutieusement sa table de travail
III, 92	tout cela fut incertain
IV, 25	il fut question de navigation et de stratégie
IV, 38	<i>l'événement eut lieu comme ils prédirent</i>
IV, 60	on reconnut le terme

Sans doute faut-il faire extrêmement attention au sens que peuvent prendre ces énoncés dès lors qu'ils sont extraits de leur contexte. Comment pourtant ne pas se laisser prendre au jeu de rappels, d'échos et de déplacements, bref au récit que cette série d'énoncés narratifs génère ? Le mot de 'description', présent à deux reprises (I, 15 ; III, 40), se décline dans le verbe 'décrire' (III, 70). Mais encore : donnée comme impossible, dans la première ligne, la description trouve progressivement une légitimité jusqu'à être mise en pratique : '... les 24 et 25 décembre 1910 il décrivit / minutieusement sa table de travail' (III, 70). Ce mouvement n'annonce-t-il pas, très exactement, celui que formeront les titres LE RENVERSEMENT DES IMAGES, LE SIMULACRE, L'AMANT ET L'IMAGE et UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE ? Si l'on remarque que ce schème narratif se trouve également encadré par un départ 'c'est de là qu'ils partirent' (II, 82) et un terme : 'on reconnut le terme' (IV, 60), on y verra le sténogramme du mouvement même d'élaboration de la tétralogie, depuis la parution du premier volume à l'apparition

du mot FIN, à la dernière page du texte. – En dernier lieu, on considérera l'effet de centre que provoque cette série. Une des leçons de la concordance est en effet que le diptyque que constituent LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES peut être considéré, sur un plan lexical quantitatif, comme le centre de la tétralogie. La série le confirme, de manière exemplaire, qui distribue autour des énoncés III, 40, III, 53 et III, 66 deux ensembles de quatre et cinq vers respectivement. Mais, centre de ce centre, la première phrase issue de L'AMOUR DANS LES RUINES ne prendra toute sa valeur, en tant que condition de possibilité du récit, que si on la restitue au paragraphe auquel elle appartient :

p. 53

C'était il y a longtemps, nous longions paisiblement la côte quand l'horizon devint dangereux. Fendant la terre. Trouant le réel... C'est dans une ligne que se résout cette énigme. C'est dans une ligne que tombe la mer et que disparaît le vertige. La perte de l'équilibre était dans l'horizon. C'était il y a longtemps. Ainsi devraient commencer tous les récits.

Dans l'étude que nous consacrerons à L'AMOUR DANS LES RUINES, nous montrerons que ce paragraphe peut être considéré comme une mise en abyme de cette 'prose', justifiant la définition qu'en a proposé Claude Royet-Journoud : 'le récit d'avant-écrire ou de l'instant où l'écriture commence'¹⁸¹. Aussi bien, marquée morphologiquement par la volonté de faire récit, la série des énoncés narratifs du texte pourrait-elle apparaître, dans la précision absolue de sa répartition, comme le récit de la possibilité du récit.

Quoiqu'il en soit des hypothèses que je formule ici, et qui demanderaient à être étayées, il semble que ce soit seulement à la condition de découvrir, en puissance, une miniature du récit général de la tétralogie, que se justifie une mise en série, et que se découvre, en l'occurrence, l'intérêt de celle que j'ai proposée. La seconde partie de cet essai se conclura, dans cette perspective, sur la dimension synchronique du texte, qui repèrera dans les scansions majeures de ce récit général, les trois moments de l'événement tragique : *renversement*, *coup de théâtre* et *reconnaissance*, ainsi que les ordonnent, respectivement, le titre du premier livre, la liaison que constitue la continuité entre LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES, et la coda que forment les dernières pages des NATURES INDIVISIBLES. Expression d'un seul et unique événement, logiquement articulé, lorsque le récit est considéré au niveau synchronique du texte.

3.2.3. Protocole d'interprétation

Partant des trois niveaux temporels que nous venons de distinguer : temps dramatique de la séquence, temps diachronique de la composition et temps synchronique du texte, le travail de l'interprétation consistera à viser un nouage des différents récits que ces niveaux autorisent. La vérification des hypothèses narratives que nous proposerons du texte de la tétralogie n'étant, comme nous l'avons suggéré,

¹⁸¹ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, *ouv. cit.*, p. 20 > E.6a.

possible que dans leur conjonction prévue. La construction de ce point de fuite, dans la diffraction des récits que nous déploierons, est l'objet de la prochaine partie de cet essai, qui va procéder à une lecture de la tétralogie. Cette lecture est déterminée par le choix d'analyser quatre séquences, à savoir DANS CET ACTE, L'ATTERREMENT, L'AMOUR DANS LES RUINES et L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. Ces séquences seront restituées aux livres qui les intègrent immédiatement : LE RENVERSEMENT, LE TRAVAIL DU NOM, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI et UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE. Je veux croire que l'appréhension de ces quatre livres permettra, en diversifiant les niveaux de lecture, de proposer des points de vue complémentaires sur les quatre volumes de la tétralogie : LE RENVERSEMENT en tant que tel puisqu'il constitue l'étalon sur lequel se construiront les trois volumes suivants ; LE TRAVAIL DU NOM, chapitre essentiel de LA NOTION D'OBSTACLE, dont nous montrerons que la complexité qu'il met en œuvre peut figurer l'aune de l'élaboration du deuxième volume de la tétralogie ; LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI dans son extension, puisqu'il figure un nœud de complexité dans la structure du texte ; UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, premier chapitre des NATURES INDIVISIBLES enfin, qui marquera assez le statut problématique du quatrième livre vis-à-vis des trois précédents. Ces livres, nous les envisagerons à la suite les uns des autres et selon un traitement, autant qu'il se peut faire, systématique. Ce programme consistera à envisager, dans ce que nous appellerons des 'Antécédents', la genèse du livre choisi et le sens de son titre. Dans des 'Orientations' il s'agira de produire un récit général du livre abordé, qui sera interrompu par l' 'Analyse' de la séquence que nous aurons retenue. Enfin, dans des 'Conséquents', nous envisagerons les tables des livres choisis, comme lieux de récapitulations et de vérification du récit, à restituer dans la structure analogique de la tétralogie. C'est le plan que nous assignons, puisque nous sommes arrivés au terme de notre reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud, à la seconde partie de cet essai.

SECONDE PARTIE

1.

LE RENVERSEMENT

1.1. Antécédents

1.1.1. Genèse du RENVERSEMENT.

Paru en septembre 1972, mais achevé, à un repentir près, en octobre 1970, LE RENVERSEMENT est composé de neuf chapitres, dont six d'entre eux ont fait l'objet d'une pré-publication en revue : lieu d'élaboration primitif du texte, où se cherche et s'acquiert, progressivement, la structure du livre. Considérant la genèse du premier volume de la tétralogie¹⁸², deux observations peuvent être faites : la relative linéarité de la composition du livre d'une part – s'articulant, sur un plan chronologique, autour des années 1968 et 1970 – ; le caractère circonstanciel, plutôt que stratégique, des pré-publications qui en scandent la rédaction d'autre part – alternant rigoureusement entre des revues de langues anglaise et française – ; ces deux observations se rattachant, sur un plan bibliographique, à l'histoire et au projet de la collection *Siècle à mains*, qui, fondée par Claude Royet-Journoud en Angleterre, gagne, entre 1968 et 1970, la France.

Cela commence par des revues. L'insolite vient ici de ce que, pour deux d'entre elles, Claude Royet-Journoud en est responsable, et qu'en conséquence, de façon tout à fait unique dans son parcours d'écrivain et d'éditeur, il s'y publie : 'editor for France' de la revue *Nothing doing in London*, où paraît la séquence intitulée BALISAGE ; fondateur et co-directeur de *Siècle à mains*, où paraissent MANUEL, 'échapperons-nous à l'analogie' et POUR ÉNIGME. Tout se passe comme si, dans ce premier moment de rédaction, l'écriture était appelée à surgir à l'horizon de projets éditoriaux spécifiques ; le texte à s'inscrire, réciproquement et comme nécessairement, dans une écriture collective ; les premières séquences parues à se révéler dans le mouvement fugué, polyphonique, d'une 'fiction-œuvre' que figurera, de manière exemplaire, la revue *Siècle à mains*. De fait, si la corrélation de l'écriture du RENVERSEMENT à un projet éditorial précis semble orienter, sur le plan de sa genèse, l'élaboration du livre, la cohésion objective qui se dégage de ce programme n'est toutefois pas encore préméditation du trajet, qui s'invente dans le cours de la constitution du manuscrit : les revues y restent des lieux de recherche et de réflexion incontournables, alors qu'elles seront, quand la notion de livre sera acquise, des lieux d'accueil et d'engagements intellectuels forts – essentiels donc à d'autres titres.

MANUEL, 'échapperons-nous à l'analogie' et POUR ÉNIGME forment la base de la genèse du RENVERSEMENT. La cohérence de ce groupement vient de la cohérence que lui imprime le projet de la revue *Siècle à mains* dont, en retour, les interventions de Claude

¹⁸² La lecture qui suit se fonde sur la table du RENVERSEMENT, telle qu'elle est reproduite dans la bibliographie (> A.2), ainsi qu'aux renvois qui sont assignés aux séquences qui composent le livre. Toutes les 'genèses' procédant de la bibliographie, nous invitons notre lecteur à se reporter systématiquement aux volumes correspondants.

Royet-Journoud ponctuent adéquatement le programme. Entre projet éditorial et contenu des publications, je tiens pour emblématique de cette adéquation les deux titres extrêmes de ce groupement. Si le premier, MANUEL, renvoie explicitement au titre de la collection *Siècle à mains*, mettant l'accent sur la matérialité de l'écriture¹⁸³, le dernier, POUR ÉNIGME, réfère au texte d'Anne-Marie Albiach paru dans le onzième numéro de la revue¹⁸⁴. Soit un mouvement que l'on peut considérer, de prime abord, comme menant de l'écriture vers la lecture, et que redouble le mouvement de la typographie des séquences menant d'une prose *configurée* vers un poème *strophique*, en passant par la mise en suspens que figure 'échapperons-nous à l'analogie'. – Compte tenu de cette adéquation perceptible, je proposerai la lecture suivante du projet éditorial des trois numéros de revue de *Siècle à mains* : le numéro 9 figurant un numéro de préparation, où apparaissent, en proportion de trois pour un, des textes originaux et des poèmes traduits de l'anglais (dont les premiers dizains de FRAGMENT dans la traduction de Michel Couturier) ; le numéro 11 figurant le moment de création proprement dit, avec un sommaire restreint à quatre auteurs et quatre textes français, où paraît MANUEL ; le numéro 12 s'inscrivant dans l'après-coup du précédent, ou, plus précisément, révélant une structure de lecture dans sa forme de publication : rapport de lecture qu'entretiennent ÉTAT. II. (*opposition : je*) d'Anne-Marie Albiach et POUR ÉNIGME de Claude Royet-Journoud vis-à-vis d'ÉNIGME paru dans le numéro précédent ; rapport de lecture des textes d'Edmond Jabès et de Serge Gavronsky, intitulés précisément RÉPONSE À UNE LETTRE et LECTURE ; rapport de lecture, enfin, qu'entretiennent les traductions d'Anne-Marie Albiach et Michel Couturier vis-à-vis des textes originaux sur lesquels elles s'appuient : respectivement « A »-9 (*première partie*) de Louis Zukofsky et FRAGMENT de John Ashbery (par lequel fait écho, à l'ouverture du neuvième numéro, qui en publiait les premiers dizains, la dernière publication du douzième numéro¹⁸⁵). En quoi les trois numéros de la revue *Siècle à mains* s'orientent bien 'vers un point présumé mais non pour autant statique'¹⁸⁶, qui est celui du langage se réfléchissant dans sa lecture même, et dont les interventions de Claude Royet-Journoud scandent le mouvement précis. Que l'on repère dans ANNE-MARIE ALBIACH : ÉTAT, MERCURE DE FRANCE ÉD, 1971, 128 P. la conclusion de ce même mouvement¹⁸⁷, ne fera que confirmer la place essentielle des interventions de Claude Royet-Journoud pour l'unité de projet que donne à lire la revue *Siècle à mains*.

Du groupement que constituent MANUEL, 'échapperons-nous à l'analogie' et POUR ÉNIGME – groupement qui forme la base et le centre de la genèse du RENVERSEMENT – BALISAGE, publié par Claude Royet-Journoud dans *Nothing doing in London* et LE CERCLE NOMBREUX, publié par Jean Grosjean dans la *Nouvelle Revue Française*, forment les précédents. Leur conséquent, quant à l'ordre de la pré-publication, sera LE RENVERSEMENT DES IMAGES, dernier chapitre du livre (paru dans la revue danoise et anglophone de Peter Riley : *Collection Seven*), lequel fournira le titre général du

¹⁸³ Le titre de la revue est emprunté à Arthur Rimbaud : MAUVAIS SANG dans UNE SAISON EN ENFER. 'J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à la plume vaut la main à la charrue. – Quel siècle à mains ! – Je n'aurai jamais ma main. Après, la domesticité mène trop loin. L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme les châtrés : moi je suis intact et ça m'est égal.'

¹⁸⁴ Anne-Marie Albiach. ÉNIGME, *Siècle à mains* n° 11, p. 5-25 > K.1.

¹⁸⁵ Sur la traduction de Michel Couturier, je renvoie à ma lecture de FRAGMENT, CLEPSYDRE, POÈMES FRANÇAIS, Anagnoste 3, *Cahier Critique de Poésie* n° 9, juin 2005, p. 311-314.

¹⁸⁶ Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, Claude Royet-Journoud. Note de la rédaction de *Siècle à mains*, *Revista de Letras* vol. IV n° 13 > C.15, > K.1.

¹⁸⁷ C'est le sens de la lecture que nous avons posé en prémisses de cet essai.

premier volume de la tétralogie, selon un effet de rétroaction qui peut être considéré comme une règle dans l'acte d'intituler : reprise par soustraction après coup d'un énoncé existant déjà dans le texte (LE RENVERSEMENT DES IMAGES > LE RENVERSEMENT), déterminant, en extension, l'espace de déploiement du livre : premier bouclage. S'il n'y a pas lieu de supposer que L'IMAGIER et DANS CET ACTE, bien que non pré-publiés, aient été écrits après, mais bien plutôt dans la continuité de la genèse du livre, il faut en revanche supposer que la séquence première : SPECTATEUR D'UNE ANNULATION, est contemporaine à l'acquisition du titre général du livre et donc postérieure à la rédaction du RENVERSEMENT DES IMAGES. Cela, pour deux raisons. La première est que SPECTATEUR D'UNE ANNULATION sert de préface au livre tout entier, et à la tétralogie : transition du titre général vers le texte proprement dit ; la seconde, qu'elle donne au volume du livre son équilibre définitif, ne serait-ce qu'en nombre de pages. Elle induit donc, directement, le titre littéral et performatif de MILIEU DE DISPERSION, où l'on ne peut pas ne pas lire un commentaire réflexif de la position de la séquence dans le livre : centre numérique exact du volume, l'intertitre se trouve à la page 43 quand le texte s'achève à la page 85 ; et titre central de la table, précédé et suivi respectivement de quatre séquences, – suggérant que ce titre est acquis lorsque le texte du manuscrit a trouvé sa forme définitive. Enfin, le manuscrit achevé, et dès octobre 1970 envoyé à Edmond Jabès¹⁸⁸, les quatre premières pages de BALISAGE sont réécrites, le titre remplacé par celui de NEUTRE qui fait que le premier texte en date de la genèse du RENVERSEMENT est aussi le dernier acquis : second bouclage. Après quoi le tour est fait et le livre dans sa forme définitive, du point de vue de l'écriture, conçu.

1.1.2. Titre et perspective de lecture

Le premier volume de la tétralogie se place sous l'égide d'une alternative, que le titre, en même temps qu'il la formule, promet d'accomplir : LE RENVERSEMENT. Ou encore, c'est sous le signe d'une rupture que s'ouvre le livre, comme si l'écriture ne pouvait surgir et se réaliser qu'en contestant un ordre de valeur préalable ou préexistant : que l'on désigne cet ordre de valeur comme celui mis en œuvre par Claude Royet-Journoud dans les textes écrits antérieurement au projet de la tétralogie¹⁸⁹, auquel cas le 'renversement' possède une valeur locale, et interne au parcours de l'auteur, mais décisive de reniement ; ou que l'on désigne cet ordre de valeur comme celui d'une conception prégnante de la poésie, héritée du surréalisme, auquel cas le 'renversement' possède une valeur globale et externe, susceptible de conférer une dimension historique au mouvement, non moins décisif, qu'il inaugure. Poser plus précisément que cet ordre de valeur contesté est celui de la représentation, de la *mimèsis*, c'est, singulièrement, inscrire le projet de Claude Royet-Journoud dans les démarches les plus novatrices de son époque. Misant sur la substitution d'une écriture considérée dans sa matérialité : du geste qui la manifeste au parcours qu'elle accomplit, à une conception du langage destiné à raconter, exprimer, représenter une réalité préexistante ou enregistrer une parole antérieure ; bref, substituer une écriture non-transitive à la conception transitive traditionnelle du langage : voué à disparaître dans ce qu'il signifie. Nul n'est besoin de recourir aux thèses de la 'grammatologie' pour s'assurer de la pertinence de cette

¹⁸⁸ Edmond Jabès dans sa lettre à Claude Royet-Journoud datée d'octobre 1970, accusant réception du manuscrit du RENVERSEMENT (> A.2), cite encore des vers de BALISAGE.

¹⁸⁹ Cf. Claude Royet-Journoud. WAY OUT, Jean Subervie éditeur, 1963 > A.1. Voir également > C.1-C.5.

interprétation : la FEUILLE VOLANTE, de Roger Laporte, sollicitée par Claude Royet-Journoud et Anne-Marie Albiach, contemporaine à la publication du RENVERSEMENT, l'explicite avec la plus grande fermeté :

J'ai accepté la règle du jeu : écrire une seule page ! Le volume ainsi réduit, radicalement mis à plat, démasque une tentation à laquelle je céderai : écrire un programme, un manifeste, ou bien encore un testament.

1°) Même si nous citons les noms d'artistes, peu nombreux, qui ont aussi appartenu à leur temps, mais qui sont d'abord nos contemporains, voire nos devanciers ; même si, par mégarde, on rangeait nos livres dans la Bibliothèque, si on les inscrivait, sous la rubrique ÉCRITURE, dans le répertoire des écoles littéraires, nos textes n'appartiendront pas à la littérature. Comment marquer cette *différence* ?

2°) Nous entendons non seulement opérer une transformation analogue à celle de la peinture abstraite à la figurative, mais nous attendons une mutation, nous provoquerons l'émergence d'un nouvel *élément* : *écrire*, si vital que Kafka, dans une lettre du 5.7.22, confiait à Max Brod : « L'existence de l'écrivain dépend vraiment de sa table de travail ; en fait, il ne lui est pas permis de s'en éloigner. »

3°) Il faut renverser le rapport vivre-écrire : Rousseau redouble sa vie en rédigeant ses « Confessions » tandis que la vie d'homme, voire la vie sociale, doit doubler, amplifier, ou du moins accueillir cette *écriture* par laquelle elle sera « changée » (ce qui serait impossible si *écrire* ne mettait pas en scène une *vie autre*).

4°) Celui qui écrit appartient à ce monde *différent* puisqu'en explorant ses dimensions multiples et instables il est aussi à sa propre recherche, et pourtant il demeure égaré, introuvable. Cette terre inhospitalière ne serait-elle pas cependant la patrie sauvage d'un nomade ?

5°) A ceux qui seraient tentés de répondre : OUI à la sollicitation de cette page, nous les assurons d'une vie, en dépit de tout, si *exaltante*, qu'ils n'auront jamais aucune véritable nostalgie de la vie ordinaire : nous leur promettons du travail, un travail si démesuré que l'on meurt avant de l'avoir réellement commencé ; nous leur prédisons la gloire secrète d'une passion inutile, une vie cruelle au point de tarir toute larme, l'usure extrême, interminable de toutes leurs forces, une pauvreté qui jamais ne se démentira, car ce que l'on tente de soustraire, de dissimuler, est sans cesse disséminé par le vent du chemin.

Faut-il l'ajouter ? Si cette tâche pouvait être accomplie par un seul, cette page n'aurait pas été écrite.

Publiée dans ce qui constitue les 'working notebooks of Anne-Marie Albiach and Claude Royet-Journoud', soit dans le huitième numéro de la revue *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch*¹⁹⁰, cette FEUILLE VOLANTE fait en effet plus que répondre à la sollicitation des deux directeurs de la revue ; elle parle aussi *en leur nom*. – Emmanuel Hocquard redira, quelques années plus tard, la vocation alternative du terme de 'renversement', insistant pour sa part sur la matérialité du livre, dans une méditation de haut vol sur l'espace inaugural, intitulé d'une ligne empruntée à Claude Royet-Journoud : IL RIEN. Au terme de son analyse :

Les livres de ces écrivains [Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Pascal Quignard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein & Cie] passent, à tort, pour être d'un accès difficile. Je dirai plutôt qu'à ces livres il n'y a pas d'accès du tout, hors le renversement radical que suppose la substitution de la visée inaugurale [espace de présentation] à la visée cartographique [espace de représentation]¹⁹¹.

LE RENVERSEMENT implique ce jeu de substitution ; en quoi ce titre peut être lu comme la première occurrence significative d'un concept dont la fécondité nous assure qu'il était adéquat aux exigences de son temps. Une précision est cependant nécessaire.

¹⁹⁰ > K. 2.

¹⁹¹ Emmanuel Hocquard. UN PRIVÉ À TANGER, ouvrt. cit., p. 57.

Il ne suffit pas en effet que, auteur engagé dans les débats et les polémiques de son temps, Claude Royet-Journoud semblât souscrire, et cela dès le titre du premier volume de la tétralogie, aux critiques formulées à l'endroit des pratiques littéraires en cours à l'époque ; car une telle interprétation du terme de 'renversement' a l'inconvénient de rester abstraite, et laisse dans l'ombre la motivation de ce 'renversement' ainsi que les modalités par lesquelles il s'effectue. Il faut donc être plus précis, et considérer le 'renversement' comme l'expression et le programme d'une contestation du poétique en tant que tel. C'est à partir de LA POÉTIQUE d'Aristote qu'il convient de l'appréhender, et en particulier de la place dévolue à la métaphore : partie de la *leixis*, elle-même partie de la tragédie, définie comme 'représentation d'action'¹⁹². (Nous verrons que la référence à Aristote est mieux fondée qu'il n'y paraît, et que le 'renversement' de l'aristotélisme se fait par les moyens d'Aristote ; en quoi il est conséquent.) Car il revient à Claude Royet-Journoud, le premier, d'avoir perçu que la métaphore, élément constitutif de LA POÉTIQUE, représentait, à soi seule, tout le système : non pas un 'ornement' parmi d'autres dans une théorie des tropes, mais la méthode qui fonde la possibilité de 'représentation', en tant que vocation du poétique¹⁹³. Le 'renversement' appliquant sa fonction au statut de la métaphore (signe sur-signifiant pour une conception de la littérature qu'elle signale et accomplit à la fois) vise dans cette mesure un renversement du poétique, et de la poésie dans sa définition la mieux élaborée ; c'est-à-dire aussi la plus stéréotypée. L'absence d'indication générique en couverture des volumes de la tétralogie, et du RENVERSEMENT en premier lieu, a cet effet de contestation, dont la sobriété, en regard de positions contemporaines plus nettement polémiques (chez Denis Roche notamment), n'a d'égal que la radicalité :

Ce qui fait problème, note Claude Royet-Journoud, c'est la littéralité (et non la métaphore). C'est faire mesurer la langue dans ces unités « minimales » de sens. Pour moi, le vers d'Eluard *La terre est bleue comme une orange* est épuisable, c'est-à-dire s'annule par son surcroît de sens, tandis que, par exemple, *Le mur du fond est un mur de chaux* de Marcelin Pleynet reste et restera, je crois, pour son exactitude même et dans son contexte bien sûr, infixable quant au sens, donc porteur d'une fiction constante pour chacun¹⁹⁴.

De fait, c'est à partir de la littéralité, méthode qui caractérise, à l'encontre du stéréotype, tout le système Royet-Journoud, que se promet le 'renversement' : faisant primer la lettre du texte sur la capacité de représentation de la métaphore (l'image au sens le plus général et le plus ambivalent du terme). LE RENVERSEMENT se programme alors à devenir un RENVERSEMENT DES IMAGES, et la vocation de l'écriture, à surgir sur ce fond polémique, essentiellement négative : iconoclaste, destructrice des anciens canons de la figuration poétique.

¹⁹² Aristote. LA POÉTIQUE, ouvr. cit., p. 55.

¹⁹³ En accord avec Paul Ricœur, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot expliquent ainsi l'importance de la place réservée à la métaphore dans la POÉTIQUE : '... si la *métaphore* tient tant de place dans la théorie aristotélicienne de l'expression (...), c'est sans doute parce que, fondée sur la *perception du semblable*, elle constitue, infiniment plus qu'une « figure » parmi d'autres, le paradigme de toute activité de fiction.' INTRODUCTION dans LA POÉTIQUE, ouvr. cit., p. 22.

¹⁹⁴ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 17 > C.66.

1.2. Orientations

1.2.1. L'entrée en lecture

SPECTATEUR D'UNE ANNULATION est le premier intertitre du livre ; il en est également l'incipit et celui de la tétralogie. Dans un même mouvement cet incipit délimite les interprétations auxquelles pouvait se prêter LE RENVERSEMENT, et en sélectionne une, que le chapitre qu'il intitule actualisera. Que cette sélection s'établisse par la corrélation d'un nom d'agent ('spectateur') et d'un nom d'action ('annulation') constitue une première étape dans cette transition. L'incipit se place en effet, comme LE RENVERSEMENT lui-même, sous le dénominateur d'un acte, en cours d'accomplissement. Mais que de cet acte, de son sens, et de qui l'accomplit, nulle détermination ne soit donnée au préalable, cela suggère, dans un second temps, que c'est dans le texte lui-même qu'il en faudra chercher la justification. SPECTATEUR D'UNE ANNULATION constitue cette transition du titre général du livre vers le texte de la tétralogie. Vis-à-vis du titre général, toutefois, l'incipit adjoint (en thématissant cette fonction spectatrice dans son énoncé même) un témoin ambigu à l'acte dont il va être question. – Témoin ambigu, car si un nom d'agent a pour fonction de renvoyer à un individu, identifié par l'acte qu'il accomplit, le fait est qu'à cet agent, ce 'spectateur', ne correspond ici aucun référent dans le texte. Ne représentant ni l'auteur : sujet d'énonciation, si l'on veut, de l'énoncé, ni son lecteur : sujet de sa réénonciation – tous deux *acteurs* à des titres différents de l'écriture – le fait, dis-je, est que la figure du *spectateur*, entièrement déterminée par l'acte de regarder, se place d'emblée en tiers de l'action à venir, et dans le retrait du spectacle s'accomplissant ; là, en somme, où l'énoncé lui assigne, d'autorité, une place.

Ce mouvement de recul, le spectacle auquel il donne lieu, dans la syncope affirmée de toute origine à l'action, est donc ce par quoi s'inaugure le livre. – Spectacle assimilé à celui d'une 'annulation', qui se spécifie, par l'effet de l'article 'une', à l'exclusion d'autres, virtuelles ou possibles ; soit le paradigme des énoncés, à caractère privatif, que le texte disposerait en ses deux pages.

p. 9-10 sans offrandes
 ni
 traversée parentale

 hors de l'écart
 hors de l'implosion rurale

distance rompue

sans souci de l'« économie de dieu »

la nécessité de l'effacement

Appelé par la préposition 'sans' (deux fois présente dans la séquence) et renforcé par la négation 'ni', déterminé par la locution prépositive 'hors de' (répétée, elle aussi, à deux reprises), le mouvement de négation, par exclusion, série l'annulation' dans le temps de son accomplissement. Aussi bien cette sériation assure-t-elle, en effet, à l'intertitre sa fonction d'incipit : articulation d'un hors-texte (dont le 'spectateur', en tiers, figure l'extériorité), à la description du texte dans son fonctionnement. Elle garantit ainsi l'entrée en lecture dans cet 'objet spécifique' que constitue le texte de la tétralogie.

Quant aux exclusions dont le texte forme la sériation, elles semblent rétroactivement confirmer l'interprétation du RENVERSEMENT comme contestation de l'ordre poétique : 'offrandes', 'traversée parentale', 'écart', '« économie de dieu »' – tous termes constitutifs du stéréotype, susceptibles en cela d'être glosés dans les figures de l'offrande poétique, de la filiation, du style (conçu comme un écart vis-à-vis du langage ordinaire) ou de la dimension métaphysique, implicite ou explicite, attachée au principe de poésie. Je retiens surtout de ce chapitre le fait que, en ce qui concerne la problématique du langage, l'exigence et la méthode sont immédiatement posées. L'exigence, car la clause de la séquence indique la voie d'une déprise de toute conception implicite et préalable de l'écriture (voire de l'écriture elle-même, pour autant que le terme d'effacement' en représente l'antonyme exact) ; la méthode, car la sériation par exclusions, qui ponctue le texte, n'en détermine pas moins, dans la verticalité abrupte de son paradigme, les conditions de possibilité d'un état autre de l'écriture, qu'il revient au titre de la séquence suivante de manifester. NEUTRE, indécidable quant à son sens, atteste, de ce point de vue, que l'annulation', en cours d'accomplissement dans la séquence précédente, a eu lieu. – Indécidable qui ne fait, au demeurant, que réfléchir le sens étymologique du mot 'neutre' ('ni l'un ni l'autre') : terme de structure ambiguë, selon Anne-Marie Albiach¹⁹⁵, et non transitif ; c'est aussi la première figure positive du RENVERSEMENT. Dans la disjonction qu'il intériorise étymologiquement, NEUTRE prolonge le mouvement de SPECTATEUR D'UNE ANNULATION dont il effectue la mise en suspens. D'où la corrélation logique qui apparaît entre les titres des deux premières séquences : d'inférence. NEUTRE, échappant à l'alternative de l'affirmatif et du négatif, désigne, dans sa positivité propre, un état tiers de l'écriture, auquel on est en droit de penser que le texte du RENVERSEMENT va donner consistance¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Anne-Marie Albiach. OBSCURCISSEMENT dans ANAWRATHA, ouvr. cit. p. 32.

¹⁹⁶ D'un même genre de positivité que le mot 'neutre', échappant à l'alternative de l'affirmatif ou du négatif, relève le monostiche 'échapperons-nous à l'analogie', en exergue à MILIEU DE DISPERSION (I, 45). Dans la mesure où l'interrogation qu'il exprime n'est pas achevée graphiquement, le monostiche est asymptotique à la réponse, affirmative ou négative, qu'on peut lui donner (cf notre lecture de ce vers, dans la première partie, 2.2.3). Il existe une corrélation très nette entre le programme qu'annonce le titre NEUTRE et l'exergue de MILIEU DE DISPERSION : l'un s'inférant de l'autre, manifestement.

Aussi bien, la mise en suspens par soustractions successives, que donne à lire l'enchaînement SPECTATEUR D'UNE ANNULATION–NEUTRE, évoque-t-elle une réduction de type phénoménologique. Cette réduction viserait, en en suspendant toute conception implicite ou préalable, à dégager une forme à la fois originale et positive de l'écriture – réduction par l'effet de laquelle la figure du 'spectateur' trouve, rétroactivement, une dimension pré-personnelle *impartiale*, et les deux premières pages de NEUTRE leur justification : orchestrant le surgissement consécutif et antagoniste des *non-personnes* 'elle' et 'il', dans des configurations typographiques alternatives, c'est-à-dire en caractères italiques et romains. Pour autant, si elle est inférée par les exclusives qui constituent le projet de la première séquence, cette réduction, de type phénoménologique, n'est pas complète ; peut-être parce qu'elle ne saurait tout simplement pas l'être : leçon de Maurice Merleau-Ponty rapportée par Claude Royet-Journoud dans l'entretien avec Serge Gavronsky¹⁹⁷. Quelque chose résiste à la réduction, résiste au mouvement d'inférence qui mène de SPECTATEUR D'UNE ANNULATION à NEUTRE, je veux parler du seul énoncé affirmatif de la première séquence du livre :

p. 10

ce qui est devant nous

On remarquera que cette ligne, détachée du bloc typographique, suspendu au-dessus de lui, possède un caractère adventice vis-à-vis du mouvement de réduction que nous évoquions ; sa position témoigne, inversement, du caractère singulier, et par là même matriciel de l'énoncé. – Matriciel, dans la mesure où 'ce qui est devant nous' peut être lu comme la paraphrase étymologique, et par anticipation, d'un terme voué à d'importants développements dans le deuxième volume de la tétralogie, à savoir la notion d'obstacle'. – Matriciel, également, dans la mesure où, dans sa forme syntaxique, l'énoncé subordonne le pronom personnel 'nous' au démonstratif thétiqne neutre 'cela', dont est posé le primat phénoménal sur la position d'énonciation qui s'en autorise. – Énoncé matriciel enfin, en ce qui concerne ce que l'on nommera, avec Anne-Marie Albiach, la 'fiction pronominale' du RENVERSEMENT, pour laquelle la personne 'nous' fait figure d'hyperonyme, incluant dans sa signification les pronoms personnels à venir : 'elle' et 'il', se succédant dans les deux premières pages de NEUTRE bien sûr, mais aussi la première personne du singulier, qui apparaît, subrepticement, sous la forme d'un adjectif possessif, dans la clause de cette même séquence : 'dans mon rêve / un déplacement de forme' (I, 20). Je prétends toutefois que c'est moins dans la décomposition en ces différents hyponymes, que dans la répétition tant soit peu obstinée de sa forme, que le pronom 'nous' amorce la fiction pronominale, et que cette fiction consiste, singulièrement dans sa trajectoire, à incarner progressivement la personne 'nous' dans un collectif déterminé ; moyennant quoi le titre du livre : LE RENVERSEMENT, trouve sa fonction de *mot d'ordre*. Suivre ce mouvement d'incarnation, par la constitution d'une série d'énoncés où apparaît le pronom 'nous' est l'axe de lecture que j'adopterai pour déployer le récit du RENVERSEMENT.

A cet égard, la récurrence, dans une position typographique similaire, de deux énoncés de NEUTRE où apparaît la forme 'nous' (toujours sur un verso, et toujours décrochés en haut de page : tantôt en suspens par rapport au bloc typographique, tantôt sur la première ligne de ce même bloc) peut être considérée comme la *déclinaison* de la

¹⁹⁷ Claude Royet-Journoud. Entretien avec Serge Gavronsky, dans TOWARD A NEW POETICS, ouvr. cit. p. 118 > E.17a.

première occurrence du texte : ‘notre mémoire’ (I, 18), où la flexion du possessif actualise la faculté du souvenir dans une rémanence collective problématique ; ‘nous le mimerons’ (I, 20), où se déterminent, par le temps du futur, un programme et une injonction. Encore remarquera-t-on que le caractère suspensif que l’on a reconnu à NEUTRE se suggère, de fait, entre mémoire et intention, au même titre sans doute qu’entre les formes pronominales ‘elle’ et ‘il’, auquel il répond. Cette mise en suspens, qui mériterait évidemment d’être analysée, indique, en tout état de cause, une orientation de lecture, que la déclinaison elle-même manifeste : passage d’une occurrence du pronom ‘nous’ en fonction d’objet accentué (‘ce qui est devant nous’) à une fonction de déterminant atone (‘notre mémoire’) puis à une fonction de sujet (‘nous le mimerons’), que redouble la progressive intégration des éléments de la série dans le bloc typographique. Par quoi l’intégration dans le bloc typographique sténographie le mouvement d’incarnation que je postulais, menant à une personne ‘nous’ posée comme sujet d’une action à venir ; soit une représentation gestuelle, dont LE CERCLE NOMBREUX va remplir le programme.

1.2.2. La césure le décentrement

LE CERCLE NOMBREUX rompt, péremptoirement, avec le déploiement logique, d’inférence, qui accompagnait jusque-là la lecture du RENVERSEMENT. (De fait, il ne faudra rien moins que la séquence intitulée MANUEL, de transition, et la seconde césure que représente, dans sa typographie, la séquence intitulée MILIEU DE DISPERSION, pour retrouver l’orientation de la démonstration sur laquelle s’était ouvert LE RENVERSEMENT.) En l’occurrence, si LE CERCLE NOMBREUX provoque une césure, rythmique, dans le développement du texte, celle-ci est due, incontestablement, au caractère prosaïque du régime qui en caractérise l’écriture. La singularité du CERCLE NOMBREUX se manifeste donc d’emblée sur un plan typographique et syntaxique : effet de prose par laquelle la séquence concrétise ce ‘déplacement de forme’ que la clause de NEUTRE annonçait. L’hypothèse que je soutiendrai est que ce déplacement de forme est indissociable d’un déplacement du centre de gravité de l’énonciation : extériorisant le rapport du sujet parlant à son discours, et le projetant dans une position d’énonciation problématique. Il n’est sans doute pas indifférent, à cet égard, de remarquer que le titre de la séquence provient d’une phrase de cette ‘prose’ : ‘Tu dors dans le cercle nombreux des couleurs’ (I, 25). Car cette reprise, par soustraction après coup d’un énoncé existant déjà dans le texte, fait plus qu’illustrer, localement, la règle selon laquelle le titre d’une séquence ou d’un livre s’obtient ; elle pose, incidemment, une équation entre le titre, le régime d’écriture prosaïque et la personne pronominale ‘tu’ – équation constitutive du CERCLE NOMBREUX dans la mesure où elle répond également, par la présence du verbe ‘dormir’, au ‘rêve’ annoncé dans la dernière page de NEUTRE. Se substituant tendanciellement à la première personne du singulier (‘dans mon rêve’ > ‘tu dors’), le pronom ‘tu’ est le signe sous lequel se développe LE CERCLE NOMBREUX, se spécifiant de la sorte de toute la suite du livre, en en provoquant, littéralement, le décentrement.

Vis-à-vis des deux premières séquences du RENVERSEMENT, où se maintenait en effet une équidistance entre l’auteur, le lecteur, et le spectacle de l’écriture, LE CERCLE NOMBREUX, en imposant l’emploi nombreux de la deuxième personne du singulier, défait cet équilibre, préalablement conquis. Encore ce décentrement ne va-t-il pas de soi, car le choix d’une situation d’énonciation où prévaut la deuxième personne porte

avec elle un certain nombre de présupposés. Celui de l'adresse, par laquelle la non-transitivité de l'écriture se trouve mise en question par la constitution d'un représentant (ici féminin) de la position d'allocutaire ('tu') ; mais également la possibilité de poser (puisque la parole, prise *au nom* de l'allocutaire, sous-entend que le langage soit, pour une raison ou une autre, interdit à celle-ci) la question de la voix énonçante et de sa légitimité. De fait, si le clivage inhérent à l'emploi de la personne 'tu' indique (à partir du moment où elle est prise en charge, et en son nom, par celle du locuteur) une forme de dessaisissement de la parole qui incombe à l'allocutaire ; réciproquement, ce clivage trahit l'hiatus dans lequel l'écriture se découvre, et le tracé gestuel primitif de l'allocutaire, muette. Brouillant ou, pour mieux dire, indéterminant la voix énonçante, en rapportant sur le plan du langage ce qui n'y appartient pas : tel est le décentrement (thématisé dans le texte par le motif récurrent de 'deux cercles') dans lequel s'institue LE CERCLE NOMBREUX. L'écart qui définit cette forme spécifique d'énonciation constitue le fond sur lequel la prose est *mise en scène*, et atteint de la sorte à l'injonction d'un récit, ou encore, d'un mime. – Récit, au sens que lui conférait Maurice Blanchot, qui rompt avec la transparence narrative et creuse l'incertitude de la relation du sujet parlant avec son discours ; – mime, car la prose ne cesse de référer à une série de postures et d'attitudes de l'allocutaire, décrites :

- p. 24 Entre tes jambes agitées de flammes, la gueule fine d'un renard.
p. 25 Ta bouche infime, tes quatre regards. (...) Tu dors dans le cercle nombreux des couleurs.
p. 25 L'inconnue du regard répond à tes cils, divise ton visage. Tes seins disparaissent dans la diversité du motif.
p. 27 Tu ne sais plus. Au loin une tache bleue roule vers ta nuque.
p. 27 La lumière part de ton dos. Ta peau est fine. Tes paumes potelées. Tes doigts brefs. Le lobe de ton oreille est le côté gauche du visage.
p. 28 Derrière les cercles retrouvés tu ignores les processions lointaines du temps.
p. 28 Trois hommes dans ton étoffe écarlate. (...) Tu fonds tes mains dans la blancheur de ta poitrine.
p. 28 Deux courbes à ton ventre.
p. 29 Tu ne regardes pas.
p. 29 En haut et sur la gauche, une tache rouge... comme sur ta robe.
p. 31 On te mène à l'enclos, celui qui n'existe pas.

Dans la distance entre le gestuel non langagier et la prise en charge de l'énonciation au nom de l'allocutaire, s'érige LE CERCLE NOMBREUX, qui tend de la sorte à établir les coordonnées d'une projection onirique. A son tour, cette projection onirique fait de la prose, et de la figuration à laquelle elle donne lieu, la part du feu de l'écriture, qui, pour être la contrepartie du programme du RENVERSEMENT, ne cessera de hanter le texte : d'abord par des paragraphes entre parenthèses, dans LA NOTION D'OBSTACLE et LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, puis par la séquence de L'AMOUR DANS LES RUINES, où la prose trouvera, magistralement, sa fonction d'art poétique négatif ; et verra à cet égard ressurgir la personne 'tu', autorisant son emploi dans toute la fin du texte. – Je me permets de renvoyer le lecteur aux articles 'tu', 'ton, ta, tes', 'toi, te' des MOTS DE LA TÉTRALOGIE pour attester le lien ponctuel entre le régime prosaïque et la deuxième personne du singulier.

Il reste que, pour en constituer la part du feu, cette prose n'en est pas moins intégrée au texte, dont une numérotation balise la division en paragraphes, et que la typographie ordonne, disposant régulièrement trois sections par pages. La typographie balise le texte et en circonscrit, ce faisant, le caractère surnuméraire. Nombre des

personnes pronominales, qui essaient autour de la personne ‘tu’ : ‘nous’ (qui, du fait du décentrement de l’énonciation, échappe à la déclinaison précédemment commentée), ‘je’ (faisant jouer dans l’unicité de sa forme l’opposition du féminin et du masculin), ‘vous’ (forme d’adresse complémentaire à la personne ‘tu’) ; mais aussi bien les non-personnes ‘elle’ et ‘il’. Nombre d’hapax : mots d’occurrence unique dans la téralogie, parmi lesquels est un singulier bestiaire : ‘lapin’, ‘singe’, ‘loup’ ‘renard’, etc. On peut suggérer que le titre, dans sa signification même, protège ici le texte de sa dispersion, enfermant cette prose, *nombreuse*, dans le cercle déterminé de son chiffre. Mais on peut également suggérer que, de la même façon que LE CERCLE NOMBREUX semblait introduit et justifié par la dernière page de NEUTRE : ‘nous le mimerons // dans mon rêve / un déplacement de forme’, annonçant le décentrement et la mise en scène à laquelle devait donner lieu la séquence ; de la même façon, LE CERCLE NOMBREUX est prolongé et protégé par la séquence intitulée MANUEL. Je tiens que cette dernière, partageant avec la précédente son caractère prosaïque, réoriente le texte dans son programme, en recentrant tendancielleme nt, par le contrepoint efficace qu’elle lui procure, la problématique : du mime à la dimension manuelle de l’écriture ; du décentrement de deux cercles à la main, qui ressaisit.

Ce contrepoint apparaît matériellement dans trois premières pages de MANUEL : dans la raréfaction prévue de ses trois énoncés (en contre-forme les uns pour les autres, comme en témoigne le phénomène de transvision), placés dans le tiers inférieur du bloc typographique. Il apparaît également dans les trois pages suivantes qui ouvrent sur un blanc intérieur à la prose, et forment quant à leur mise en page une configuration unique dans la téralogie. Pour ce qu’elle contraste, tout en la prolongeant, avec la composition prosaïque d’ordre strictement successif du CERCLE NOMBREUX, cette ouverture intérieure du texte marque la spécificité de MANUEL. Aussi bien cette séquence semble-t-elle, après l’événement prosaïque qui a produit un décentrement de l’enjeu du texte, à la recherche à nouveau d’un centre – recherche que désigne un jeu d’effacement, quasi-imperceptible mais néanmoins significatif, des signes diacritiques de la phrase (la majuscule et le point). Le texte de la séquence s’ouvre sur des énoncés initiés par des majuscules, mais non conclus par des points :

p. 37	Parallèle il suit cette / route-ci
p. 38	Dans l’au-delà du motif et sans / progéniture
p. 39	La pluie fait apparaître la forme
p. 41	Je recopie cet épanchement du visible
p. 42	« Dors bel écureuil blond le velours est une / herbe sainte »

Il se ferme sur deux énoncés dépourvus de majuscules mais conclus par des points :

p. 42	immobile / tu te perpétues.
p. 42	et / veillent les cercles car à l’intérieur d’un rectangle / la main aimerait.

Comme un symptôme, sur le plan de la ponctuation, de l’ouverture intérieure que manifeste la typographie du texte, et d’un suspens de la parole qui tend, d’ores et déjà, à articuler MANUEL à la problématique de NEUTRE. Entre des énoncés inaugurés par des majuscules mais privés de points et d’autres conclus par des points mais non introduits par une majuscule, ressurgit, en haut de bloc typographique, et sur un verso, la personne ‘nous’, relais de la déclinaison précédemment commentée :

Il est vrai que le mur est l'abstraction du geste. Nous allons difficilement. Cette paroi nous laisse au centre de nous-mêmes.

Je veux lire, dans la résurgence du pronom 'nous' et dans sa corrélation avec la question d'un 'centre' l'indice d'une restitution de la problématique avec laquelle avait rompu LE CERCLE NOMBREUX. Où le pronom 'nous', dans l'expression réfléchie de son ipséité, s'inscrit adéquatement dans la série des éléments discrets qui ont été jusqu'ici déclinés.

Aussi bien, la césure que marque l'intervention du régime prosaïque dans LE RENVERSEMENT impose-t-elle la question d'un centre mobile, entre décentrement manifeste (LE CERCLE NOMBREUX) et recentrement tendanciel (MANUEL), que va se donner pour tâche de résoudre, à son tour, MILIEU DE DISPERSION. Encore cela n'est-il possible que compte tenu d'une nouvelle césure dans la progression du texte – césure typographique dans laquelle cette séquence apparaît : foyer où se rencontre la question structurelle du centre du livre, mais aussi bien la question du langage et de la fable, retrouvant, dans cette convergence, le fil provisoirement rompu du développement des deux premières séquences, et la fiction pronominale du RENVERSEMENT.

1.2.3. La fable du RENVERSEMENT

La problématique du centre, décentré se recentrant, singulièrement se résout dans l'énoncé du titre de cette cinquième séquence. Encore faut-il, pour en donner confirmation, restituer le sens que recouvre, techniquement, cette locution dans le vocabulaire de la chimie : 'Etat d'une solution colloïdale, en suspension dans un milieu où elle est insoluble. *Milieu de dispersion*¹⁹⁸.' De là à considérer que le titre puisse désigner la typographie d'un texte aussi rare qu'épars sur la page : les énoncés figurant les éléments colloïdaux dans un milieu qui serait cette substance matérielle et mentale que forme le volume du livre, je ne sais personne qui l'ait suggéré. Or, cette lecture, pour autant qu'elle recouvre, sans néanmoins l'exclure, l'interprétation du caractère réflexif du titre, situé au centre de la table et à égale distance des extrémités du livre, permet un double recentrement. D'une part en renouant, au-delà de la césure rythmique que MILIEU DE DISPERSION à nouveau provoque dans sa mise en page, avec un ordre de succession, où la problématique typographique de MANUEL semble à tous égards se prolonger dans l'énoncé en exergue : 'échapperons-nous à l'analogie' (I, 45), *significativement dépourvu*, dans ce contexte, *de majuscule et de point d'interrogation*. D'autre part en renouant avec la problématique de NEUTRE et sa logique suspensive, puisque le même énoncé en exergue s'inscrit très manifestement dans un suspens et une positivité comparable : échappant, non moins que le mot 'neutre', à l'alternative de l'affirmatif ou du négatif. D'une interprétation à l'autre MILIEU DE DISPERSION implique un continu, sous-jacent à la discontinuité, rythmique, dans laquelle la séquence s'inscrit – continu exprimé tantôt par contiguïté : MANUEL–MILIEU DE DISPERSION, tantôt à distance, par inférence logique : NEUTRE–MILIEU DE DISPERSION. Moyennant quoi, la séquence produit, en effet, un recentrement de l'enjeu du texte, et découvre ainsi sa nécessité, et son importance pour la structuration du livre. On ne s'étonnera pas que,

¹⁹⁸ LE PETIT ROBERT, article 'Dispersion'.

parallèlement à cet effet de recentrement, le fil de la fiction pronominale, s’y voit également restitué. De manière emblématique, la séquence de MILIEU DE DISPERSION s’ouvre sur le monostiche ‘échapperons-nous à l’analogie’, répondant exact (en miroir par sa position sur un recto et dans sa forme interrogative au futur) de ‘nous le mimerons’ – monostiche problématique, tant pour le programme qu’il s’enjoint que pour les référents qu’il désigne : nous en avons tenté ailleurs l’interprétation¹⁹⁹. Pour ce que cet exergue s’inscrit impérieusement dans la série discrète des occurrences du pronom ‘nous’ qui a été jusqu’ici établie, il appartient donc, en droit et en fait, à sa constitution, partageant au reste le caractère adventice que nous avons reconnu aux précédents énoncés. Ce caractère adventice du monostiche se manifeste en effet non seulement par sa position en exergue de la séquence, mais également par son caractère embrayé – contrastant ainsi manifestement avec le caractère débrayé des sections 1 et 2 de MILIEU DE DISPERSION, dominées par la non-personne ‘il’. L’anaphorique ‘il’, commun aux deux sections numérotées de MILIEU DE DISPERSION domine donc cette séquence ; le pronom apparaît cependant dans deux configurations typographiques alternatives : la première en italique, la seconde en romain. Analyser cette partition, au point de vue de la persistance de la personne ‘il’, est la perspective de lecture, que nous adopterons, pour commenter la séquence.

A propos de la première configuration, du distique en italique, qui constitue toute la première section de MILIEU DE DISPERSION, cette remarque de grande importance, puisqu’elle semble formuler la thèse du RENVERSEMENT ou, pour mieux dire, indiquer le lieu à partir duquel celui-ci sera appelé à se produire. L’impossibilité de mentir, dont il est question dans le deuxième vers, renvoie à une conception sophistique du langage à laquelle, selon toute apparence, le distique emprunte.

En des termes très schématiques, la sophistique peut en effet être caractérisée par le renversement qu’elle provoque, quant à la question de la place du langage dans le discours philosophique et, plus précisément, quant à la prééminence de l’être sur le dire, affirmée de Parménide à Platon. A l’opposé de quoi, les sophistes bloquent la référence du discours à l’être, *rompent la distance* entre l’un et l’autre, ouvrant dans le même geste la possibilité philosophique de dire des choses qui ont un sens, sans soumettre le discours au critère de l’être ou de la réalité. Car, à ce point, l’être n’est plus tant ce que la parole découvre, ou ce à quoi elle renvoie, que ce que le discours crée. S’il y a une insistance sur l’autonomie performative du discours, c’est que les sophistes substituent la performance verbale à l’instance de la vérité ; c’est qu’ils posent, ce faisant, le primat du sens sur la référence. De fait, la tension entre la philosophie et la sophistique atteint son point culminant avec la lutte pour le sens, pour une législation éthique du sens, telle celle qu’élabora Aristote en réfutation au tissu des effets de sens, tramés par les

¹⁹⁹ Dans la première partie de cet essai : 2.2.3. Je remarquerai simplement que, du point de vue de sa position typographique, en surplomb au-dessus du bloc typographique, ‘échapperons nous à l’analogie’ semble s’excepter de la déclinaison : mouvement d’incarnation dont j’ai suggéré qu’il était sténographié par l’intégration progressive de la série des énoncés où apparaissent le pronom ‘nous’ dans le corps du bloc typographique. On résoudra cette apparente discordance en remarquant que le texte de MILIEU DE DISPERSION présente sur ce point une coquille typographique, confirmée par la publication dans *Siècle à mains* et par l’auteur du RENVERSEMENT. La position du monostiche, comme des chiffres 1 et 2 qui scandent la séquence, est donc bien sur la première ligne du bloc typographique, et non en surplomb de celui-ci : à cet égard symétrique à la position typographique de ‘nous le mimerons’ ; ce qui tendrait à confirmer, du même coup, notre interprétation et l’axe, décline, de la fiction pronominale que nous avons prise pour vecteur du développement de la fable du RENVERSEMENT.

sophistes. L'opposant à l'ontologie²⁰⁰, Barbara Cassin propose d'appeler logologie cette conception du langage, conçu comme une réalité en soi et faisant corps avec ce qu'il exprime, sans qu'aucune distance de référence ne puisse être délogée entre le langage et la réalité, entre le signe et la chose signifiée, entre le dire et l'être ; et c'est cette hypothèse qu'on retrouve, si l'on veut bien s'en aviser, dans le distique de la première section de MILIEU DE DISPERSION :

p. 49

*les ressemblances le gênaient
il parlait de cette impossibilité de mentir*

Où le rapport de convenance, jugé problématique entre deux éléments (thématisé ici par le terme de 'ressemblance') figure une propédeutique à l'affirmation de l'absence de distance entre le langage et la réalité, qui justifie la thèse ici soutenue : il est impossible de mentir, car parler c'est toujours dire quelque chose, et quelque chose qui est²⁰¹. De sorte que, faisant écho à une conception sophistique du langage, s'indique la façon dont pourrait se produire le 'renversement' : substituant une conception immanente, où le langage est considéré, singulièrement, comme un genre de l'être, à une conception transcendantale, où le caractère référentiel du langage, pointe vers une extériorité : ne cessant d'impliquer la distance qui le sépare de la réalité. Que ce 'renversement' se produise au centre exact du volume éponyme, renseigne en outre sur le parcours accompli : c'est au centre du RENVERSEMENT que se découvre le caractère enveloppant, sans extériorité, du langage ; c'est au centre du premier volume de la tétralogie que se découvre la définition d'un langage qui n'est plus redevable à l'instance du référent.

Sur la netteté de cette conception immanente du langage, toutefois, l'italique jette un trouble ; c'est même d'en troubler l'interprétation que la séquence va trouver son prolongement. La présence de la troisième personne du singulier '*le*', '*il*' qui articule les deux vers du distique, non moins que la conjugaison des deux verbes à l'imparfait : '*gênaient*', '*parlait*', tendent en effet à renforcer l'impression, immédiatement accusée par l'italique, que la thèse n'est pas prise en charge par l'énonciateur qui l'asserte ; tout comme le verbe de parole, dans le deuxième vers, semble induire la distance d'un discours rapporté. On en conclura que la thèse du RENVERSEMENT, glissée furtivement dans le discours par la citation d'une parole autre, s'exprime toujours dans les plis et replis du langage, exonérant, du même coup, de la responsabilité d'une prise en charge de l'énonciation. Sans doute. On y lira aussi bien une *distance* maintenue (malgré tout) entre la thèse elle-même et son assertion – distance que, précisément, va s'attacher à découvrir la seconde section de MILIEU DE DISPERSION. Non pour résoudre l'aporie de cette thèse, vis-à-vis de ses propres conditions d'énonciation, mais en travaillant à sa réflexion, pour la mettre en perspective.

La seconde section de MILIEU DE DISPERSION peut en effet être lue comme une mise en perspective, sur trois pages, de la première, et du nouage aporétique qui la constitue, opérant le déportement, d'une séquence à l'autre, de l'ordre d'un dire à celui d'un montrer : de l'assertion oblique d'une thèse, à la mise en scène, sui-référentielle,

²⁰⁰ Barbara Cassin. L'EFFET SOPHISTIQUE, Gallimard, 'Essais', 1995.

²⁰¹ On y verra, aussi bien, un écho à 'la prosopopée de la vérité' de Jacques Lacan. Je renvoie au commentaire qu'en ont proposé Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans LE TITRE DE LA LETTRE, Éditions Galilée, 'à la lettre', 1973, p. 70.

des conditions et conséquences de cette assertion. La première page évoque précisément une distance qui est celle d'un montrer :

p. 53 trajet –

[//////////]

l'idée de lieu
ou encore le regard

Quand la seconde détermine les modalités d'une action, suspendue dans sa réflexion :

p. 54 il s'absente
 il se regarde passer

On considérera que le pronom 'il', s'attestant dans cette deuxième page, assurant la liaison entre les deux sections de la séquence, réfère, dans ces conditions, à l'énonciateur absenté de la section 1. De la même façon :

p. 54 un besoin de saisir

(à entendre dans tous les sens du mot 'saisir') réfère à l'aporie énonciative dans laquelle le distique se formulait. Sur cette explication déployée par le volume du texte, la troisième page renchérit, sous la forme d'une hypothèse, qui accomplit littéralement le 'renversement', puisque s'y découvre la première occurrence du lexème 'envers' :

p. 55 peut-être
 l'envers de la fable

Encore faut-il, pour mesurer le renversement que la troisième page provoque, s'arrêter, comme le texte de MILIEU DE DISPERSION lui-même, sur le mot de 'fable', dont l'apparition forme, également, la première occurrence de la tétralogie.

Etymologiquement (*fabula* < *fari*) le mot 'fable' renvoie à la compétence langagière, à l'exercice natif de la parole. Dans la langue moderne courante, le mot désigne un récit, de type allégorique, destiné à produire un enseignement, et connote (ce qui n'est pas indifférent) un caractère mensonger. Enfin, par la postérité à certains égards justifiée de la traduction de LA POÉTIQUE par J. Hardy, le mot renvoie au *muthos*, dont Aristote fait expressément le centre de la composition poétique, et le premier élément de qualité de la tragédie. – Dans cette perspective, 'peut-être / l'envers de la fable' constitue l'hypothèse selon laquelle le renversement au sens le plus général, mais aussi le renversement de l'aristotélisme s'accomplissent, par les moyens mêmes d'Aristote. – Renversement, tout d'abord, du nouage de la fable au mensonge : 'l'envers de la fable' s'autorise de '*l'impossibilité de mentir*' posée comme thèse de la première section de MILIEU DE DISPERSION. – Renversement de la visée mimétique de la 'fable' ensuite, et de son caractère référentiel (ce caractère apparaîtrait-il même, chez Aristote, plutôt que sous la forme d'une réalité préalable re-présentée, sous la forme projetée du vraisemblable et du potentiel) par la considération du langage dans son immanence :

délivré de l'ordre extra-linguistique. Soit le renversement d'une conception poétique que sténographierait l'activité métaphorique (ou *perception du semblable*, selon les mots même d'Aristote), par une pratique poétique que sténographie l'activité littérale : une écriture appréhendée hors de toute *ressemblance*, et de toute référence à l'extra-linguistique. – Renversement, enfin, de la conception aristotélicienne du langage au moyen de laquelle il entendait (mais en leur consacrant un ouvrage il désignait aussi le sérieux et l'importance de leur entreprise) confondre les sophistes : opposant l'exigence d'une législation à leurs effets de sens, et une théorie de la signification à une conception performative du langage.

Paradoxalement, on remarquera que l'hypothèse alternative sur laquelle se conclut MILIEU DE DISPERSION ne met pas en question le caractère central du concept de 'fable' dans l'édifice de LA POÉTIQUE. Pour la tétralogie aussi bien que pour LA POÉTIQUE, 'fable' est donné comme un terme primitif²⁰² : l'inversion ne faisant, tout bien considéré, qu'en assurer la pérennité. On en conclura que les termes de 'récit' (I, 16), d'histoire' (I, 16 ; I, 59), de 'fiction' (I, 61 ; I, 77), l'action de 'conter' (I, 67) et le mot de 'narration' (I, 71) figurent, dans LE RENVERSEMENT, des hyponymes du mot de 'fable', dotés de significations spécialisées. – Entre l'alternative que promet la clause de MILIEU DE DISPERSION et le maintien du concept de 'fable' se produit le 'renversement' qu'annonçait le titre du premier volume de la tétralogie. Mouvement effectué en trois temps : un exergue, où s'interroge la possibilité d'échapper à 'l'analogie' ; l'assertion aporétique de la thèse de l'immanence du langage ; et la mise en perspective, l'explication de cette assertion, dont la clause exprime les conditions de possibilité.

1.2.4. Reprise de la déclinaison

L'irruption de la prose du CERCLE NOMBREUX, dans la césure que cette séquence provoquait, a profondément infléchi le développement du texte. Si LE CERCLE NOMBREUX se prolonge, en manière de contrepoint, par MANUEL, il faudra la nouvelle césure et la nouvelle inflexion que produit MILIEU DE DISPERSION pour restituer et recentrer la problématique du texte. Cette hétérogénéité, typographique et rythmique, constitutive de la première partie du livre, n'interrompt pas néanmoins la déclinaison, inscrite dans la série des occurrences du pronom 'nous', que nous avons posée comme vecteur de la fiction pronominale ; c'est plutôt la logique de la déclinaison qui, traversant obstinément les différents états du texte, en assure l'articulation. Aussi bien, cette déclinaison s'achèvera-t-elle dans une double page de L'IMAGIER, sur un énoncé en bas de bloc typographique, qu'il nous faudra commenter.

Il est difficile de parler de la séquence intitulée POUR ÉNIGME sans mentionner le fait qu'elle est recensée dans la rubrique critique, intitulée NOTES, ARTICLES, ÉTUDES, LIVRES, de la bibliographie d'Anne-Marie Albiach, établie par Jean-Marie Gleize²⁰³. Sans rappeler non plus, puisque la raison bibliographique nous y convie, les circonstances de sa rédaction et de sa publication. Succédant à 'échapperons-nous à

²⁰² Équivalent *sur le plan du récit*, du *logos sur le plan du discours*, je veux croire que le mot de *fable*, fort de la multiplicité de ses désignations en français, reste une des traductions les plus pertinentes du *muthos* dans LA POÉTIQUE d'Aristote.

²⁰³ Jean-Marie Gleize. LE THÉÂTRE DU POÈME. ouvr. cit., p. 115-123 > B.17.

l'analogie', le poème apparaît donc dans le douzième numéro de *Siècle à mains* et renvoie, explicitement dans ce contexte, à la publication d'ÉNIGME, d'Anne-Marie Albiach, paru dans le onzième numéro de la même revue. Nouvelle césure dans LE RENVERSEMENT qui décentrerait, par un phénomène d'intertextualité, le fil de la succession des séquences tout juste renoué par MILIEU DE DISPERSION ? Pas nécessairement, si l'on considère le mouvement et la logique dans lesquels la séquence trouve à s'inscrire.

Appréhendée dans sa succession, nous l'avons dit, la série MANUEL–MILIEU DE DISPERSION–POUR ÉNIGME tend à imposer l'idée d'un mouvement linéaire et démonstratif, qui mènerait de la question de l'écriture, dans MANUEL, à celle de la lecture, dans POUR ÉNIGME ; de la prose configurée au poème strophique, en passant par la phase intermédiaire que représente, dans sa réflexivité manifestée, MILIEU DE DISPERSION. Que ce mouvement soit inhérent à l'orientation du projet de la revue *Siècle à mains*, c'est ce qu'on a suggéré ; mais la question se pose de savoir comment s'en restitue la logique, dès lors que les textes sont soustraits de leurs circonstances éditoriales primitives, décontextualisés par leur inclusion dans LE RENVERSEMENT ? Je tiens que la démonstration persiste jusque dans la forme de publication définitive, étant imposée littéralement par la présence d'énoncés en italique, dans les trois séquences centrales du volume. MANUEL présente, à cet égard, une séquence textuelle en italique, relativement autonome dans le développement du texte. Introduite par un énoncé littéral, pris en charge par la personne 'je', elle s'inaugure par ce qu'on peut considérer (du fait de la typographie en capitales, réservée exclusivement aux énoncés intitulants dans la téralogie) comme un titre, et met en scène, par l'effet de l'incise *dit-elle*, un discours rapporté en style direct :

p.41 Je recopie cet épanchement du visible

BLEUE ET CENTRALE

*Ranime cette nuque, dit-elle.
(Tourment de la couleur.) Ranime cette nuque à jamais
dans la matière.
Translucide, un seul sein tout
près de la source... Elle lui a appris à lire.*

MILIEU DE DISPERSION se développe sur la base d'un discours rapporté en style indirect, dont on a dit la valeur problématique quant au statut du langage qu'il engageait relativement à l'énonciation qui l'assertait :

p. 49 *les ressemblances le gênaient
il parlait de cette impossibilité de mentir*

Enfin, une citation sert de titre à un texte résolument adressé. Comme un hommage ou une dédicace :

p. 57 *POUR ÉNIGME*

Si bien que, d'un discours 'recopié' à un discours rapporté en style indirect ; du style indirect à la citation d'un titre, le mouvement de la prose au poème se voit ainsi redoublé par cet autre mouvement, qui, hiérarchisant les niveaux de langage par l'imposition prévue de l'italique, mène de la réécriture à la lecture en acte. – De fait, s'il

n’y a pas lieu de voir dans *POUR ÉNIGME* une nouvelle césure dans le développement du texte, l’imposition démonstrative de l’italique confirme, réciproquement, la thèse du RENVERSEMENT : si le langage n’a pas d’extérieur, il ne saurait exister davantage de métalangage – de langage second capable de mettre à distance de lecture, à distance de description un texte. La lecture coexiste avec l’écriture, car la première s’incorpore au domaine sans limites extrinsèques du langage, où tend de la sorte à s’abolir la distinction de l’auteur et du lecteur, de l’originaire et du dérivé : leçon que démontrera, d’une tout autre façon, ANNE-MARIE ALBIACH : *ÉTAT*, MERCURE DE FRANCE ÉD. 1971, 128 P. De ce point de vue, *POUR ÉNIGME* ressortirait au mouvement d’incorporation, d’intégration de la lecture à l’écriture, devenues homothétiques l’une de l’autre.

De ce mouvement d’incorporation, je veux prendre pour preuve la réfraction de l’avant-texte *ÉNIGME* dans le corps actuel du poème, qui lui répond – mouvement d’incorporation perceptible sur un plan structurel et lexical. Sur un plan structurel, dans la mesure où le texte de Claude Royet-Journoud semble réfracter, en trois groupements de lignes, sur trois pages, les neuf sections d’*ÉNIGME* ; et la désignation de *poème strophique*, que nous avons choisie pour désigner le texte de Claude Royet-Journoud, marquer cette contrainte implicite du texte vis-à-vis de son avant-texte. Sur un plan lexical, puisqu’à la réfraction de la structure du texte dans la forme du poème correspond l’import corrélatif d’un vocabulaire. Je tiens, à cet égard, pour particulièrement significatif de ce travail d’incorporation le fait que le mot ‘nudité’, présent dans la première section d’*ÉNIGME*, apparaisse dans la première *strophe* de *POUR ÉNIGME* ; que le mot ‘naturel’, présent dans la deuxième section d’*ÉNIGME*, apparaisse dans la deuxième *strophe* de *POUR ÉNIGME* ; que le mot ‘fiction’, présent dans la septième section d’*ÉNIGME*, apparaisse dans le septième groupement de lignes du texte (à savoir la première *strophe* de la troisième page de *POUR ÉNIGME*) ; que le mot ‘portrait’, enfin, présent dans la huitième section d’*ÉNIGME*, apparaisse dans le huitième groupement de lignes du texte (à savoir la deuxième *strophe* de la troisième page de *POUR ÉNIGME*). Le fait que ces termes : ‘nudité’, ‘naturel’, ‘fiction’ et ‘portrait’, auquel on ajoutera évidemment ‘énigme’ lui-même, soient, sans exception, des mots de première occurrence dans le texte de la tétralogie, devrait renseigner sur la présence active du vocabulaire d’*ÉNIGME* dans le poème de Claude Royet-Journoud. Partant du constat de la *réverbération* d’un texte dans l’autre²⁰⁴, sans doute faudrait-il analyser les liens qui se tissent entre le texte d’Anne-Marie Albiach et celui de Claude Royet-Journoud ; mais aussi le partage, lexical, qui s’effectue entre les différentes occurrences des mêmes mots dans les deux textes distincts. Laissant à d’autres lecteurs le soin de dégager les implications du partage sur lequel est appuyé le poème (qui suffirait, incidemment, à justifier la décision extrêmement forte de Jean-Marie Gleize de mentionner *POUR ÉNIGME* dans la section des *ÉTUDES* de sa bibliographie d’Anne-Marie Albiach), je me contenterai de remarquer que *POUR ÉNIGME* trouve aussi, par l’ambiguïté

²⁰⁴ ‘Je voudrais ajouter, expliquait Anne-Marie Albiach, que je n’écris pas seule. En fait j’écris en correspondance avec les écritures de Pierre Rottenberg, de Joseph Guglielmi, de Claude Royet-Journoud, de Pascal Quignard, d’Alain Veinstein, de Jean Daive, de Michel Couturier (avec qui, en compagnie de Claude Royet-Journoud, j’ai travaillé plusieurs années pour la revue *Siècle à mains*). Je cite seulement sans développer mes corrélations avec toutes ces œuvres, parce que je n’ai pas la possibilité ici de définir la proximité de leur écriture. J’écris donc dans la réverbération de certaines écritures actuelles.’ Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg. *ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE ALBIACH*, ouvr. cit., p. 19. Sur la pratique de l’interscription (‘j’écris dans tes mots’), voir le commentaire de Jean-Marie Gleize. *LE PARTAGE DE SOLITUDE* dans *LE THÉÂTRE DU POÈME*. ouvr. cit., p. 37-38.

ménagée de son titre, les moyens de gagner une autonomie, vis-à-vis du texte auquel il réfère. Car la préposition ‘pour’, dans le titre du poème qui nous occupe, semble pouvoir s’interpréter, plus précisément que comme la forme d’un hommage ou d’une dédicace (n’y a-t-il pas en effet une équivoque à dédier un texte à un autre texte ?), comme une forme de modalisation : *en guise* ou *en fait d’énigme*. Selon cette deuxième interprétation on parlera de la réflexivité du titre vis-à-vis du poème qu’il annonce, lequel ne présentera pas, conformément à la réfraction qu’il intériorise, une énigme à proprement parler²⁰⁵, mais plutôt ce simulacre d’ÉNIGME que constitue la lettre de son texte.

Commentaire d’ÉNIGME, ou auto-commentaire de l’écart dans lequel il s’inscrit vis-à-vis de lui, dans l’un et l’autre cas, POUR ÉNIGME met en scène une dimension réflexive qui rompt la distance entre l’écriture et la lecture : l’écriture étant désormais susceptible d’intégrer, à son devenir, la question de sa propre lecture, en la réfléchissant. C’est en partie à cette démonstration que va s’attacher la séquence intitulée L’IMAGIER, qui amplifie, de ce point de vue, le travail initié dans POUR ÉNIGME. Cette amplification se manifeste, symptomatiquement, dans l’emploi d’un vocabulaire qui thématise l’homothétie désormais réalisée de l’écriture et de la lecture. Apparaissent les premières occurrences des mots ‘livre’ (I, 65), ‘lettres’ (I, 66), ‘lecture’ (hapax conjoint au verbe ‘lire’, apparu dans la séquence en italique de MANUEL) et de l’adjectif ‘littéraire’ (I, 67) ; apparaissent des mots ou locutions comme ‘point final’ (I, 69), ‘ligne’ (I, 70), ‘narration’ (I, 71), ‘expression en usage’, ‘commentaire’ et ‘vocable’ (I, 72) – tous termes dotés d’une valeur de quasi-déictiques ou, pour reprendre notre métaphore géométrique, tous termes formant le centre de l’homothétie entre écriture et lecture.

Trois remarques à ce propos. Le recours de plus en plus important à un vocabulaire auto-figuratif semble, certes, caractéristique de la progression du livre ; mais ce renouvellement du vocabulaire semblera un angle de vue sur LE RENVERSEMENT d’autant plus pertinent que l’on considérera, suivant l’interprétation de la genèse du premier volume de la tétralogie, que la séquence SPECTATEUR D’UNE ANNULATION et les quatre premières pages de NEUTRE (où apparaissent les mots ‘pensée’, ‘description’, ‘biographie’, ‘comparaison’, ‘propos’, ‘voix’, ‘récit’ et ‘histoire’) sont postérieures, chronologiquement, à la rédaction du RENVERSEMENT DES IMAGES : rééquilibrant ainsi, à la lumière du mouvement qui s’est accompli, la répartition du vocabulaire dans le livre. On y verra aussi bien l’expression de la circularité dans laquelle s’écrit LE RENVERSEMENT qui donne, par le fait, au CERCLE NOMBREUX et à MANUEL leur place exacte dans le livre.

Le renouvellement massif du vocabulaire à partir de L’IMAGIER, tend à confirmer, dans l’orientation de l’écriture elle-même, que le ‘renversement’ annoncé par le titre du premier volume de la tétralogie, a bien eu lieu, localisé très précisément dans la séquence centrale du livre : MILIEU DE DISPERSION. Que ce ‘renversement’ est donc bien celui que nous évoquions, à savoir celui d’une conception mimétique du langage : voué

²⁰⁵ De fait, si ÉNIGME d’Anne-Marie Albiach (quand le texte conteste très évidemment la valeur symbolique, ou métaphorique du sens qui s’y recèle : ‘toutes les évidences lui sont mystère’) peut ressortir à la structure binaire, dialogique de l’énigme (qui suppose, dans sa forme d’énonciation, une question et une réponse, une formulation et une résolution, un cryptage et un décryptage ; bref une situation d’interlocution) ; si le texte d’Anne-Marie Albiach peut en outre posséder la force de fascination, d’étrangeté et d’inquiétude propre de l’énigme, POUR ÉNIGME y échappe tendanciellement, qui projette cette situation d’énonciation sur la seule surface de son inscription ; intègre donc la dimension dialogique de l’énigme à la littéralité de son texte.

à figurer une réalité extra-linguistique, par une conception immanente de l'écriture : auto-figurative, qui ne saurait, *littéralement*, rendre compte que de sa propre matérialité.

Compte tenu de l'emploi d'un vocabulaire auto-figuratif, qui pourrait représenter, adéquatement, le centre d'homothétie de l'écriture-lecture (dans un mouvement qu'accentueront, par ailleurs, les deux dernières séquences du livre avec l'emploi des mots de 'grammaire' (I, 77), 'adverbes', le verbe 'nommer' (I, 82), les termes 'nom', 'métaphorique', 'écriture' (I, 83), 'écrit' et 'sens' (I, 85)), on n'est pas surpris de voir la déclinaison des occurrences du pronom 'nous' s'achever dans une double page de L'IMAGIER. – Déclinaison en trois nouvelles étapes, s'affirmant dans une direction globalement descendante : '(...) nous laisser mener / d'ici / à l'envers' (I, 66) : où le pronom personnel apparaît en fonction d'objet atone ; 'la lecture de nos combats' (I, 67) : où le pronom est en fonction de déterminant ; '*ce serait le bleu / la couleur littéraire / alors que nous veillons une forme nouvelle d'obscurité*' (I, 67) : où le pronom 'nous' apparaît comme sujet grammatical d'une proposition subordonnée.

Du dernier énoncé, programmatique, Jean-Marie Gleize a proposé cette interprétation, qu'on ne peut que citer, pour y souscrire :

Un constat : le bleu est la couleur littéraire. Ou bien (affectivement modalisé) : on (la doxa) voudrait que le bleu soit la couleur littéraire. Le bleu, celui, physique, de la Nature, du ciel, des ciels, celui, métaphysique, du Ciel, des Cieux, l'un peut valoir pour l'autre analogiquement. Egale l'infini, l'absolu, l'unité, la perfection (« O bleu », écrit Rimbaud, et puis, sur un mode lyrique « ô bleu », et puis encore, l'Oméga...). Egale, poétiquement l'« Azur ». A ce bleu-là, « nous » (l'auteur parle ici d'un lieu « commun » à lui, Anne-Marie Albiach, et quelques autres), nous proposons d'opposer une « forme nouvelle d'obscurité » sur laquelle, auprès de laquelle, au sein de laquelle nous veillons. L'accent peut être mis ici, indifféremment, sur la notion d'obscurité ou celle de forme. En fait les deux sont liées : la rupture d'avec la « littérature » (voire la poésie où la littérature est à son comble de sublimation-pureté) implique la nécessité de *trouver* (trobar) des « formes nouvelles ». *Nous veillons à l'élaboration de formes nouvelles*. Rimbaud, toujours lui, ne dit pas autre chose dans sa lettre à Demeny. Au risque de *paraître* obscurs. Incidemment, mais il faut aller jusqu'au bout : s'il peut y avoir des formes « nouvelles » d'obscurité, c'est aussi qu'il en est d'anciennes (les diverses variantes de l'hermétisme par exemple). Il importe *aussi* de rompre avec elles²⁰⁶.

Que le pronom 'nous' référât ici à une communauté d'écrivains plus précise que toute autre occurrence dans la série que nous avons dégagée, cela semble être le cas : autour des co-directeurs de *Siècle à mains*, on pourrait placer Roger Laporte, dont la FEUILLE VOLANTE, par l'emploi du pronom personnel 'nous', semble faire écho à la proposition de Claude Royet-Journoud, ou Edmond Jabès, pour autant que la séquence s'inscrive discrètement en référence à son écriture (à laquelle le vers de la première page : 'le livre / dans la parenté du livre' (I, 65) et la clause de la séquence : 'il est vrai que la main ancre le vocable' (I, 72) ne laissent pas de renvoyer). Moyennant quoi, l'intégration dans le bloc typographique désigne bien une incarnation progressive du pronom 'nous' dans un collectif déterminé, par lequel LE RENVERSEMENT trouve sa vocation de mot d'ordre. Dans les faits, si le 'renversement' qui se produit dans le livre n'est pas dissociable de la fiction pronominale et des occurrences du pronom 'nous', ce pronom personnel pourra passer, réciproquement, pour le *signe* sous lequel se place LE RENVERSEMENT.

Il reste cependant, quant à notre lecture de L'IMAGIER, une dernière question en suspens : celle de l'articulation du mouvement d'homothétie, que nous venons de

²⁰⁶ Jean-Marie Gleize. LE THÉÂTRE DU POÈME. ouvrt. cit., p. 35.

décrire, avec le titre même de la séquence. N'est-il pas contradictoire, de ce point de vue, de faire droit à l'image alors que la littéralité, impliquée par le mouvement d'auto-figuration, tendrait à s'imposer ? La contradiction se thématise dès lors qu'on remarque que le mot d'«imager» (*i. e.* le fabricant d'images), outre l'occurrence du titre, apparaît dans le texte de la séquence en contexte résolument négatif :

p. 70 sans imagier
 la ligne parcourt le livre
 jusqu'en sa fin la plus brute

Et cela, dans le même temps que le vocabulaire de l'image («imagerie» : «la précision blanche de l'imagerie» (I, 66), le verbe «montrer» : «cette fable ne montre rien» (I, 69)) semble apparaître, également, toujours en contexte négatif dans la séquence. Je ne vois qu'une façon d'interpréter cette contradiction assumée : faire du recours à l'image la forme antagoniste du littéral, dont elle permet de situer l'enjeu spécifique et la définition par contraste. Nous allons voir que l'importance de l'intrusion du terme d'«image» ne peut se comprendre qu'à la lumière de la dernière séquence du livre, intitulée singulièrement dans ce contexte : LE RENVERSEMENT DES IMAGES.

*

Pour conclure ces «Orientations», j'évoquerai le terme de «déclinaison», choisi pour désigner le fil de la fiction pronominal du RENVERSEMENT. Il y a incontestablement déclinaison dans l'orientation descendante de la série, et l'inclusion progressive du pronom personnel dans le bloc typographique – déclinaison qui fait accéder, par son obstination, le mot «nous» au rang de personnage, et de signe sous lequel se place LE RENVERSEMENT. On voudrait suggérer, cependant, qu'il y a également déclinaison (au sens, cette fois, d'un acte de langage) par le fait même de la nature du pronom «nous» : embrayeur linguistique, dont l'occurrence inclut, virtuellement, la réénonciation de l'énoncé où il apparaît. Dans ce cas précis, le mot de «déclinaison» doit être entendu comme une fonction et un effet du «dire» : susceptible d'être accomplie par des individus dans une certaine mesure indifférents lorsqu'il en viennent à formuler ces énoncés. L'intérêt du terme de «déclinaison» consisterait, précisément, à engager le lecteur dans la réénonciation de la série des énoncés où apparaît le pronom «nous» : pour s'en faire le *récitant*.

p. 10 ce qui est devant nous
p. 18 notre mémoire
p. 20 nous le mimerons
p. 40 Nous allons difficilement. Cette paroi nous laisse au centre de nous-mêmes.
p. 45 échapperons-nous à l'analogie
p. 66 nous laisser mener
p. 67 la lecture de nos combats
p. 67 *alors que nous veillons une forme nouvelle d'obscurité*

A cet égard, si, dans le premier énoncé de la série, le pronom semble posséder une valeur inclusive, équivalent à «nous tous» (lecteur compris) ; dans la dernière occurrence, il semble qu'on ait affaire, plutôt, au pronom exclusif, synonyme cette fois de «nous autres» (lecteur non compris, pour autant celui-ci ne soit pas «laiss[é] mener / d'ici / à l'envers» (I, 66)). Autrement dit : le lecteur sera exclu des référents de la

dernière occurrence du pronom 'nous' *tant qu'il n'aura pas pris en charge, et en son nom, la rénonciation de la série elle-même*²⁰⁷. Selon cette lecture, qui insiste autant sur la plasticité que sur le devenir du pronom personnel 'nous', on aura, semble-t-il, fait plus que tracer la fiction pronominale du RENVERSEMENT, on aura créé un continu sous-jacent à la discontinuité manifeste des séquences qui le composent, et aussi bien interprété le texte, en lui donnant voix, le plus objectivement qui soit.

Sur un tout autre mode, on va voir que la question de la rénonciation ou, pour mieux dire, de l'épellation figure le centre de l'interprétation de la séquence intitulée DANS CET ACTE. C'est à cette séquence que nous allons consacrer, à présent, une analyse.

²⁰⁷ Entre deux, 'échapperons-nous à l'analogie' inclusif-exclusif, semble bien ressortir à ce dispositif que nous évoquons : où le pronom 'nous' figure une place pour une multiplicité de 'je' – place susceptible d'être occupée par tous les individus qui viennent à reformuler, dans des conditions adéquates, l'énoncé.

1.3. Analyse

1.3.1. Introduction

En dehors de la publication dans LE RENVERSEMENT, nous l'avons remarqué, il n'existe pas de précédent, de nature bibliographique, concernant la séquence intitulée DANS CET ACTE. L'hypothèse, économique, à soutenir est celle-ci : DANS CET ACTE, comme la séquence précédente, intitulée L'IMAGIER, ont été rédigées dans le prolongement de la double livraison destinée au douzième numéro de la revue *Siècle à mains*, et avant la composition du RENVERSEMENT DES IMAGES ; c'est-à-dire dans la continuité native et narrative du livre, suivant l'ordre chronologique qui apparaît globalement dans la rédaction du premier volume de la tétralogie. Justifier l'intérêt que nous porterons à DANS CET ACTE, en lui consacrant une analyse, doit, dans cette mesure, être d'une autre nature que bibliographique. Cette justification tient à la singularité de la séquence, qui s'excepte d'emblée, et d'au moins trois façons, du texte du RENVERSEMENT. – De par son titre, introduit par une préposition, la séquence présente la particularité de thématiser une des constantes de la poétique de Claude Royet-Journoud, à savoir cette forme d'*exclusion interne* par laquelle le texte, quant à la langue et au livre, se définit. Aussi bien, toujours en considération de l'intitulé de la séquence, la présence d'un démonstratif préfigure-t-il un rapport spécifique entre le titre et le texte qu'il intitule : de désignant à désigné. – De par la typographie de la séquence ensuite, qui présente deux énoncés en italique, en incipit et en explicit du texte, sortant respectivement à droite et à gauche de la justification ; ainsi que du point de vue du texte lui-même, scandé sur trois pages par une décomposition alphabétique (a, b, c) unique en son genre dans la tétralogie. – De par l'économie énonciative ou fiction pronominales, enfin : seule séquence du RENVERSEMENT entièrement débrayée, DANS CET ACTE réfléchit, symétriquement inverse à la *déclinaison* qui vient de s'interrompre, le parcours du livre. La question de savoir si cette séquence peut, à cet égard, être lue comme une 'mise en abyme' du livre, ne pourra être résolue qu'en conclusion ; mais, d'ores et déjà, ces trois façons dont la séquence se singularise dans le texte du RENVERSEMENT, requièrent une attention particulière de l'interprète, qui devra à tous les moments de son analyse marquer cette spécificité.

*

Jouant d'un dégroupement autorisé par le fait que l'étymon du mot 'acte' possède, en latin, deux formes de flexion (*actum* et *actus*), et conséquemment deux dates d'apparition repérables dans la langue française, les auteurs du PETIT ROBERT considèrent comme des homonymes les deux formes du mot, qui font l'objet, dans le dictionnaire, de deux entrées et de deux articles distincts. – Pratiquant, selon les lois de l'analyse componentielle, l'homonymie interne, les rédacteurs du TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE proposent trois entrées distinctes pour ce même terme, isolant entre les deux précédentes, une acception aristotélicienne ou scolastique. – Cependant que le ROBERT HISTORIQUE revient à une présentation unitaire du terme, faisant converger les désignations distinctes du mot 'acte' sous une seule entrée²⁰⁸.

²⁰⁸ Alain Rey. DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2 volumes, Dictionnaire Le Robert, 1993.

De fait, s'il y a lieu de distinguer, d'un point de vue sémantique, les variations contextuelles, et les emplois spécialisés de l'unité lexicale, la signification du mot 'acte' n'en paraît pas moins homogène, comme est incontestablement homogène sa forme phonologique et son appartenance catégorielle. Equivoque sur le plan de sa signification, 'acte' constitue un seul et unique terme lexical, dont il revient au contexte d'emploi de déterminer, selon l'occurrence, les désignations. – Dans le titre qui nous occupe, l'équivoque, sans être à proprement parler dissipée, est réduite par l'occurrence du terme dans l'énoncé qui le détermine. L'adjectif démonstratif 'cet', d'une part, qui actualise le nom en le déterminant en nombre, et enjoint au terme un référent ostensible ; la préposition 'dans' d'autre part, qui, pour être construite absolument, exprime un simple rapport d'intériorité (angl. INTO THIS ACT²⁰⁹), tendant du même coup à faire prévaloir le troisième des homonymes enregistrés par le TLF : 'A.– DRAM. Éléments de la structure d'une pièce de théâtre, d'un opéra. B.– Episode important d'une suite d'événement formant un ensemble.' Le terme d'acte, dans l'occurrence du titre, possède la valeur d'une indication formelle ; intégrant, du même coup, le titre à un déroulement narratif dont il constitue un élément un : séquence ou, plus précisément en effet, *épisode*, dont le caractère détaché, mais contribuant à l'action une et complète que décrit LE RENVERSEMENT, définit au plus précis la place et le statut dans le premier volume de la tétralogie. – S'explique également, compte tenu de l'acception théâtrale possible du mot 'acte', la typographie du texte : borné par ce que l'on conviendra d'appeler des didascalies : en italique, sortant de part et d'autre de la justification, et constituant un plan de commentaire ; en vis-à-vis desquelles le corps du texte, en romain, forme le plan du récit, et le lieu de l'action dramatique. Ce faisant, on considérera que la typographie du texte indique, sur un plan énonciatif, une solution de continuité, entre les didascalies en italique, non destinées à la profération, et le récit en romain : à réenoncer ; soit l'intériorisation du principe de double énonciation, constitutive de l'écriture théâtrale. – S'explique enfin, moyennant une scansion alphabétique hétérodoxe, la décomposition de cet 'acte' en trois 'scènes', qui forment aussi les trois pages de cette séquence et le théâtre de l'écriture-lecture.

Incidence du titre, réfraction du texte. La séquence intègre dans ce double mouvement les traits constitutifs de la théâtralité : prescription d'un type spécifique de lecture, approprié au type d'énonciation mis en jeu ; c'est sur cette constatation que l'analyse doit commencer.

1.3.2. Développement

C'est donc sur la base d'une vérification réciproque : titre désignant le texte par un trait formel, texte confirmant, typographiquement, le sens à conférer au titre, que se définit la séquence ; mais aussi bien que s'en articule, à la frontière du titre et du récit, l'argument, en didascalie, qui répète le titre en le complétant :

dans cet acte *un refroidissement de tout le corps*

De fait, si cette didascalie semble exposer, incontestablement, le sujet qui va être développé par le texte, c'est que la forme d'argument engage une présupposition : ce

²⁰⁹ Claude Royet-Journoud. REVERSAL, translated by Keith Waldrop, Hellcoal First Edition Series, vol. 2 n° 5, 1973.

qui suit va réaliser ce qui est énoncé. En retour, employant les termes de ‘refroidissement’ et de ‘corps’, l’argument provoque une ambiguïté, qui tend à renvoyer le mot ‘acte’ à l’équivoque de sa signification. C’est dans l’espace énigmatique qu’ouvre cette didascalie, comme une injonction à l’attention de l’interprète, que s’ordonne et se met en scène le récit, sous la forme d’une épellation.

Epellation en effet qu’induit l’inscription de la première lettre de l’alphabet ‘a)’, sur la première ligne du bloc typographique, à laquelle se substitueront dans les deux pages suivantes, respectivement les lettres ‘b)’ et ‘c)’ – scansion alphabétique. Or, si la lettre-amorce est mise en exergue du texte par une parenthèse fermante, celle-ci, du fait de sa typographie en romain, appartient (contrairement à l’énoncé italique, en didascalie, sensément tu) à l’ordre de l’interprétation-rénonciation qui caractérise le récit. Si bien que l’on suggérera que cette scansion alphabétique, ce mouvement d’épellation qui accompagne le déploiement du récit, sur trois pages, a une double fonction : celle d’exprimer l’unité organique du poème d’une part, dont les ‘scènes’ distinctes sont liées à l’image de l’acronyme que forme la citation des trois premières lettres de l’alphabet : un a b c ; celle d’impliquer le corps de l’interprète d’autre part, dans le mouvement de cette épellation. Par quoi se maintient l’équivoque constitutive de la signification du mot ‘acte’, entre prescription théâtrale et geste du corps ; entre le découpage alphabétique de ‘scènes’ et une injonction de rénonciation.

*

a) Le texte de la première ‘scène’ se présente comme un groupe de huit vers consécutifs, ne formant qu’un seul et unique énoncé : fait suffisamment rare dans la tétralogie pour qu’il soit immédiatement remarqué. Comparable, typographiquement parlant, à une strophe, le texte en partage non seulement la définition usuelle : groupe de vers formant un ensemble sémantiquement complet, mais encore la définition étymologique : première partie d’une pièce en contenant trois, et la définition fonctionnelle : unité du discours prosodique, intermédiaire entre le vers et le poème.

Or, une obscurité relative se dégage de cette première ‘scène’, qui ne présente pas un sens immédiatement accessible. On mettra moins cette obscurité au compte d’un quelconque hermétisme, que d’un effet de littéralité, d’évidence. De fait, si, dans cette strophe, tout contribue au sens, on peut la tenir comme l’illustration précise de cette ‘nouvelle forme d’obscurité’ que ‘veille’, avec d’autres, l’auteur du RENVERSEMENT. Posant une prévalence de la forme sur le sens, je tiens que l’organisation prosodique et intonative du texte, dans leurs lignes non toujours coïncidentes à la découpe métrique et typographique de la strophe, peut contribuer à analyser les effets du sens ; que répartir les accents de langue, sur les dernières syllabes accentuées des unités syntagmatiques, en coïncidence ou non avec les accents métriques ; repérer la ligne d’intonation comme la flexion du ‘dire’ dans l’énoncé, peuvent permettre de dégager les constituants du discours, premier moment de l’interprétation. (Je marque les voyelles sur lesquelles portent les accents de langue par un soulignement, les voyelles sur lesquelles portent les accents métriques (fin de vers) par une italique ; leur coïncidence par une petite capitale ; je distingue la ligne d’intonation par deux traits : montante et descendante.)

p. 75 aux abords de celle-ci / le travail respiratoire / s’éprend du motif /
son excitation la périphérie / de langage comme un irascible / entraînement /

On remarque que les trois premiers et les trois derniers vers de cette strophe font coïncider les accents de langue et les accents métriques ; et, par conséquent, pour reprendre les termes mêmes de Claude Royet-Journoud : ‘mesurer la langue dans ses unités « minimales » de sens²¹⁰’. Inversement, contrevenant à la régularité manifeste de cette strophe, les deux vers centraux les font se disjoindre systématiquement, par quoi naît l’effet d’enjambement, entre les vers 4-5 et 5-6. La courbe intonative est, quant à elle, marquée par deux chutes : à la fin du troisième vers qui conclut une séquence linguistique, et à la fin de la strophe. Quant à la courbe ascendante, elle se marque à cinq reprises. A la fin du premier vers, qui tend à faire du syntagme une construction absolue, locative ; sur le mot d’‘excitation’ qui précède l’incise du syntagme ‘la périphérie / de langage’, conclut lui-même par une intonation suspensive du fait de la reprise de la proposition porteuse ; enfin sur le mot ‘entraînement’ qui annonce à son tour une inversion : ‘entraînement (...) de l’attention’, vers les ‘choses’, construit absolument.

En quoi cette organisation prosodique et intonative permet-elle d’analyser le sens de cette strophe ? Autant, sans doute, dans la mesure où la prosodie mimerait l’aspect mécanique d’un travail respiratoire, dont il est ici, en effet, question, que dans la mesure où la distinction des constituants de l’énoncé guide le système probable des renvois, anaphoriques et cataphoriques. – La strophe s’ouvre sur un pronom : ‘celle-ci’, sans antécédent avant lui. Ne pouvant être considéré, *stricto sensu*, comme un anaphorique, doit-on laisser, pour autant, le pronom à son indétermination ? Deux hypothèses se présentent. – Le pronom renvoie à un substantif *in absentia* ; dans le contexte théâtral du texte, celui-ci pourrait être le mot de ‘scène’ qui, en expliquant l’abord dont il est question, matérialiserait également (par l’opposition du nom masculin d’‘acte’ au nom féminin de ‘scène’) la solution de continuité énonciative entre l’ordre de la didascalie et l’ordre du récit, en sa réénonciation. – Seconde hypothèse : le pronom n’est pas une anaphore, mais peut être interprété comme la cataphore libre d’un groupe nominal dont le nom de tête doit être, nécessairement, féminin et déterminé par un article générique : ‘la périphérie / de langage’, seul syntagme de la strophe répondant à ces deux critères. Or, cette seconde interprétation paraîtra d’autant plus légitime qu’elle tend à expliquer, du même coup, la position en incidente de ce groupe nominal, éloigné du pronom qui l’annonce, mais mis en rapport avec lui par un effet d’assonance : ‘celle-ci’ / ‘périphérie’ (non moins que par leur trait ‘locatif’ commun). Réciproquement, il apparaît que le caractère d’incidente de ce groupe nominal autorise la continuité sous-jacente qui s’établit entre les deux constituants de la proposition porteuse : ‘son excitation (...) comme un irascible / entraînement’. Soit la paraphrase de la signification clivée du terme d’‘excitation’ (provoquer une réaction : ‘irascible’ ; mettre en mouvement hors de : ‘entraînement’) que manifeste le mot ‘comme’, établissant entre les deux membres de la proposition une équivalence synonymique. Quant à l’adjectif possessif ‘son’, qui détermine le mot d’‘excitation’, il peut se rapporter, par reprise anaphorique, indifféremment à ‘travail respiratoire’ ou à ‘motif’, étant entendu que le verbe ‘s’éprendre’, prédicat entre les deux antécédents possibles du possessif, est à interpréter au sens fort de ‘se fondre dans, se confondre avec’. Aussi bien l’adjectif possessif peut-il (si l’on choisit de lui conserver son indétermination) référer à un corps abstrait – corps en cours de constitution, qui formerait le thème de cette séquence, pour

²¹⁰ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouv. cit., p. 17 > C.66.

s'en tenir à l'annonce que formulait l'argument, en didascalie du texte. Finalement, on peut suggérer que 'son excitation' constitue l'événement littéral de cette strophe, à partir duquel se disjoignent, singulièrement, accents de langue et accents métriques, et donc s'explore un espace linguistique (de l'abord, si l'on veut, à la périphérie de langage) avant que la strophe ne renoue une coïncidence entre les deux modes d'accentuation, en direction de l'attention, ainsi sollicitée. Aussi bien apparaît-il, que l'interprète (ou récitant) est, dans le temps de la réénonciation de cette strophe, lui-même l'objet du travail respiratoire dont il est question ; car la strophe figure, dans l'actualisation de son dire, une mesure réciproque 'du souffle et du sens', et leur mise en perspective par l'écriture.

*

b) La deuxième page de la séquence, constituant le verso de la précédente, se détermine comme un énoncé complexe, composé de trois vers (1 + 2), séparés par une ligne blanche. De fait, s'il y a bien une dimension didactique du texte (s'apparentant à un a b c de l'écriture-lecture), la mise en page renforce cette impression, qui fait succéder à la première page 'a)' composée d'une strophe continue, une deuxième page 'b)' composée de deux groupes de lignes, à laquelle succèdera, pour finir, une troisième page 'c)' logiquement composée de trois groupements de lignes. Aussi bien, sans pouvoir être assimilé, évidemment, à une antistrophe, la deuxième page s'écrit-elle très manifestement, en relation avec la strophe de la page précédente. Ce qui nous amène à formuler une loi de composition du poème, chez Claude Royet-Journoud, selon laquelle chaque page qui s'écrit oblitère tendanciellement la précédente, et l'oblitérant, la commente. Dégageant de la sorte, dans son déploiement même, la dimension essentiellement réflexive, et auto-figurative, du texte.

De fait, le mot d' 'espace', sur lequel s'ouvre cette page, possède avant tout une signification littérale. Son occurrence *explique* le sens du titre en ouvrant, en son centre, la deuxième scène du texte : l'espace théâtral où l'écriture trouve son lieu. On ira même plus loin. En ouvrant le lieu dans lequel il apparaît, le concept d' 'espace' envahit toute la scénographie, résorbant dans son attestation la dimension temporelle, que, de la sorte, il exclut : la deuxième page s'écrit, contrairement à la première et la troisième, en faisant l'économie de tout verbe conjugué qui exprimerait la dimension du temps dans son rapport à l'énonciation. Ouvrant l'espace volumineux du texte, la page se place dans le suspens de l'instant : modalité nulle de temps, mais par rapport à laquelle se déterminent, dans une double direction, et le passé et l'avenir : la mémoire et l'attente du récit lui-même.

Or, le concept d' 'espace', construit absolument, est complété par les deux lignes suivantes, qui s'ouvrent toutes deux par une préposition de type modale (réponses à la question *comment ?*) :

p. 76

l'espace

hors de la résurgence

dans l'ombre et le retournement de sa parole

La première privative, la seconde, réflexive ; c'est par ces deux définitions incidentes que 'l'espace' trouve ses déterminations, aporétiques. Ce qu'indiquent en effet ces deux lignes est que, d'une part, si 'l'espace' s'ouvre, ici, cette ouverture ne sera pas de l'ordre d'une réapparition, mais le lieu d'une expérience inaugurale, primitive. Inversement, et d'autre part, cet 'espace' n'existe pourtant que dans l'ordre d'une alternative à ce qui le précède, à savoir la première 'scène' de la séquence, dont la deuxième forme, littéralement, le verso : 'l'ombre et le retournement'. Je parlais d'oblitération. Il se trouve que la dernière ligne, qui détermine la justification au fer à gauche de cette deuxième 'scène', recouvre la ligne-événement de la page précédente : 'son excitation la périphérie', et, singulièrement, produit un recouvrement, par l'effet du phénomène de transvision, du pronom possessif 'son' (son excitation) par le pronom possessif 'sa' (sa parole). De fait, s'il y a oblitération, si cette oblitération désigne aussi le rapport de commentaire par lequel progresse le texte, c'est bien par le passage du groupe nominal 'son excitation' au groupe nominal 'sa parole' que ce commentaire s'effectue, dont 'l'espace', en s'ouvrant aura, précisément, permis la construction en paradigme. De l'un à l'autre, un mouvement d'incarnation se décrit qui oriente aussitôt la séquence. Ce qui ne pouvait être que présupposition d'un corps (en fonction de patient pour autant qu'il soit défini par les phénomènes organico-mécaniques d'un 'travail respiratoire' ou affectifs tels que 'excitation' ou 'irascible') devient corps, doué de parole – la détenant. De l'un à l'autre, le passage d'une considération quant au 'langage' dont on explore la 'périphérie', au phénomène concret de son actualisation individuelle : 'sa parole'. Mais cette orientation ne pourra se confirmer qu'en remarquant que le mouvement d'incarnation s'achèvera dans la troisième 'scène' de cet 'acte', en faisant converger le surgissement littéral d'un personnage ('il'), à la problématique de l'écriture, et la structure de manque qui les suture : conclusion dramatique (à tous les sens du terme) de la séquence. – La deuxième 'scène' de DANS CET ACTE s'inscrit donc dans une double orientation : dans la mémoire de la page qui la précède et l'attente de la page qui lui succède. En retour, la syncope de toute détermination temporelle qui caractérise cette 'scène' centrale permet l'articulation des trois pages du texte.

*

c) La troisième et dernière 'scène' de la séquence est composée de trois strophes. La première et la troisième strophe sont justifiées au fer à gauche ; la deuxième au fer à droite. Il se conclut en outre par un *explicit*, sortant de la justification à droite, en italique : symétrique inverse de l'argument sur la première page du texte. Le rythme ternaire de cette page pouvant être assimilé au troisième moment de la leçon, il y est question de l'écriture, très spécifiquement.

La première strophe est composée de deux énoncés en relation de commentaire. Le premier s'articule, par la présence du coordonnant 'et', au texte des pages précédentes :

p. 77

et c'était une mer incertaine

la tache qui résout la ligne

Y est relaté l'achèvement matériel de l'écriture par une bavure, souillure ou tache d'encre, à la fin de la ligne, pour autant qu'on interprète le pronom 'ce' comme la cataphore du vers 'la tache qui résout la ligne' ; et qu'on ait restitué le trope par l'effet duquel serait substitué au terme d' 'encre', celui de 'mer' (variante inversée de l'expression 'une mer d'encre' ?). Le passage du premier au deuxième vers (c'est-à-dire de l'imparfait au présent, et de l'ordre mondain à l'ordre littéral) étant rendu possible, de ce point de vue, par la signification première de l'adjectif 'incertaine' : *qui n'est pas fixée, déterminée à l'avance*. Quant au passage lui-même, il est commenté dans l'énoncé suivant :

p. 77 une fiction antérieure reconstituait
 l'ensemble

A cet égard, le premier vers désigne, par le terme de 'fiction antérieure', *l'accident* par lequel s'est effectué dans les deux vers précédents, le passage du mondain au littéral ; alors que le commentaire, lui-même formulé dans le temps de l'imparfait, *inachève* l'écriture et son interprétation, dans le suspens d'un enjambement : 'reconstituait / l'ensemble'. Je remarque que l'objet direct 'l'ensemble', formant le quatrième vers de cette strophe, est placé en vis-à-vis du groupe nominal 'sa parole', qui a conclu la page précédente. Matériellement, 'l'ensemble' sera donc destiné à oblitérer 'sa parole' lorsque la tourne de la dernière page de *DANS CET ACTE* aura eu lieu. Ce faisant, on considérera que c'est à la totalité du texte qui le précède que réfère le mot d' 'ensemble', à ce titre, en effet, reconstitué.

La deuxième strophe est un distique pentasyllabique, qui commente en l'actualisant typographiquement par son déport au fer à droite, la césure entre la première et la troisième strophe, justifiées au fer à gauche :

p. 77 la pensée fendue
 l'objet s'investit

Or, l'homométrie des deux vers (cinq syllabes chacun) n'est ici possible que par la figure d'une hypallage, qui attribuerait au mot d' 'objet' ce qui convient au mot de 'pensée' (le verbe 's'investir' requiert un sujet animé et le participe passé 'fendu' s'attribue à un substantif inanimé). Aussi bien, faisant prévaloir la forme sur le sens, doit-on considérer que la structure pentasyllabique du distique permet la figure d'hypallage et la justifie ; mais surtout indique la fonction de centre, orienté dans les deux sens à la fois par la réversion dans laquelle il s'inscrit, – structure qui rappelle incontestablement l'effet de la deuxième 'scène', vis-à-vis de la première et de la troisième de *DANS CET ACTE* : miroir de la structure générale du texte.

Sur le modèle de la première, on peut considérer que la troisième strophe est composée de deux énoncés, dans la mesure où s’opposent, dans l’expression d’un même mouvement, les prépositions locatives ‘à’ (indiquant la direction vers quoi l’on tend : ‘accède à ce qui échappe à toute grammaire’) et ‘de’ (indiquant le point à partir duquel on se dirige : ‘de la marge il double la mort’). Ce nouveau groupement de quatre vers se construit, par ailleurs, sur l’inversion temporelle et logique qui caractérise, dans leur succession les deux premières strophes de cette page : si la première strophe thématise en effet l’achèvement de l’écriture et la deuxième une mise en suspens, la troisième strophe s’ouvre, quant à elle, sur la question du ‘souffle’ et renvoie, thématiquement, à la première ‘scène’ de la séquence : au travail respiratoire qui s’y est manifesté.

p. 77 le souffle (pli de l’origine)
 accède à ce qui échappe à toute grammaire

Aussi bien, dans ce déport prévu, le mot ‘souffle’ s’inscrit-il dans une différence, qui se désigne ici comme un ‘pli de l’origine’. Ce déport est peut-être également le moyen de suggérer le refus de toute inspiration, dont le souffle figurerait l’expir. C’est, en tout état de cause, par l’effet de cette différence qu’est permis un accès à *cela* : un accès à la langue, mais une langue qui, singulièrement, existerait hors de tout système grammatical. Dans cet accès, désormais rendu possible, peut se promettre le surgissement d’un corps de langage, enfin réalisé : un corps qui s’inscrit à même la scène du texte, et une mise en scène qui ne serait pas asservie à une grammaire préalable. Pourtant, le second énoncé semble opposer, à l’utopique accès que suggérait le premier (découvrant la possibilité d’une énonciation) la forme d’une désénonciation, dont l’occurrence du pronom ‘il’, non-personne linguistique et personnage anonyme, figure le signe adéquat. Et opposer, au mouvement que sténographiait l’emploi de la préposition ‘à’, un second mouvement, sténographié par la préposition ‘de’, décrit à partir de coordonnées matériellement relatives au livre :

p. 77 de la marge il double la mort
 ne trace que sa propre perte

De la marge du texte, coulisse de la scène (lieu d’où *cela* est soufflé ?), le personnage, ‘il’, double la mort : lui fournit une *doublure*, ainsi que le manifeste l’allitération en [d] et en [m] : ‘de la marge il double la mort’, complémentaire à l’assonance en [a] dans le vers précédent : ‘accède a ce qui achappe a toute agrammaire’. Dans cette doublure, ce redoublement qu’ouvre le vers, se met en jeu la désénonciation par laquelle se produira ‘*un refroidissement de tout le corps*’ annoncé en didascalie, au début de la séquence. Car la mort est le point focal, le centre de l’énoncé, à partir duquel se déterminent les coordonnées du personnage, et son jeu (sa position) dramatique. Le vers se prolonge à cet égard par un autre, coordonné par asyndète, saisi dans une forme restrictive, où s’accomplit l’argument : opposant, au pronom possessif ‘sa’ et à l’adjectif ‘propre’, le mot de ‘perte’, leur antonyme exact. Par quoi la ‘perte’ suture le devenir du personnage et le tracé même de l’écriture, comme je le suggérais.

*

l'emprise du lieu tient à l'évidement

L'*explicit* est un segment littéral qui réfère au lieu textuel circonscrit par les didascalies, de part et d'autre de la séquence. Il répond donc à l'argument et lui est symétrique. Il constitue la clausule du texte, qui a théâtralisé l'évidement de la scène, dans le mouvement de son inscription. Indissociable à cet égard d'un *refroidissement du corps* : du travail respiratoire à la mort, par quoi cet acte s'achève, dramatiquement parlant.

1.3.3. Conclusion

DANS CET ACTE, épisode théâtral du RENVERSEMENT, s'inscrit dans un mouvement d'approfondissement de la dimension réflexive, auto-figurative, du texte : inauguré par MILIEU DE DISPERSION, accusé par POUR *ÉNIGME* et L'IMAGIER. Théâtre interiorisé, par lequel le texte figure, dans son déploiement, sa propre mise en scène. De fait, si DANS CET ACTE possède une dimension *didactique*, c'est parce qu'il met en œuvre cette coïncidence du texte et de sa mise en scène, qu'une scansion alphabétique subroge : lieu où se conjoignent l'écriture et la lecture dans l'acte d'épellation. Mais si cette séquence est un épisode, comme je le crois, fondamental dans le trajet du RENVERSEMENT, c'est qu'elle démontre, en outre, que la dimension théâtrale est inséparable de la structure du poème dans son agencement typographique. Par cette dimension théâtrale, DANS CET ACTE anticipe sur toute la suite du texte, qui ne présentera plus de modification notable (du moins jusqu'à la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES), mais plutôt des applications variées d'un même dispositif. De fait, tout est déjà là : la mise en scène de l'écriture comme spectacle, la place du texte interrogée réflexivement dans son rapport à la *langue* et au *livre* ; la dimension narrative d'une écriture qui est aussi, toujours d'abord, lecture.

La question de savoir si DANS CET ACTE peut être considéré comme une mise en abyme du premier volume de la tétralogie, peut à présent être posée. La séquence réfléchit-elle, moyennant un déplacement et une réduction contrôlés, le sens et la forme du texte qui l'inclut ? A coup sûr, si l'on envisage le texte dans sa structure ternaire, et plus précisément la fonction de la page centrale, dans son caractère temporellement punctiforme : dépourvu d'extension. Car il apparaît que cette structure ternaire, proche de la fameuse *distentio* augustiniennne des trois présents²¹¹, déployée à partir du centre de

²¹¹ Saint Augustin. CONFESIONS, traduit par Louis de Mondadon, Seuil, 1982, Livre XI 20 p. 317.

la séquence, n'est rien d'autre, de proche en proche, que la réflexion interne de la structure du RENVERSEMENT. Ainsi, la séquence qui nous occupe peut être saisie comme le centre de la succession L'IMAGIER, DANS CET ACTE, LE RENVERSEMENT DES IMAGES, dont elle reflète, en miroir, la structure ; et pourra être désignée comme le lieu par lequel le terme d' 'image' change de plan de signification : entre un référent mondain (l' image au sens concret du terme) et un référent linguistique (l' image au sens rhétorique), nous y reviendrons. – Ainsi, la structure ternaire de DANS CET ACTE peut réfléchir la structure ternaire par lequel LE RENVERSEMENT s'accomplit, dans la corrélation narrative des trois séquences principales du texte : SPECTATEUR D'UNE ANNULATION, MILIEU DE DISPERSION et LE RENVERSEMENT DES IMAGES, qui forment, par leur articulation, l' action une et complète en quoi consiste le programme du livre. – Ainsi, DANS CET ACTE semble conférer, en dernier lieu, au premier volume la valeur d' un acte superlatif, par rapport auquel se détermineront les actes suivants :

Dans les quatre livres, ce sont des événements différents, chaque fois, c'est-à-dire que si un jour les quatre livres pouvaient être dans un coffret ou éventuellement en un seul volume, je pense qu' on pourrait mieux voir des actes différents chaque fois et des vitesses différentes²¹².

²¹² Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, ouvr. cit., p. 23 > E.26a.

1.4. Coda

Par son titre, LE RENVERSEMENT DES IMAGES marque une coda dans la progression du livre, où se circularise l'espace déployé du volume, réfractant le titre général du premier 'acte' de la tétralogie, et le modifiant : c'est sur cette modification qui donne au 'renversement' un *complément de nom*, et plus largement à l'acte de renverser une visée, qu'il nous faut réfléchir. Or, il apparaît que LE RENVERSEMENT DES IMAGES peut faire l'objet de deux interprétations différentes. La première interprétation, la plus immédiatement adéquate au récit que nous avons proposé jusqu'ici, consisterait à lire LE RENVERSEMENT DES IMAGES comme l'expression d'un refus, iconoclaste, de l'image.

– Renversement équivalent, toutes choses égales par ailleurs, comme le suggérait Roger Laporte, au renversement de la figuration par la peinture abstraite, en ce que l'un et l'autre, détaché de l'injonction du référent, se donneront désormais pour tâche de faire œuvre, exclusivement, à partir de leurs moyens propres : le pictural dans l'un, le littéral dans l'autre²¹³. – Cette interprétation du RENVERSEMENT DES IMAGES s'infère, à cet égard, de MILIEU DE DISPERSION, pour autant que la clause de cette séquence, évoquant 'l'envers de la fable', puisse être lue comme l'expression d'une alternative littérale au système de LA POÉTIQUE d'Aristote, où la métaphore tient lieu de matrice mimétique. Encore cette interprétation n'est-elle rendue possible que par la séquence intitulée L'IMAGIER, qui a mis en opposition ('L'IMAGIER'/'sans imagier') l'image, introduite ici dans son acception concrète, à la pratique de l'écriture. De fait, si L'IMAGIER réfère incontestablement à l'image, au sens concret du terme, LE RENVERSEMENT DES IMAGES incorpore cette notion à la question de l'écriture. De l'une à l'autre séquence le mot d'«image» change de plan de signification : passant d'une signification mondaine (L'IMAGIER) à une signification linguistique (LE RENVERSEMENT DES IMAGES). C'est, en l'occurrence, ce changement de plan de signification que semble thématiser l'incipit du RENVERSEMENT DES IMAGES, dès lors qu'on interprète le pronom 'elle' comme l'anaphorique du mot 'image' et 'le nouvel élément' comme l'élément linguistique :

p. 81

à peine insérée
déjà dissoute
elle entre dans le nouvel élément

Que l'on voie, en outre, le passage du mondain au linguistique s'articuler par la séquence intitulée DANS CET ACTE (faisant elle-même image, 'dans la mesure où [le] poème entend une scène et où ce qui est sur une scène est forcément une image'²¹⁴)

²¹³ Pour s'en convaincre, on peut reprendre la définition d'Herbin dans le MANIFESTE DES RÉALITÉS NOUVELLES de 1948. Il suffirait de remplacer les termes de peintures et de sculpture par écriture pour voir de quoi il s'agit : 'Qu'est-ce que l'art abstrait, non figuratif et non objectif ? Sans lien avec le monde des apparences extérieures, c'est, pour la peinture, un certain plan ou espace animé par des lignes, des formes, des surfaces, des couleurs, dans leurs rapports réciproques, et pour la sculpture, un certain volume animé par des plans, des pleins, des vides, exaltant la lumière. [Pour la littérature donc, la mise en scène du rapport entre la langue et le livre réfractée dans la littéralité du texte qui la déploie.] / La non-représentation du monde des apparences extérieures implique une technique tant picturale que sculpturale n'ayant absolument rien de commun avec la technique qui découle de la conception figurative. Ces deux modes, objectif et non objectif, s'opposent formellement en esprit.' (ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, tome 1, 1968, p. 45.)

²¹⁴ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, ouvr. cit., p. 31 > E.26a.

suffira, sans doute, à confirmer cette interprétation. – Or, le mot d’‘image’ s’entend, dans la dernière séquence du RENVERSEMENT, comme un équivalent de ‘trope’ ainsi que l’atteste l’apparition, dans le texte, du mot ‘métaphorique’ (I, 83) : lié précisément à l’acte de nomination (I, 82) et au ‘nom’ (I, 83). LE RENVERSEMENT DES IMAGES se donne à lire comme un titre programmatique quant au projet d’écriture ; et l’attitude iconoclaste s’interprète comme ce mouvement par lequel la problématique de l’image (au sens linguistique du terme) est intégrée à l’écriture pour être révoquée.

La seconde interprétation s’appuie sur la première, pour la développer. Elle consiste à lire l’énoncé qui titre le dernier chapitre du RENVERSEMENT comme une locution, issue du vocabulaire de l’optique. De fait, c’est cette interprétation que privilégie Keith Waldrop dans sa traduction (REVERSED IMAGES²¹⁵) ; c’est celle que suggère également l’auteur dans UN SYSTÈME LATÉRAL :

Il faut renverser les images. Je ne dirais pas selon le processus photographique qui met les choses à l’envers. La page a quelque chose à voir sans doute avec cette inversion de l’image²¹⁶.

J’irai encore plus loin dans le sens d’un travail d’inversion par laquelle l’image, plus que d’être *simplement refusée, est travaillée négativement*. Je suggérerais que l’écriture ne peut *s’inachever*, précisément, que par un recours à l’image (au sens linguistique) et un travail négatif sur celle-là : tenant que la sortie du livre est à ce prix. Et c’est, à mon sens, cette sortie par l’image, que met en scène un *accident*, à la dernière page du texte :

p. 85

il terminait son corps tel un écrit

Nous proposerons donc, pour conclure, une analyse sémantique de cet énoncé.

A l’évidence, ‘il terminait son corps tel un écrit’ constitue une figure par ressemblance, relativement complexe. A une prédication métaphorique : ‘il terminait son corps’ (métaphorique en cela qu’elle est impertinente sur le plan littéral) succède une comparaison : ‘son corps tel un écrit’, qui rabat le prédicat métaphorique sur un plan littéral. Je veux croire que cette *torsion* de l’énoncé (passant par la métaphore et la comparaison pour revenir au plan littéral) donne lieu à ce travail du négatif, que nous évoquons : où l’image semble faire intrusion, par emboîtement syntaxique, dans un énoncé littéral, discontinu : ‘il terminait... un écrit’. On remarquera, néanmoins, que le mouvement de torsion ne peut pas être réduit à la seule figure d’un emboîtement syntaxique incident ; car l’opposition aspectuelle entre l’imparfait du verbe ‘terminer’ (inaccompli) et l’emploi du substantif ‘écrit’ (accompli) provoque un contraste irréductible. Il est donc nécessaire de penser l’intégralité de ce mouvement. Et il apparaît précisément que c’est par l’intermédiaire de la métaphore corporelle que *l’inachèvement* du livre s’inscrit dans *l’achèvement*. – Dans les faits, on ne saurait mieux mettre en parallèle cette sortie du livre qu’avec l’entrée en matière du RENVERSEMENT, qui, dans la figure d’un ‘spectateur’ anonyme, fournissait un tiers-témoin à l’action d’‘annulation’. Mettre en parallèle la mise en suspens de l’origine que manifestait celle-là, à la mise en suspens de la fin que manifeste celle-ci. Il y a tout lieu de penser que, circonscrite par la syncope d’une origine (SPECTATEUR D’UNE ANNULATION), l’enveloppement du sujet dans un langage sans extériorité (MILEU DE

²¹⁵ Claude Royet-Journoud. REVERSAL, translated by Keith Waldrop, Hellcoal First Edition Series, vol. 2 n° 5, 1973.

²¹⁶ Claude Royet-Journoud / Jean Daive. UN SYSTÈME LATÉRAL, ouvr. cit., p. 23 > E.26a.

DISPERSION) et la syncope de la fin que provoque l'énoncé que nous venons d'analyser (LE RENVERSEMENT DES IMAGES), la forme du livre se détermine, qui va, de cette façon, fournir un modèle pour les livres suivants. C'est à une lecture de la table du RENVERSEMENT qu'il reviendra de confirmer ce point.

1.5. Conséquent

Au terme de sa lecture du RENVERSEMENT, le lecteur découvre la table, qui unifie le projet du livre : lieu de récapitulation des titres et schème du récit que le volume du texte a déployé. De fait, si l'on a insisté, après l'auteur, sur la nature épisodique des séquences, présentant, dans des régimes d'écriture relativement hétérogènes, des rythmes variables²¹⁷ ; on peut être frappé par l'uniformité du procédé d'intitulation, tel qu'il apparaît, rétrospectivement, dans la table. Contrairement aux trois autres volumes de la tétralogie, la table du RENVERSEMENT présente, en effet, des chapitres non subdivisés, où les titres (si l'on excepte NEUTRE et MANUEL : probablement mais non nécessairement adjectifs) sont grammaticalement stéréotypés : sous la forme de *groupes nominaux*, dont les *noms de tête* (précédé ou pas d'un article, suivi ou pas d'un complément épithétique ou génitif, ou précédé par une préposition), toujours *masculin et singulier* ('énigme', mot autonome, n'échappant pas à cette régularité), s'apparentent au titre général du livre, qui impose au premier regard son modèle et un plan de régularité.

SPECTATEUR D'UNE ANNULATION	7
NEUTRE	11
LE CERCLE NOMBREUX	21
MANUEL	35
MILIEU DE DISPERSION	43
POUR ÉNIGME	57
L'IMAGIER	63
DANS CET ACTE	73
LE RENVERSEMENT DES IMAGES	79

Verra-t-on dans cette régularité, et dans la relative prudence du procédé d'intitulation, une garantie contre la variabilité des rythmes du texte lui-même ? Dans tous les cas, on peut remarquer que cet effet de stéréotypie confère, en fin de volume, une incontestable homogénéité au RENVERSEMENT.

L'homogénéisation du texte n'est pas, néanmoins, la seule vocation de la table, qui doit manifester également, dans sa configuration verticale, la cohésion narrative du livre. Si l'on s'attache d'abord aux trois chapitres principaux du texte, respectivement placés en début, milieu et fin du volume : SPECTATEUR D'UNE ANNULATION, MILIEU DE DISPERSION et LE RENVERSEMENT DES IMAGES, on peut suggérer que, placés en des lieux stratégiques de la 'fable', ils articulent l'événement en quoi consiste LE RENVERSEMENT. Pour le dire autrement, l'enchaînement SPECTATEUR D'UNE ANNULATION, MILIEU DE DISPERSION, LE RENVERSEMENT DES IMAGES peut être considéré comme le sténogramme de l'action en quoi consiste LE RENVERSEMENT, dont, en retour, par l'occurrence des suffixes de noms d'action dans leur intitulé ('annulation', 'dispersion', 'renversement' (nous soulignons)) ces titres portent la marque de l'accomplir. De là à considérer ces trois titres comme les trois points cardinaux d'un schéma quinaire²¹⁸, il n'y a qu'un pas, que nous franchirons : identifiant SPECTATEUR D'UNE ANNULATION à l'état initial, LE

²¹⁷ UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOUNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, *ouvr. cit.*, p. 117 > E.18a.

CERCLE NOMBREUX à la complication (ou force perturbatrice), MILIEU DE DISPERSION à la dynamique, L'IMAGIER à la résolution (ou force équilibrante) et LE RENVERSEMENT DES IMAGES à l'état final – étapes qui confèrent au texte la cohérence d'une intrigue.

La table exprime la cohérence de l'intrigue que déploie LE RENVERSEMENT. Mais également – et c'est là la fonction probablement la plus importante de la table – elle ouvre, en fin de texte, le livre à son inachèvement. De fait, approfondissant la lecture qui fait de MILIEU DE DISPERSION le centre de la série que constituent MANUEL, MILIEU DE DISPERSION et POUR ENIGME – voire le centre de l'intrigue en quoi consisterait le RENVERSEMENT – on considérera qu'il oriente également la table vers un devenir pluriel des titres. Devenir pluriel dont les antécédents sont SPECTATEUR D'UNE ANNULATION et LE CERCLE NOMBREUX ; et les conséquents sont L'IMAGIER (fabricant d'images) et LE RENVERSEMENT DES IMAGES (nous soulignons). La 'dispersion' se découvre dans la succession des titres et la progressive intégration du pluriel dans leurs intitulés : effet d'inachèvement par la multiplication, que relayerons, très précisément, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI et LES NATURES INDIVISIBLES.

Je conclurais sur une remarque. Par la cohérence de l'intrigue qui se découvre dans la table du RENVERSEMENT, par l'inachèvement que marque la 'dispersion' prévue de ses titres, le texte, dans son volume éployé, propose un modèle d'occupation du livre. LE RENVERSEMENT est un modèle ou patron pour les livres suivants : étalon par rapport auquel pourront être mesurées les différences dans la structuration des trois prochains volumes. – Pour l'heure, plutôt que de consacrer une lecture à LA NOTION D'OBSTACLE, nous limiterons notre interprétation à l'un de ses chapitres principaux : LE TRAVAIL DU NOM, nous contentant d'ouvrir des perspectives pour une lecture du deuxième volume : peut-être le plus complexe de la tétralogie.

²¹⁸ Certains chercheurs – dont Greimas et Larivaille – ont tenté de formaliser la structure générale des intrigues. Tout récit serait fondé sur une *superstructure*, que l'on appelle *schéma canonique du récit* ou *schéma quinaire* en raison de ses cinq grandes étapes. Le récit se définirait comme transformation d'un état en un autre état. Cette transformation est constituée d'un élément qui enclenche le procès de transformation, de la dynamique qui l'effectue et d'un autre élément qui clôt le procès de transformation.

2.

LE TRAVAIL DU NOM

2.1. Antécédents

LE TRAVAIL DU NOM, a paru dans la collection 'Argile' chez Maeght, en janvier 1976. Le texte est accompagné d'interventions plastiques de Lars Fredrikson, distinctes pour les trois éditions qui composent le tirage total du livre. La première et la seconde têtes sont accompagnées de quatre gravures réalisées par l'artiste à même le papier de la page (avec, pour la première tête uniquement, un cahier de gravures supplémentaires et une sculpture en inox), le tirage courant est ponctué de quatre dessins (recto-verso). Or, si le tirage courant, sous sa couverture brune, et la seconde tête, reliée sous une couverture toilée bleue, sont conformes, dans leurs physionomies et leurs formats, aux livres publiés chez Maeght dans la même collection²¹⁹, rien de semblable pour la première tête qui, par sa forme, s'excepte résolument de la série des publications 'Argile' : objet atypique, s'inscrivant dans l'interrogation ininterrompue, menée depuis Mallarmé, sur la notion de livre – à mon sens, l'un des exemples les plus aboutis de la collaboration d'un artiste et d'un écrivain. C'est en raison de l'inquiétante singularité de ce livre, de la violence et de la fascination que ne manque pas d'exercer LE TRAVAIL DU NOM sur son lecteur-spectateur, que nous croyons pouvoir justifier l'étude que nous consacrerons à cette séquence du texte de Claude Royet-Journoud. La lecture en sera donc entreprise exclusivement, à charge de restituer, dans des 'Conséquents', la place de ce chapitre, essentiel, dans la table de LA NOTION D'OBSTACLE.

2.1.1. Genèse du TRAVAIL DU NOM

LE TRAVAIL DU NOM réunit trois séquences : ATÉ, VOIS CI et L'ATTERREMENT. La première et la troisième séquences ont fait l'objet d'une publication en pré-originale ; la deuxième est inédite à la date de parution du livre chez Maeght. Ici comme ailleurs, éclairer les circonstances de pré-publication du texte, permettra de procurer une perspective de lecture : étape préalable à l'interprétation.

ATÉ. – Par sa pré-publication, en 1973, dans la revue *Maio* d'Alberto de Lacerda²²⁰ ; par sa reprise, l'année suivante, en volume au Collet de Buffle, et sa dédicace à Keith Waldrop : traducteur du RENVERSEMENT en américain, et singulièrement du CERCLE NOMBREUX (premier titre du Collet de Buffle, alors localisé à Edimbourg) ; ATÉ se rattache aux circonstances, anglaises, entourant la rédaction du RENVERSEMENT. Réciproquement, la dernière publication s'inscrit dans la logique éditoriale manifestée par le catalogue du Collet de Buffle, dont l'année 1974, marque, après la publication du seul CROWDED CIRCLE en 1973, et le retour en France, la véritable naissance, avec six titres consécutifs. VERSANTS ANNULÉS de Claude Faïn, VOICI de

²¹⁹ Je pense aux livres d'Yves Bonnefoy (1975), de Michel Couturier (1975), de Jean Daive (1975), de Bruno de Montalivet (1975), de Charles Racine (1975) et de Claude Esteban (1976).

²²⁰ On doit à Anne-Marie Albiach ('avec la collaboration de Claude Royet-Journoud') la traduction de quatorze poèmes d'Alberto de Lacerda, *Esprit* n° 6, juin 1969, p. 1040-1045 > D.1.

Roger Giroux, QUI L'EMPORTERA ? d'Alain Veinstein, ATÉ de Claude Royet-Journoud, « 1, 7, 10, 16 de Jean Daive et H II *linéaires* d'Anne-Marie Albiach. Tous auteurs, si l'on excepte Claude Royet-Journoud et Claude Faïn, publiés par le Mercure de France, ainsi que dans la revue *Fragment* de Jean Daive ; tous auteurs publiés sans exception dans la revue *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch*, qui naît quand *Fragment* s'interrompt. – A cet égard, le Collet de Buffle apparaît très tôt comme le lieu (indépendant parce qu'en retrait des circuits de la grande édition) d'expression d'un collectif d'écrivains, que relayera, dans le même esprit, à partir de 1975, Orange Export Ltd., co-dirigé par Emmanuel Hocquard et Raquel. Où les continuités, établies par la publication des livres, miment le dialogue entre les différents protagonistes d'une même mouvance d'écriture, qui pourrait assez bien marquer l'extension du groupe de travail formé par les revues *Siècle à mains* et *Fragment* aux dimensions d'une communauté de recherche – cette communauté dont Joseph Guglielmi, dans son livre intitulé LE DÉGAGEMENT MULTIPLE, s'est fait le premier rapporteur²²¹.

De fait, si ces circonstances éditoriales semblent rattacher ATÉ à la logique d'écriture du RENVERSEMENT, la séquence indique aussi, dès son titre, la différence dans laquelle se concevra LA NOTION D'OBSTACLE. Différence marquée par une césure, majeure entre le premier et le deuxième volumes de la tétralogie, dans la mesure où, dès son titre, ATÉ s'inscrit dans un écart vis-à-vis de la régularité mise à jour dans la table du RENVERSEMENT. Car c'est sous l'auspice d'une figure fictive : déesse de la mythologie grecque, et d'un *nom propre féminin*, que s'inaugure, sur le plan de la genèse, le récit du deuxième volume de la tétralogie.

L'ATTERREMENT. – C'est d'une toute autre façon que L'ATTERREMENT, troisième et dernière séquence du TRAVAIL DU NOM, se rattache encore au RENVERSEMENT. Non seulement parce que la séquence paraît, en mai 1975, dans le numéro anthologique de la revue *Change* (dont il revient à Georges-Olivier Châteaureynaud d'avoir suggéré l'affinité théorique que la revue *Siècle à mains* pouvait entretenir avec le programme éditorial²²²), mais également par son titre, qui semble à la fois prolonger (doté qu'il est d'un suffixe de nom d'action) le mouvement initié par le premier volume de la tétralogie, et radicaliser pratiquement ('l'atterrement' désigne aussi bien le fait d'être atterré que l'action de jeter à terre) l'inversion attestée dans LE RENVERSEMENT DES IMAGES : 'passage en bas de la partie haute. *Renversement des images dans un appareil optique*' pour s'en tenir à la définition du PETIT ROBERT. – Eu égard à sa publication dans la revue *Change*, non moins qu'à l'égard du prolongement qu'il effectue du programme du RENVERSEMENT, L'ATTERREMENT peut donc être considéré comme le point d'articulation effectif du premier et du deuxième volume de la tétralogie.

Sur un plan bibliographique cependant, on peut être saisi par le contraste qui apparaît entre la publication relativement confidentielle d'ATÉ, au Collet de Buffle, et la publication de L'ATTERREMENT, dans le numéro anthologique de la revue *Change* –

²²¹ Joseph Guglielmi. LE DÉGAGEMENT MULTIPLE, le Collet de Buffle, 1976. Ce livre recueille, outre deux études inédites, des textes parus entre 1971 et 1975 dans différentes revues et périodiques. On retrouve les noms d'Anne-Marie Albiach, d'Edmond Jabès, de Lars Fredrikson, de Roger Laporte, de Larry Eigner, de Rosmarie et Keith Waldrop, de Claude Royet-Journoud, de Jean Daive, d'Alain Veinstein, de Claude Faïn, de Roger Giroux, de Dominique Rouche et de Michel Couturier.

²²² 'L'expérience de *Siècle à Mains*, parallèlement à celle de *Change*, mais plus secrète, plus sourde, méconnue surtout, représente sans doute la tentative la plus avancée jusqu'ici – la plus libre – d'atteindre à un discours communautaire.' Georges-Olivier Châteaureynaud. *Siècle à mains*, TRAVAIL MYSTÉRIeux, le Point d'Être n° 3-4, hiver 1971.

contraste qui désigne d'emblée le rapport entre les exigences précises mais limitées d'une maison d'édition indépendante et le projet d'une revue à audience nationale et internationale, engagée de surcroît dans les débats et les polémiques de l'ainsi nommée avant-garde. C'est la place de Claude Royet-Journoud dans ce débat, que nous invite à évaluer la pré-publication de L'ATTERREMENT. – Le Collectif *Change* est fondé à la fin de l'année 1968. De par son titre et sa publication initiale au Seuil, *Change* se désigne immédiatement comme un concurrent de la revue *Tel Quel*. Outre une critique idéologique, qui veut prendre la mesure de l'événement de mai 1968, il revient aux acteurs du Collectif *Change*, Jacques Roubaud en tête, d'avoir pris acte, dès avant 1968, de l'achèvement du programme de recherche structuraliste (qui faisait jusque-là le fonds du discours critique de *Tel Quel*), et contribué à introduire celui de la grammaire générative en France²²³. Mais l'antagonisme entre les deux revues se manifeste aussi formellement : alors que *Tel Quel* se voulait promoteur d'une écriture 'textuelle', à dominance prosaïque, il revient aux acteurs du Collectif d'avoir intégré une préoccupation prosodique à leur perspective de recherche²²⁴. – De fait, si les événements de mai, si l'accueil controversé de la grammaire générative et les polémiques contre *Tel Quel* fondent en nécessité le projet du Collectif *Change*, y prévaut très vite une dynamique propre, où la science appliquée du 'transformationnisme' tisse le contrepoint des deux voix principales du collectif : Jean-Pierre Faye et Jacques Roubaud. A partir de ce contrepoint, vont se tracer des cercles de plus en plus larges : jusqu'à l'international. – La place de la 'poésie' dans le programme de la revue est cruciale, car au fondement du rapport Jean-Pierre Faye-Jacques Roubaud ; elle définit, par la problématique théorique et pratique qu'elle implique, le lieu d'un 'change des formes' qui aboutira, comme une étape imposée dans ce parcours, au numéro anthologique : CHANGE MONSTRE POÉSIE, donné pour le vingt-troisième numéro de la revue. – Précisément, c'est autour de Jacques Roubaud et de Jean-Pierre Faye, que se constitue l'anthologie, à cet égard nettement polarisée. La première partie, autour de Jacques Roubaud (où apparaissent les noms de Jean-Claude Montel, Danielle Collobert, Paul Louis Rossi, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Joseph Guglielmi et Mathieu Bénézet), la seconde autour de Jean-Pierre Faye (où apparaissent les noms de Michel Bulteau, Geneviève Clancy, Didier Pernerle, Philippe Boyer, Gérard de Cortanze, Jean-Pierre Rouquier et Bernard Noël), l'un et l'autre auteurs respectivement placés au début et à la fin du numéro, en manière de manifeste.

²²³ On retrouve autour de la revue *Change* les signatures de linguistes tels que Mitsou Ronat, membre du Collectif, ou Jean-Claude Milner.

²²⁴ En *Liminaire* au premier numéro de la revue *Change*, consacré au montage : 'Théorie formelle ou critique idéologique, récit ou prosodie : tout ce qui va se produire ici développera un champ sans bornes, où certains recoupements précis vont d'eux-mêmes désigner leurs effets. // Nous habitons les sociétés du montage. Démonter leurs formes ne suffit pas : il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant ce jeu des formes – pour les *changer*. / Qu'à nos yeux une société soudain se démonte, et mette à nu son articulation ; qu'elle tente prodigieusement de *vérifier* son propre procès, joignant la lutte de la critique à la critique de sa lutte : voici une révolution qui s'invente, et réécrit sa science. / Mais ce qu'elle a démonté s'est entassé soudain dans la rue, en forme d'échafaudage tombé, pierre, fer, ciment, bois, papier et même, jetés par-dessus, grilles ou bustes de marbre aux cols brodés et aux nez brisés. Et aussi : mots semés, phrases cités, inventées, paroles, écritures, rires, flammes et coups, corps des usines et « fabriques » immobilisées, habitées par un peuple tout nouveau. Où le langage mesurait sans cesse chaque élément de ce qui avait cessé de s'échafauder. Où des gestes arbitraires sont essayés pour mesurer l'arbitraire et l'articulation sociale, comme répression. Arbitraire et science : ce qui s'est tenté, parmi des bribes de toutes sortes, a vacillé dans cet entre-deux. // C'est là, dans cet intervalle – entre échafaudage et démontage – que se déplace la critique et que s'éprouve la pratique, acharnées sur une vérification errante. / Voici le temps de dresser la carte, et de tracer le tableau.'

De fait, si la vocation anthologique de ce numéro s'exprime objectivement dans la diversité des écritures réunies, on appréciera dans leur différence assumée, les choix respectifs des deux éditeurs de l'anthologie. Dont un 'Tract pour *Shakespeare & co.*', rédigé par Jean-Pierre Faye, intitulé MOUVEMENT DU *CHANGE* DES FORMES ET POÉSIE MANIFESTE²²⁵, permet de repérer, par l'absence significative de leurs noms, les auteurs sollicités par Jacques Roubaud : lecteur de *Siècle à mains*, auteur d'un article intitulé QUATRE ÉTATS DE POÉSIE²²⁶, et concepteur de l'anthologie VINGT POÈTES AMERICAINS²²⁷. – Cependant : si l'on ne veut pas limiter la présence de Claude Royet-Journoud dans l'anthologie de *Change* à la seule invite, en soi déjà très significative, de Jacques Roubaud, on considérera que L'ATTERREMENT, par son titre, répond aussi à la problématique de la revue. Interprété comme l'action de jeter à terre, L'ATTERREMENT évoque le thème de la 'destruction' (un des temps forts du 'change des formes' lie la destruction à la révolution et au langage) ; interprété comme synonyme de consternation il évoque le terme de 'monstre' qui sépare le mot *change* du mot *poésie* dans le titre de l'anthologie. Il y a donc, de toute évidence, plus qu'une pertinence circonstancielle de cette publication : l'inscription historique de Claude Royet-Journoud dans le débat des avant-gardes. Serait-elle discrète, cette inscription n'en demeure pas moins forte et décisive : marque d'un engagement intellectuel volontaire et intégralement assumé.

VOIS CI. – Troisième moment de la genèse du TRAVAIL DU NOM, la rédaction de VOIS CI est, en quelque manière qu'on l'envisage, inséparable de la forme du livre tel qu'il paraît chez Maeght. Cette séquence marque la rencontre de Claude Royet-Journoud avec la revue *Argile*, dirigée également chez Maeght par Claude Esteban. Cette rencontre a lieu à l'occasion de la publication du numéro 9-10 de la revue, bien que la signature de notre auteur n'apparaisse nullement au sommaire du numéro. Pour comprendre ce fait, il faut remonter au décès de Roger Giroux ; au volume coordonné par Jean Daive, Claude Royet-Journoud et Alain Veinstein à la mémoire de l'écrivain disparu. En défaut d'un éditeur, les interventions réunies sont accueillies dans le sommaire de la revue *Argile*, au centre exact du numéro. La livraison comprend la publication d'un inédit de Roger Giroux : LIEU-JE (p. 118-138), DISCOURS d'Anne-Marie Albiach (p. 139-143), des dessins de Lars Fredrikson dédiés à la mémoire de l'auteur disparu (p. 144-150), CELA NE S'ATTEINT PAS de Roger Laporte, texte sur le travail de Lars Fredrikson, titré par une citation de Roger Giroux (p. 151-155), et LÀ DEVANT DEDANS HORS d'Alain Veinstein, précédé d'une nouvelle intervention de Lars Fredrikson sur le nom de Roger Giroux (p. 156-198)²²⁸. Quant à VOIS CI, rédigé par Claude Royet-Journoud pour cette circonstance mais non repris dans le numéro d'*Argile*, il réfère par son titre au livre posthume de Roger Giroux, paru au Collet de Buffle, accompagné

²²⁵ Repris dans *Change* n° 18, février 1974, p. 127-130.

²²⁶ Jacques Roubaud. QUATRE ÉTATS DE POÉSIE, *Change* n° 18, février 1974, p. 85-95. Ce texte forme, selon les mots de l'auteur, quatre moments dans une stratégie d'appropriation. Les livres retenus sont LE VOYAGE DE SAINTE URSULE de Paul-Louis Rossi, LE RENVERSEMENT de Claude Royet-Journoud, LE MÉCRIT de Denis Roche et TOMBEAU DE DU BELLAY de Michel Deguy.

²²⁷ Jacques Roubaud / Michel Deguy. VINGT POÈTES AMÉRICAINS, Gallimard, 'Du monde entier', paru en 1980 mais achevé en 1975, comme l'indique Jacques Roubaud dans sa PRÉSENTATION. Parmi les traducteurs : Anne-Marie Albiach, Michel Couturier, Michel Deguy, Alain Delahaye, Dominique Fourcade, Roger Giroux, Joseph Guglielmi, Jacques Roubaud et Claude Royet-Journoud.

²²⁸ *Argile* n° 9-10, printemps-été 1976.

d'une préface de Jean Daive²²⁹. Dans ces conditions, l'absence d'une contribution de Claude Royet-Journoud, dans le numéro 9-10 d'*Argile*, semblera pouvoir s'expliquer par la publication prévue de VOIS CI dans LE TRAVAIL DU NOM, chez le même éditeur²³⁰. Que Lars Fredrikson, de surcroît, construise pour ce livre un lieu : les quatre murs d'un espace abstrait où l'on ne peut pas ne pas reconnaître un écho à la problématique girousienne (LIEU-JE), ne fera que confirmer le déplacement circonstanciel et assumé de cette publication. Car c'est indubitablement un lieu mental, que nous invitent à projeter les titres des gravures de Lars Fredrikson pour LE TRAVAIL DU NOM ; ou, pour mieux dire, le renversement d'un lieu. Les interventions de l'artiste se composent de trois 'tergispices', scandant la progression du texte, et se concluent, singulièrement, par un 'frontispice'. Par quoi l'intertexte girousien légitime l'intervention de Lars Fredrikson sur le texte de Claude Royet-Journoud, et justifie le lieu paradoxal que constitue, à la fois objet et livre, LE TRAVAIL DU NOM.

2.1.2. Titre et perspective de lecture

Seuil du livre en ce qu'il en constitue le premier moment de lecture, LE TRAVAIL DU NOM relève, avant même de désigner le texte qu'il intitule, d'une forme de mise en suspens. Dans un premier temps, cette mise en suspens s'indique par l'emploi intransitif du mot 'nom' : mot linguistique, étiquette catégoriale pour des unités telles que le nom propre ou le substantif, mais que rien ne permet, au niveau du titre général du livre, de résoudre. Alors que, signe de signe, son emploi se confond avec la question de la désignation, ou de la référence à une unité linguistique à laquelle il renvoie, le mot 'nom', construit absolument dans l'énoncé intitulant, se dépend de la problématique de l'identité, qui lui est constitutive : signe se suspendant dans cette effective intransitivité. Aussi bien, dans un second temps, l'*indistinction* du mot 'nom' est-elle renforcée par le nom de tête du syntagme. Car il est impossible, au niveau du titre, de répondre à la question de savoir si le terme de 'travail' doit être entendu au sens d'une action, exercée positivement sur le nom ; ou bien s'il doit être entendu en un sens passif, de telle sorte que le mot 'travail' connotât moins la maîtrise ou le résultat que la poussée du signifiant, moins un produit qu'un procès ; désignât ce 'travail' à travers lequel le texte met en scène la façon dont la langue le travaille et le met en question – travail hors échange, soustrait à tout calcul et toute prévision.

Or, LE TRAVAIL DU NOM intitule un livre composé de trois séquences : ATÉ, VOIS CI et L'ATTERREMENT. Le premier titre est un nom propre, issu de la langue grecque ; le deuxième, la forme archaïque (verbale) du présentatif 'voici' ; le troisième est un nom commun, peu attesté en français, mais où s'entend un écho du nom propre qui titre la

²²⁹ 'L'absence d'écrire est mon travail. Qu'y ajouter ? Roger Giroux travaillait au *Livre (ou au Poème)*. Des manuscrits considérables, qu'il a laissés, se détache un cycle de poèmes VOICI, sans doute antérieur – dans le temps – au Projet, mais dont les images, singulièrement, préfigurent celles d'une section du Poème, écrite, elle, en novembre-décembre 1973 : EST-CE. Parmi les ébauches retrouvées, insistantes, « contemporaines » de L'ARBRE LE TEMPS (1964), un texte, ici, publié en avant-propos, livre le lieu, l'acte du Projet (*mettre l'espace en jeu*) : CELA qui doit aboutir à *un formidable et insignifiant vocable*, dès lors éclaire l'ultime formule *Je cherche trois mots.*' Préface de Jean Daive à Roger Giroux. VOICI, le Collet de Buffle, 1974.

²³⁰ Il faut supposer que, pour cette même raison, le nom de Jean Daive n'apparaît pas au sommaire d'*Argile*. Dans les faits, l'étrange titre « » qui intitule son livre publié chez Maeght renvoie à une gravure de Jorg Ortner, qui constitue une méditation superbe sur l'X du nom de Giroux.

première séquence, par la figure d'une anaphonie. LE TRAVAIL DU NOM sera-t-il le récit de la transformation d'un nom propre en un nom commun ? Sera-t-il le récit d'un *désastre*, que l'invocation du nom d'Até et, logiquement, le sens du mot d'«atterrement» bornent dans son avoir lieu ? Ou sera-t-il enfin la prémisse des trois emplois du mot 'nom' que la troisième séquence du livre donne à lire ?

Nous nous proposons de déployer ces questions, moins cependant pour y répondre que pour en intensifier l'interrogation. Car tel est le problème que le texte pose spécifiquement à l'interprète que de ne jamais livrer un sens définitif, ou arrêté, et d'échapper ainsi à toute immobilisation dans un savoir qui le refermerait.

2.2. Orientations

2.2.1. La délimitation d'Até

Dans la perspective où la langue se présenterait comme un système, défini par le rapport intrinsèque et différentiel de ses éléments constituants, le nom propre occupe une place marginale. Dans la mesure en effet où le nom propre possède un signifiant (marquant son appartenance, par des propriétés phonologiques, à telle ou telle langue particulière), mais ne possède pas de signifié, il peut être défini comme un signe langagier, mais non pas, à strictement parler, linguistique. De fait, l'« insignifiance » du nom propre, nécessaire à son fonctionnement, est compensée par une circularité sémiotique : le nom propre désigne quiconque porte ce nom, et par le renvoi corollaire à un code distinct de celui de la langue : social dans la plupart des cas. Le nom propre relève moins de la compétence linguistique que de la connaissance du monde : à cet égard, la science du langage n'a que peu de choses à en dire. – Les traits définitoires du nom propre ne sont pas tant linguistiques que logiques. Dans cette nouvelle perspective, le nom propre représente le nouage de deux propriétés, ou composantes, qui le caractérisent. Une propriété individualisante, d'identification, qui constitue sa composante « ostensive » et lui confère la capacité de désigner, de manière univoque dans l'absolu, un individu unique ; une propriété référentielle qui, dans la mesure où un nom propre implique l'existence d'un objet ou d'un individu aussi bien réel qu'imaginaire, est aussi une présupposition d'existence : composante « thétique ».

Précisément, c'est doué des caractères distinctifs d'un nom propre qu'Até intervient dans la tétralogie : nom translittéré de la langue grecque classique, et figuration allégorique, renvoyant à cet autre ensemble systématique que forme le corpus de la mythologie grecque, par le biais duquel code Até catalyse un certain nombre de traits, ou mythes associés à son personnage. – Pierre Larousse manque rarement l'occasion d'exercer sa verve ; il définit ainsi le personnage d'Até :

Fille de Jupiter et d'Eris suivant Homère, ou de Dysnomie d'après Hésiode. C'était une divinité malfaisante qui, tant qu'elle habita l'Olympe, cherchait toujours à jeter le trouble parmi les dieux, en leur inspirant des paroles irréfléchies, en leur donnant des conseils pernicieux. Ce fut elle qui suggéra à Jupiter le serment qui devait donner l'empire à Hercule et qui, grâce à l'artifice de Junon, le donna à Eurysthée. « Qu'il règne sur tous les peuples voisins, avait dit Jupiter, l'enfant qui va sortir du sein de la fille héroïque issue de mon sang ; » et, dans son intention, ces paroles devaient s'appliquer à Hercule, à qui Alcmène allait donner le jour. Mais la jalouse Junon recula la naissance d'Hercule en avançant celle d'Eurysthée, dont la mère était aussi de la race de Jupiter, et l'empire fut ainsi dévolu à Eurysthée. Jupiter, plein d'une juste indignation, saisit Até par les tresses brillantes de sa chevelure, la fit tourner de sa main puissante et la précipita sur la terre, en jurant qu'elle ne reparaitrait jamais parmi les dieux. Depuis ce temps, elle parcourt avec une célérité incroyable tous les lieux habités par les hommes, à qui elle ne cesse d'inspirer toutes sortes d'injustices, qu'elle excite à se haïr, à se dire des injures, à se nuire les uns aux autres. Chez les poètes tragiques, Até paraît se confondre avec Némésis ; elle est la vengeresse des forfaits, elle les punit sur les coupables, sur leurs proches, et jusque sur leurs descendants²³¹.

Dans la GRANDE ENCYCLOPÉDIE :

²³¹ Pierre Larousse. GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIX^e SIÈCLE, Slatkine, 1982, vol. I, deuxième partie, p. 847.

Déesse, fille de Zeus, qui personnifie dans Homère la destinée fatale. D'après Hésiode elle est fille d'Eris. C'est une divinité d'un caractère très abstrait, plus qu'Erinys et Némésis que nous retrouvons au temps des poètes tragiques : on désigne surtout par ce mot l'égarement de l'esprit, qui mène l'homme à sa perte²³².

Tandis que le très autorisé DICTIONNAIRE DE L'ANTIQUITÉ :

Dans la mythologie grecque, personnification de la folie aveugle ; la victime dont elle s'empare ne peut distinguer le vrai du faux, ni les avantages ou désavantages des actions²³³.

Enfin, lapidaire entre toutes, la définition de Jean Queval dans son LEXIQUE DES DIEUX :

Até, déesse grecque. La perdition par l'aveuglement²³⁴.

De fait, si l'univoque du nom d'Até est tel que celui-ci désigne, dans les citations précédentes, toujours le même référent, il faut faire la part du flottement quant au rôle et aux attributs associés à son personnage. Ce flottement est relatif au caractère exceptionnellement abstrait du concept que la déesse, en effet, personnifie. L'alternative est alors d'appréhender le mot dans la langue grecque et dans les occurrences où, non personnifié, le sens et l'usage du concept se laissent décrire avec une relative précision. Richard E. Doyle a accompli ce travail philologique, d'Homère à Euripide ; j'emprunterai deux éclairages à son introduction. Le premier, relatif aux valeurs d'emploi du mot, successivement subjectif ('égarement, aveuglement, erreur' : Até l'Egareuse) et objectif ('malheur, catastrophe, ruine' : Até la Destructrice) :

até initially meant "blindness," and in one Homeric passage seems almost to be used in its original meaning of *physical* blindness. At any rate, the evidence for a metaphorical "blindness" is overwhelmingly manifest in Greek epic and archaic lyric poetry, and the meaning does not disappear with the development of tragic poetry in the fifth century. What does occur in tragedy is the emergence, and in Aeschylus and Euripides the emergence to the point of preponderance, of another meaning : namely, not the subjective state of mental "blindness," "infatuation," or "folly," but the objective state of "ruin," "calamity," or "disaster."

Le second éclairage qu'offre Richard E. Doyle est relatif aux occurrences du mot, dès lors que ces emplois successifs sont devenus ambivalents :

Once these two notions are juxtaposed in the same word, one of the major themes of Greek tragedy can begin to appear : that is, the problem of human freedom and responsibility, or, if you will, the tension between fate and free will, between the divine plan and human choice, between determinism and freedom. This problem, still very much with us, was central to the concerns of Aeschylus, Sophocles, and Euripides, and for this reason a study of *até* must have Greek tragedy at its center²³⁵.

²³² Collectif. LA GRANDE ENCYCLOPÉDIE. INVENTAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES ARTS, H. Lamirault et Cie Éditeurs, [sans date], vol. 4, p. 102.

²³³ Collectif. DICTIONNAIRE DE L'ANTIQUITÉ. MYTHOLOGIE, LITTÉRATURE, CIVILISATION, ouv. cit., p. 113.

²³⁴ Jean Queval. LEXIQUE DES DIEUX, Delpire, 1968, p. 20.

²³⁵ Richard E. Doyle. ATÉ: ITS USE AND MEANING. A STUDY IN THE GREEK POETIC TRADITION FROM HOMER TO EURIPIDES, Fordham University Press (New York), 1984, p. 1.

En l'occurrence, si la tragédie grecque, selon Jean-Pierre Vernant²³⁶, est le premier genre littéraire qui présente l'homme en situation d'agir, et le place au carrefour d'une décision engageant son destin, ce n'est pas pour souligner, dans la personne du héros, les aspects d'agent autonome et responsable, mais au contraire pour le peindre comme un être déroutant, contradictoire et incompréhensible : agent aussi bien qu'agi, coupable et pourtant innocent, lucide en même temps qu'aveugle. De cette ambivalence tragique, Até figure le sténogramme : force sinistre qui dépossède l'homme de sa souveraineté et de sa lucidité, l'engage à un crime dont il sera en retour la victime, à la fois auteur et jouet de son propre drame ; car voué, inéluctablement, à l'expiation. Or, pénétrant l'homme comme une force religieuse maléfique, Até l'investit du dedans, mais elle lui reste en même temps extérieure et le dépasse : contagieux, le crime dont s'est souillé le héros s'attache, par-delà sa personne, à sa lignée, au cercle de ses parents ; la souillure peut gagner une ville entière, polluer tout un territoire. Une même puissance de malheur incarne, dans le héros et hors de lui, le crime, ses principes les plus lointains, ses conséquences dernières, son châtement qui rebondit ainsi tout au long des générations successives. – Et d'Egareuse qu'elle était, Até devient ainsi la Destructrice.

Aussi bien, du point de vue strict de la tragédie, pourra-t-on suggérer qu'Até n'intervient pas seulement dans le drame en tant que puissance mythologique néfaste : piégeant l'homme dans ses rets, l'engageant à se souiller d'un crime, elle le conduit à sa perte ; son nom sténographie également une fonction rectrice de la fable, incarnant la dynamique, en vue d'un dénouement attendu, du drame représenté. Até figure le répondant, sur le plan de la fable, du héros sur le plan de la représentation. Le héros est l'incarnat humain, support de la représentation et des affects cathartiques ; Até est une fonction au sens quasi mathématique du terme qui à chaque élément du nouement de la fable fait correspondre, compte tenu du renversement, un élément du dénouement.

De fait, par l'invocation aussi funèbre que prestigieuse d'Até, ce sont toutes les composantes du concept – composantes mythologiques et dramatiques – que catalyse le titre de la séquence de Claude Royet-Journoud. Car en tant que signe, ce nom vaut, à lui seul, tous les actes et toutes les attitudes dont la déesse est susceptible ; ce nom vaut l'intensité du désastre dont elle est l'orchestratrice, à lui seul, la dynamique funèbre qu'elle personnifie. Pour autant que, en dernier lieu, le nom d'Até soit littérairement construit (sur un plan rhétorique par la figure de la fabulation, qui érige un nom commun en nom propre et justifie, au lieu de sa traduction, sa translittération) (sur un plan mythologique par l'inscription subséquente du personnage dans le corpus de la tradition légendaire grecque) (sur un plan thématique en tant que fonction de la tragédie), ce nom vaut comme un indice de littéarité. La question se pose à présent de savoir ce qui, de ce potentiel nominal, de ce thème, va être actualisé par le développement de l'écriture, et à quels énoncés cette intensité va donner lieu dans le texte. Car, exception confirmant la règle de l'intitulation dans la tétralogie, si le titre est le premier moment de lecture, il est ici, nécessairement, aussi le premier moment d'écriture.

²³⁶ Jean-Pierre Vernant. LA TRAGÉDIE GRECQUE, dans TRAGÉDIE, ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, tome XXII, 1995, p. 832-833. Cf également, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. MYTHE ET TRAGÉDIE EN GRÈCE ANCIENNE, Éditions François Maspéro, 1981, p. 55-56.

2.2.2. De l'entropie

La séquence s'ouvre sur un énoncé que sa typographie dispose en trois lieux équidistants sur la page : '*cela*' : pronom démonstratif, et anaphorique neutre, placé en italique ; '*bleu*' : épithète du pronom démonstratif, en italique également, apparaissant (quoique à distance) sur la même ligne que '*cela*' ; 'et qui ne s'éloigne pas', proposition relative, dont l'antécédent est '*cela*', placée six lignes en dessous de la précédente, et dont l'espace matériel des lettres correspond à l'écart entre les deux premiers éléments de l'énoncé, qu'elle maintient dans la négation de leur éloignement.

Lorsque je suggère que le pronom '*cela*' est l'antécédent de la relative 'et qui ne s'éloigne pas', je présuppose un rapport épithétique entre '*cela*' et '*bleu*'. Inversement, lorsque je suggère (tenant l'adjectif épithète pour la réduction d'une relative : '*cela* [qui est] *bleu*'), un rapport de *qualification* entre le pronom démonstratif et l'adjectif, j'explique la présence du coordonnant 'et' à l'initiale de la dernière ligne ; dans la mesure où l'on ne peut coordonner que des entités syntaxiques de même statut grammatical²³⁷. Je n'ignore pas, cependant, que la forme de l'énoncé créée, sur un plan typographique, une distension syntaxique. J'analyserai donc le *forçage grammatical* que donne à lire la première page du texte comme la manifestation d'une intensité disloquant l'écriture : où Até, en tant que concept, figurerait le référent du pronom anaphorique '*cela*' (renvoyant de la sorte, tout à fait logiquement, au nom-titre qui le précède immédiatement), quand '*cela*' serait, à son tour, adéquatement qualifié par l'adjectif '*bleu*' : '*la couleur littéraire*' (I, 67). Je tiens que l'écart établi entre les trois constituants de l'énoncé figure la triangulation d'un lieu typographique : la scène où l'écriture va se produire, et que le forçage syntaxique, équipollant les trois constituants de l'énoncé, donne à lire.

Aussi bien remarquera-t-on que, en cette ouverture de la séquence, tout est déjà posé. Le lieu typographique est circonscrit, où le texte va peu à peu s'inscrire : s'entre-tissant dans la succession de ses pages ; la mise en perspective du titre quant au projet du texte : expression objective-réflexive du thème que figure le rapport du littéraire à l'écriture, mesurant l'écart dans lequel le texte va s'orienter. Enfin cet énoncé constitue, dans sa structure grammaticale (forcée) de relative négative, une matrice syntaxique ; et le premier élément d'une série de trois énoncés, apparaissant sur le recto des pages de la séquence²³⁸.

p. 15

cela

bleu

et qui ne s'éloigne pas

²³⁷ Sur ce même modèle est construit la deuxième strophe de 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' de Mallarmé : 'Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui, / Magnifique, mais qui sans espoir se délivre...' (nous soulignons)

²³⁸ Pour des raisons qui sont d'abord de commodités, les références des pages que nous citons renvoient à LA NOTION D'OBSTACLE, Gallimard, 1978 > A.9. On remarquera que cette publication constitue, en outre, quant à sa mise en page, la version *ne varietur* du texte, comme tous les volumes Gallimard vis-à-vis des prépublications du texte.

p. 17

ce qui n'aura jamais lieu

p. 23

ce qui est tu ²³⁹

Où le paradigme que crée la reprise de l'antécédent sujet '*cela qui*', sous la forme contractée '*ce qui*', s'affirme comme la première forme de progression thématique du texte, inscrite dans une ligne ascendante sur un plan typographique. Je considérerai à cet égard (au même titre que '*cela*' a été interprété comme l'anaphorique du concept que représente Até) les occurrences récursives du pronom '*ce*' comme les co-référents du concept-Até, en tant que thème de l'écriture. – Et c'est en opposition à cette série qu'un énoncé affirmatif semble conclure la séquence, en en marquant la coda :

p. 24

comme plus loin *cette vue dorsale*

Coda du texte, dans la mesure en effet où ce vers peut être interprété, comme le symétrique inverse (en vue dorsale) de l'énoncé qui ouvre (en vue frontale) la première page de la séquence ; ainsi que l'indique non seulement la place de l'énoncé sur un verso, mais aussi la récurrence du lexème '*loin*' dans un caractère romain, et la présence d'un démonstratif en italique.

Compte tenu de l'espace volumineux que circonscrit la séquence, dans l'entretissage très manifeste de la succession de ses pages, on considérera le texte comme un théâtre dont la mise en page des énoncés détermine la scénographie : '*dans la disposition et / le nombre*' (II, 25). Théâtre du poème, où l'on peut envisager de mesurer l'angle d'incidence du nom d'Até, dans les divers énoncés auxquels, réciproquement, il donne lieu. (C'est cette incidence, que l'on appellera, pour des raisons qui apparaîtront plus loin, le rhème de la séquence.) – Alors que, hapax disjoint de l'économie lexicale de la tétralogie, l'emploi du mot '*châtiment*' semble référer au potentiel d'action que figure l'invocation du nom de la déesse ; le pronom personnel '*elle*', incarne, sur un plan grammatical, son personnage même. Mais alors que, dans l'ensemble de la séquence, le paradigme mythologique reste trop abstrait et discontinu pour prétendre à une figuration objective, et s'en tient à un tracé de schème, un ensemble de traits délinées, une virtualité de figure ; le vocabulaire scénique : '*rôles*', '*doublure*' '*masque*' '*théâtralité*' '*jeu*' '*répétition*', toujours sur des versos, compose un lieu et un cadre adéquats à l'expression de cette intensité. – Y a-t-il cependant déception dans le passage de cette intensité : du thème que figure l'invocation du nom en titre de la séquence, au rhème que constitue le texte dans la mise en scène de son sujet ? Y a-t-il une différence de degré entre l'invocation prestigieuse du nom d'Até et son incidence, à premier regard très relative, sur l'écriture ? Le texte est bien plutôt le lieu d'une lutte obscure engagée entre l'intensité que sténographie le nom Até et l'écriture ; entre l'élément toujours déjà littéraire, toujours déjà codé et sur-signifiant qu'invoque le nom de la déesse et la littéralité : entre le bleu et le neutre. Ce conflit, ce travail, est singulièrement le sujet-

²³⁹ Pour éviter toute ambiguïté : '*ce qui est tu*' signifie 'ce qui n'est pas dit'.

objet, le thème-rhème de la séquence qui en retour le théâtralise ; car c'est la caractéristique du poème que de théâtraliser, à *l'envers de la fable* (I, 55) l'enjeu de l'écriture en son travail.

De ce travail, de ce conflit orchestré entre l'invocation du nom d'Até et l'écriture, je veux lire un symptôme dans la progression des pages 19 à 21 de la séquence, orientée par le rôle poétique, ici dévolu à la parenthèse. Pour ce que la mise entre parenthèses implique un fléchissement de l'intonation, du 'dire' dans l'interprétation du texte, on en peut considérer les occurrences comme autant d'inflexions dans le déploiement du récit. Et les énoncés incidents que les parenthèses détachent, les éléments d'une seconde série.

La page 19 présente un distique, composé de deux énoncés indépendants :

p. 19 main intarissable
(la description du châtiment)

Où le premier vers évoque l'ouverture sans cessation de l'écriture – énoncé saisi entre l'expression d'une activité manuelle (main) et une volubile pratique parolière (intarissable) –, quand le second délimite entre parenthèses, l'objet visé de l'écriture – énoncé saisi entre un mode spécifique de discours (description) et l'acte en lequel se manifeste la fonction-Até (châtiment). Quatre termes donc, qui s'équipollent dans la forme parfaite du distique, où l'écriture, non thématifiée en tant que telle, mais suggérée (en amont de son avoir lieu par le mot de 'main', et en aval par celui de 'description') sert de milieu homogène à la mise en rapport conflictuelle de deux actes : de parole et de châtiment, que l'on considérera comme analogues l'un de l'autre dans leurs ordres respectifs. – C'est, si l'on veut, le rôle poétique du distique que de permettre cette mise en rapport ; mais c'est celui de l'incise, que de mettre en rapport deux plans logiques distincts : le plan du dire et le plan du montrer, réservant le second dans l'enceinte de la parenthèse qui forme, de la sorte, la première inflexion dans le déploiement du récit.

La deuxième inflexion apparaît à la page 21 qui présente deux énoncés sur une même ligne

p. 21 elle s'apaise (elle dort métaphoriquement)

Inflexion en effet que figure le clivage de ce vers, dont les deux constituants, juxtaposés, sont construits en paradigme ; et en rapport, l'un à l'autre, de commentaire, de reformulation : mettant en scène un déplacement du niveau littéral au niveau métaphorique, dans leur solution de continuité. Où se confirme la vocation figurative de la parenthèse : dans le premier cas, une description, orientée vers l'extra-linguistique (II, 19) et dans le second, une métaphore, faisant image (II, 21). Que ces deux inflexions soient liées, par ailleurs, sur le plan de la narration, c'est à la logique causale qui les fait se succéder de le suggérer. – Logique de succession qui tendrait à informer l'orientation du récit, quant à l'action de la déesse, bornée par l'évocation d'un châtiment d'une part et d'un apaisement d'autre part. Compte tenu de la relation causale qui se profile entre châtiment et apaisement, on considérera que l'événement central doit être situé à la page

20, marqué typographiquement comme événement énonciatif : un discours direct ou quelque chose comme la mise en scène d'une prise de parole, exclamative :

p. 20

ensevelissement de la filiation !

A s'en aviser, ce vers (avec les deux hapax disjoints qui le composent) constitue le centre de la séquence, dont le caractère affectivement modalisé, dramatique pour peu qu'on lui ait restitué sa puissance intonative latente, semble désigner le climax du texte : point où se rencontrent l'action funeste de la déesse et son consignement par l'écriture. Cette exclamation peut alors être infléchie, à son tour, par le mot de 'masque', théâtral : où 'la Voix accède au second degré de réflexibilité par l'écriture ; la Voix est sans cesse déportée par le masque qui accuse le visage' comme l'a formulé, très exactement, Anne-Marie Albiach²⁴⁰.

Enfin, dans la série des éléments entre parenthèses, une dernière inflexion apparaît à la page 23, qui confirme une nouvelle fois (par le terme de 'portrait') la vocation figurative de l'incise, mais néantise du même coup le projet de dresser celui d'Até :

p. 23

-- portrait abandonné --

Faisant écho, quant à sa signification, à l'énoncé de la page 17 (centre de la première série) : 'ce qui n'aura jamais lieu'.

Je prétends qu'entre la première série que nous avons dégagée, et la seconde que nous venons d'analyser, des corrélations s'établissent sur un plan typographique, qui apparaîtront d'autant plus nettement que l'on considérera la page 20 (et l'événement intonatif auquel elle donne lieu) comme le centre d'une composition parfaitement circulaire. Ces corrélations s'établissent par le phénomène de transvision : qui invite à intégrer l'énoncé 'ce qui n'aura jamais lieu' (ligne composée de 25 signes) dans l'enceinte de la parenthèse qui encadre 'la description du châtiment' (ligne composée de 27 signes) : deux énoncés placés sur la même ligne du bloc typographique et centrés sur la page. Par quoi l'antécédent sujet 'ce' peut à la fois apparaître comme l'anaphore de 'cela' dans la première page de la séquence, et comme la cataphore de l'énoncé de la page 19, assurant, à cet égard, l'articulation des deux séries :

p. 17-19

ce qui n'aura jamais lieu ↔ (la description du châtiment)

(Nous soulignons le lieu de recouvrement des deux énoncés.) Symétriquement on remarquera que la parenthèse de la page 21 'elle dort métaphoriquement' (énoncé composé de 26 signes) est susceptible d'accueillir, par le phénomène de transvision, la ligne '-- portrait abandonné --' (composée de 24 signes). Or, ce deuxième effet de transvision n'est possible que par le déport à droite de '-- portrait abandonné --', dont le texte est justifié sur l'énoncé '*ce qui est tu*'. Moyennant quoi, la mise en correspondance des deux énoncés rejoue, négativement, le rapport du dire au montrer, constitutif de l'effet de parenthèse :

²⁴⁰ Anne-Marie Albiach. ANAWRATHA, ouvr. cit., p. 31.

elle s'apaise (elle dort métaphoriquement) | -- portrait abandonné --

Entre une 'description' 'qui n'aura jamais lieu', et l'abandon du 'portrait' que pouvait laisser attendre le titre même de la séquence, il y a certes l'expression de cette lutte obscure, de ce travail que nous évoquions : où l'écriture contre-effectue le thème-titre, comme le 'neutre' (II, 18) contre-effectue le '*bleu*' (II, 15). Ce travail, cette lutte obscure, trame le schème d'événement que la séquence met en scène. A l'interprète, au récitant, revient alors de marquer les articulations de ce récit, tirant parti des différenciations typographiques (parenthèses, exclamation et incises) qui, modulant le 'dire', constituent un guide pour sa rénonciation : 'une théâtralité de l'air' (II, 22).

Emmanuel Hocquard : J'ai envie de rappeler que LA NOTION D'OBSTACLE s'ouvre sur la séquence intitulée ATÉ, fille de Zeus, qui parcourt la terre avec célérité et dont la seule préoccupation est de semer la mort, le mal, la souffrance autour d'elle.

Claude Royet-Journoud : Pas uniquement. C'est aussi la vengeance, c'est aussi le sens de la justice.

E.H. : Mais c'est quand même avant tout l'idée de dévastation et il ne faut pas oublier qu'Até est elle-même suivie par les Prières, qui sont également filles de Jupiter et boiteuses. Elles passent après Até pour essayer d'adoucir les souffrances qu'elle a semées derrière elle. Ce que je voulais dire c'est que l'image que l'on a traditionnellement de la poésie, c'est plutôt celle qui relève des Prières. Alors que ton livre s'ouvre sur une figure de violence et pas du tout de consolation.

C.R.-J. : Ce qui m'intéresse c'est cette déperdition dans l'aveuglement, pour rejoindre l'idée d'énigme ou d'entropie comme dirait Anne-Marie Albiach... Je viens de recevoir une très belle carte postale de Roger Laporte qui reprend un distique qui est dans ATÉ :

main intarissable
(la description du châtiment)²⁴¹

La dernière réponse de Claude Royet-Journoud (altérant singulièrement la définition de Jean Queval, à laquelle l'auteur semble se référer) me paraît significative, au plus haut point, du fonctionnement du texte, qui évoque les termes d'énigme et d'entropie. En théorie de l'information, l'entropie désigne un nombre qui mesure l'incertitude de la nature du message donné, à partir de celui qui précède : l'entropie est nulle s'il n'y a pas d'incertitude, elle progresse à mesure que se distend le rapport du thème à son rhème. On pourrait suggérer, à la suite de notre interprétation, ceci : entre le thème et rhème de la séquence, entre l'invocation du nom d'Até et la mise en œuvre, dans l'écriture, du concept qu'elle personnifie, le texte dégage une entropie croissante, une obscurité grandissante, qui constitue le récit intitulé ATÉ, et figure aussi bien, littéralement, son passage désastreux : déperdition, oui, dans l'aveuglement.

²⁴¹ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, ouvr. cit., p. 18 > E.6a.

Dans son premier TERGISPICE, Lars Fredrikson, le meilleur lecteur de Claude Royet-Journoud qui soit, annonçait la première séquence du TRAVAIL DU NOM par une gravure composée de quatre fines balafres, quasi-imperceptibles sur le papier blanc, rayant, l'une verticalement au niveau de la marge à droite, et les trois autres horizontalement, à bord perdu, la page. Comme l'expression gestuelle de cette force désastreuse, tout à la fois transgressive et sans visage que figurera, dans l'intensité de son invocation, ATÉ.

2.2.3. L'apostrophe

A s'en tenir à la gravure comme mode de lecture du texte, TERGISPICE II, précédent et annonçant VOIS CI, présente l'éruption aux yeux, et peut-être au toucher du lecteur, de points saillants : composition rappelant singulièrement le braille, opérée par l'artiste sur le verso de la page, à l'aigu d'une pointe sèche. N'était-ce pas produire, de la sorte, une transition entre cette déperdition dans l'aveuglement que sténographie pour Claude Royet-Journoud, le nom d'ATÉ, et une injonction : VOIS CI, à l'attention du spectateur ? N'était-ce pas, de surcroît, inclure la position du lecteur dans la problématique du livre ? – Le titre de la seconde séquence du TRAVAIL DU NOM est la forme archaïque de l'introducteur 'voici'. Dans sa forme archaïque, VOIS CI contient une valeur verbale d'apostrophe, qui lui permet de fonctionner comme un appel à l'attention, visuelle, du lecteur. Conformément à la forme actuelle du terme, il possède la valeur d'un déictique de proximité, présentatif, en ce qu'il annonce un événement à dire : cet événement, ou 'incident' (III, 30), que va littéraliser le texte de la séquence. De fait, dans sa seule forme, VOIS CI annonce tout à la fois quelque chose à voir et un événement à dire ; dans sa seule forme il engage la position alternée de deux sujets (un auteur et son lecteur) face au spectacle, que figurera la scène de l'écriture.

Que ce spectacle soit, en effet, lié à celui du poème en son théâtre, c'est ce qu'indiquent les allusions, aux deux bornes de la séquence, à 'la chambre d'écriture' et à 'la page', qui fonctionnent, comme nous aurons l'occasion de l'interpréter, à la manière de quasi-déictiques pour l'écriture-lecture. Pour l'instant, on remarquera que la *focalisation*, produite par le passage du premier au dernier vers de la séquence, est accompagnée par la récurrence, très importante pour un texte composé de dix lignes, du préfixe 'a-' et de la préposition 'à' :

p. 29	il n' <u>ap</u> prochera pas de la chambre d'écriture
p. 30	<u>au</u> bord de la dissimulation
p. 32	(jetée <u>à</u> l'obscur)
p. 33	de chute <u>à</u> déchet

(Nous soulignons.) Mais de quel incident ne s'approchera-t-on, qui, cependant, si l'on s'en tient à l'injonction du titre de la séquence, doit être à la fois dit et montré ? Incontestablement, celui que littéralise la dernière page de la séquence :

p. 33	de chute à déchet la main prise dans la page
-------	---

Incident, certes, mais dont les conséquences sont d'une extrême importance, d'un point de vue structurel, pour LE TRAVAIL DU NOM ; car l'énoncé se situe à

l'articulation exacte du projet d'ATÉ et de L'ATTERREMENT, dont il semble devoir renverser, virtuellement, le rapport de succession. Or, dans ce dernier énoncé de la séquence, *chute* et *déchet* sont des mots en mention. Le fait qu'ils soient soulignés par l'italique les place d'emblée dans l'ordre de la lisibilité : ils apparaissent donc, typographiquement, comme une réponse à l'injonction qui intitule le texte : VOIS CI. Mots en mention, ils demandent, de ce fait, à être lus comme des signes linguistiques, saisis pourtant qu'ils sont dans une construction prépositionnelle locative : où le mot 'de' construit une instance d'origine et 'à' une instance de finalité. – Saisis, donc, dans une *direction* qui relèvera leur *sens*.

A cet égard, la construction prépositionnelle peut faire figure d'une preuve par l'étymologie, qui manifeste le lien de composition qui unit les deux mots : substantivation du verbe 'choir' pour le premier, déverbal de 'déchoir' pour le second ; voire indiquer leur intersection sémantique : tous deux hyponymes du terme de 'rebus'. Mais la construction prépositionnelle permet également de manifester le rapport de succession des deux mots dans l'ordre alphabétique d'un dictionnaire de langue, auquel pourrait référer le second constituant de l'énoncé : 'la main prise dans la page', en l'immobilisant.

L'articulation exacte que j'indiquais n'est cependant pas encore engagée à ce stade. Elle se manifeste, reversant l'origine dans la fin et la fin dans l'origine, à partir du moment où l'on considère cet incident comme un énoncé littéral, un embrayeur d'écriture-lecture (où le mot *main* désigne la main de l'auteur-lecteur et la page celle où s'atteste l'énoncé lui-même), révélant singulièrement une structure en chiasme vis-à-vis des projets deux séquences adjacentes à VOIS CI. Où le terme de '*déchet*' pourrait thématiser adéquatement la dynamique entropique d'ATÉ et la '*chute*' celle, périodique, de L'ATTERREMENT. De façon à ce que l'arrêt de 'la main prise dans la page' qualifie, en forme de commentaire pour la structure du livre, l'instant punctiforme et non orienté où le distique se transforme en une péripétie littérale, s'ouvrant dans la double direction de la séquence qui le précède et de celle qui le suit ; en en assurant, par là même, l'articulation. On aura reconnu évidemment la structure 'distensive' du présent augustinien, qui caractérise régulièrement l'épisode central d'une série de trois événements successifs dans le texte de la tétralogie. Il y a péripétie, dans la mesure où le dernier énoncé de VOIS CI met en question, *sous l'autorité de la langue en soi, à laquelle il réfère*, la progression logique du texte : qui mènerait du titre général du livre LE TRAVAIL DU NOM au nom propre ATÉ, et du nom propre au nom commun L'ATTERREMENT, qui inclut l'anaphonie d'ATÉ. Cependant qu'il ajoute, en la mettant en question, un trait de complexité par lequel se nie, et l'assurance réconfortante d'une origine, et la certitude d'une fin, reversant, dans son dispositif, l'un dans l'autre, indéfiniment.

C'est à décrire cette corrélation logique, que met en question le dernier énoncé de VOIS CI – corrélation logique entre ATÉ et L'ATTERREMENT, se succédant strictement sur le plan de la genèse du texte – que nous allons maintenant nous consacrer, en proposant une analyse de la troisième et dernière séquence du TRAVAIL DU NOM.

2.3. ANALYSE

2.3.1. Introduction

En soi, le déchirement horizontal, à partir du bord droit de la page, qui forme l'intervention de Lars Fredrikson pour TERGISPICE III, conclut en intensité attentatoire, le trajet du livre. Cette intervention suffirait sans doute à annoncer l'importance de L'ATTERREMENT, dernière séquence du TRAVAIL DU NOM, et justifier le commentaire que nous lui consacrerons. Nous n'aurons pas la pudeur de nous retrancher devant cette vive agression. Car le choix de privilégier une séquence pour une analyse est toujours déjà interprétation, qui demande à être justifié. Il s'agira donc de lire L'ATTERREMENT non seulement comme séquence finale du TRAVAIL DU NOM, mais aussi pour le caractère génératif qu'elle possède vis-à-vis du texte de la tétralogie, dans son ensemble. Car L'ATTERREMENT marque l'intervention d'un procédé formel, inédit jusqu'alors dans l'écriture de Claude Royet-Journoud, repérable dans la répétition réglée de termes lexicaux dans des énoncés séparés mais des positions syntaxiques souvent similaires. De fait, si L'ATTERREMENT conclut évidemment le TRAVAIL DU NOM, il inaugure aussi un nouveau mode de structuration du discours, qui constitue la prémisse de l'affirmation dans laquelle se place LA NOTION D'OBSTACLE : entité discursive, et entité construite, s'il en fut jamais. Or sitôt qu'on a indiqué l'importance de cette séquence pour l'écriture du second volume de la tétralogie – charnière, à cet égard, du texte déjà écrit et de celui en devenir – se découvre la pertinence de sa publication dans le numéro de *Change* : manifeste de ce 'change des formes' par lequel l'auteur se situe, résolument, sur l'échiquier de l'écriture contemporaine.

L'ATTERREMENT est composé de six pages, très visiblement en rapport de composition, les unes avec les autres, sur un plan typographique. Le point sur lequel il faut insister est le fait que, compte tenu du phénomène de transvision, toujours pris en considération par l'auteur, L'ATTERREMENT présente cette particularité d'éviter toute oblitération du texte dans la succession des pages se tressant les unes par rapport aux autres. A l'exception des deux premières pages de la séquence, dont les premières lignes s'oblitérent et se commentent tout à fait régulièrement, on remarque une complémentarité prévue plutôt qu'un entre-tissage du texte dans son déploiement. Il se trouve que cette absence d'oblitération n'est possible, au vu de la configuration du texte, que par une infraction minimale au code typographique, sous la forme d'un décalage, d'une demie ligne en hauteur, dans la composition du texte à la page 40 – la position du folio servant, pour mesurer ce décalage, de référent. Le texte de la page 40 s'inscrit, exceptionnellement, dans l'espace de l'interlignage des pages précédentes et suivantes ; je n'ai rencontré qu'un seul autre exemple de ce phénomène dans la tétralogie, à la page 75 de LA NOTION D'OBSTACLE. Corrélativement à cette infime transgression du code typographique, à ce léger déplacement du texte par lequel s'évite le phénomène d'oblitération, on remarque une progressive élévation de la ligne la plus haute du bloc typographique : de la ligne de la page 37 qui sert d'abord de référent, aux pages 40 et 41, puis à la page 42. Dans cette configuration ascendante, la dernière page du texte marque une limite, qui définit en sa verticalité le bloc typographique, donnant la mesure définitive du théâtre du poème.

2.3.2. Développement

L'ATTERREMENT s'ouvre sur une ligne brève, une construction locative, grammaticalement libre : 'vers le nom', isolée sur la page, irradiant. Que la construction absolue du substantif équivaille ici à bloquer toute référence à l'entité (nom propre ou élément de langue ?) à laquelle le mot 'nom' pourrait renvoyer, voilà qui indique la façon dont L'ATTERREMENT, dès son incipit, prolonge l'interrogation que nous avons formulée à l'endroit du titre du livre : LE TRAVAIL DU NOM. Mais alors que LE TRAVAIL DU NOM pouvait désigner, par l'effet de sa succession immédiate, le nom propre ATÉ, titre du premier chapitre du livre, l'occurrence du mot *nom* dans L'ATTERREMENT est volontairement disjointe d'un contexte où apparaîtrait le segment linguistique requis pour permettre au signe de référer. Le mot *nom* y est bien toujours un mot linguistique : signe de signe, mais tout se passe comme si son référent lui était délibérément soustrait : individu ou substantif, qui en justifierait l'emploi. S'écrit 'le nom' et, énigmatique, se désignant soi-même avant que d'être désignant, se lève l'inconnu de son référent. C'est à la levée de cet inconnu que L'ATTERREMENT va donner lieu.

Car, réciproquement, si cette première ligne est, performativement en haut de page, déportée sur la droite, ce décentrement tend à indiquer que le *cheminement* programmé par l'incipit se confondra, au moins en partie, avec le *sens* du texte qui donnera forme à cette quête. Dans tous les cas, c'est de l'emplacement du nom, plutôt que de sa référence, qu'il va être question. Emplacement prescrit dans un premier temps, lieu d'une *imposition* dans un second temps ; ce mouvement forme le schème d'événement sur lequel le texte de la séquence se construit.

p. 37	vers le nom
p. 40	corps noir dans lequel loger le nom
p. 42	elles observent l'imposition du nom

Je veux lire dans cette première série d'énoncés, traçant la ligne de faite du texte, un modèle discursif pour la séquence, qui met en scène, comme je l'évoquais, la répétition réglée de mots lexicaux, le plus souvent placés dans une même position syntaxique ; et dont le mot *nom* systématiquement en fonction d'objet, systématiquement en fin de ligne, systématiquement en haut de page n'est qu'un exemple particulièrement appuyé. Régulièrement le mot *main* :

p. 38	la mainmise du neutre
p. 39	la main passe

Le mot *corps* :

- p. 38 quand le corps est une phrase à venir
p. 40 corps noir dans lequel loger le nom

Le mot *phrase* :

- p. 38 quand le corps est une phrase à venir
p. 41 l'espace est une phrase que le point rassemble

Le mot *sol* :

- p. 40 tributaire du sol qu'ils éveillent
p. 42 le sol qui les porte

concrétisent un même projet d'écriture, sur un modèle, par ailleurs, donné :

- p. 41 la parole native de l'obstacle
 une parole sans étendue

On lira dans ces deux dernières lignes l'illustration minimale (parfaite dans l'espace d'un distique) de l'enjeu du texte : parole qui semble devoir, dans sa répétition, s'objectiver pour se réduire à un point, saisie entre une cause efficiente (l'obstacle qui lui donne naissance) et son absence d'extension (ou étendue). On y lira aussi bien l'illustration de la verticalité dans laquelle se structure le texte, comme le montrent les énoncés cités plus haut et, sur un plan amplifié, la figure d'épiphore qui justifie la récurrence du mot 'nom' dans les trois énoncés recteurs de la séquence. On lira enfin, dans ce distique, la matrice discursive et le principe génératif sur lequel se construit le deuxième volume de la tétralogie, qui donne lieu (après la définition étymologique qu'en avait fourni LE RENVERSEMENT (I, 10)) à la première occurrence du terme d'obstacle, que le titre du deuxième volume de la tétralogie constituera en notion.

Mais ce mode de structuration, vertical, a encore quelque chose de très concret à nous dire, concernant le type de discursivité impliquée par le texte. Il s'avère que l'épiphore du mot 'nom' (pour autant que cette figure puisse transgresser l'une des règles les plus rebattues de la versification classique, à savoir celle de la rime, qui interdit par principe de mettre en rapport un mot avec lui-même), invite à préférer, au modèle prosodique du poème, un modèle prosaïque de construction du texte : la *période*, qui seule autorise ce type très particulier de répétition.

Il ne s'agira pas évidemment, arrivé à ce point de la lecture de la tétralogie, de contraindre le texte à s'affirmer autre qu'il n'est foncièrement ; il est du reste peu probable que Claude Royet-Journoud reconnaisse la notion, rhétorique, de période comme un modèle pertinent, serait-ce même pour mesurer l'écart à partir duquel sa

poétique pourrait être envisagée. D'un point de vue critique cependant, la notion de période me semble offrir un point d'appui décisif pour penser le sens du renversement formel opéré par Claude Royet-Journoud (distinct mais non sans rapport avec la 'surjuxtaposition' chez Anne-Marie Albiach) – renversement opéré dans et par l'écriture, sans jamais enfreindre l'ordre de la grammaticalité. *Période* sera donc ici entendu comme le concept-cadre qui fixe une structure à partir de laquelle il est possible d'appréhender la spécificité de son projet poétique, tel que L'ATTERREMENT le manifeste ; et dont on ne peut ici que suggérer qu'il est possible de l'extrapoler à LA NOTION D'OBSTACLE, et au texte la tétralogie.

De ce modèle syntaxique, je retiendrai donc ceci : Si le terme de période définit une phrase complexe, composée de plusieurs propositions hiérarchisées et agencées selon un schéma prévu, dont les symétries et les tensions, les reprises, incidentes ou digressions, orientent le sens, suspendu jusqu'au mot de la fin ; si la période engage, comme toute séquence linguistique, une dimension horizontale (syntagmatique), mais également (et c'est en quoi réside sa spécificité) une dimension verticale (paradigmatique), que la phrase construit par un jeu savant de relais syntaxiques, formant l'armature du phrasé ; le texte de Claude Royet-Journoud semble différer autant de cette superstructure qu'il emprunte à son modèle. Le 'renversement', à cet égard, moins lié à la disparition de ce principe général de composition qu'à la disparition d'un de ses éléments fondamentaux : le verbe pivot (ou centre de la période) qui articule grammaticalement les propositions. Le texte de Claude Royet-Journoud, parataxique, dépossédé de centre et d'articulations, s'apparentant par contraste à un champ discontinu d'énoncés espacés et choisis, dans un environnement abstrait, où c'est la complémentarité des énoncés dans des groupements dont on ne peut prévoir la constitution ; c'est la hiérarchie qui s'établit entre eux par leur emplacement sur la page qui devient la loi d'organisation du texte, et le sens engendré par leur rencontre même. Du fait de la soustraction de ce centre, l'écriture devient, par contrecoup, an-archique, c'est-à-dire qu'elle ne répond plus aux anciens canons régis par la syntaxe de la phrase périodique. Écriture an-archique, récusant tout centre autant que tout cadre déterminé, mais non pas pour ce qu'elle serait dépourvue de règles propres. La plus grande discipline semble au contraire régner sur la composition du texte, et la répétition de mots dans les mêmes positions syntaxiques est là pour le signaler, qui garantit une rigueur manifeste dans la construction. Je tiens que la substitution du caractère imprédictible de l'agencement des énoncés, au caractère prévisible de la phrase périodique, exprime, précisément, le renversement du connu à l'inconnu, du savoir constitué au non-savoir se constituant.

Schéma syntaxique dont je suggérerais, enfin, qu'il signale et accomplit, par son insistance, le projet de cette séquence, déterminant l'abscisse abstraite (le 'sol') par laquelle le titre trouve, au final, sa justification. Considérant la séquence d'un point de vue typographique, il apparaît que chacun des mots répétés à distance : *nom, main, corps, phrase, sol*, sont situés systématiquement au-dessus de leur prime occurrence : la séquence progressant, par l'effet de leur répétition, en s'élevant, comme une période vers son acmé : 'elles observent l'imposition du nom / le sol qui les porte', et avant sa chute :

Énoncé performatif qui conclut provisoirement la séquence en conférant à L'ATTERREMENT son sens étymologique : 'action de jeter à terre'. En considération de ce mouvement périodique, la ligne d'intonation, dans l'interprétation, devra être maintenue elle-même en suspens, jusqu'à la dernière page de la séquence, et jusqu'à ce dernier énoncé, qui forme sa chute.

*

Or, je prétends que la forme que met en jeu ce chapitre a des conséquences directes sur le sens, et donc sur le récit que donne à lire L'ATTERREMENT. La première conséquence est celle que permet de faire la répartition du vocabulaire. Car la répétition des mots *nom*, *main*, *corps*, *phrase*, *sol*, *parole*, aux points d'articulation de cette période abstraite, contient le germe d'une configuration qui se partage entre mots linguistiques et mots mondains, et parmi ces derniers entre mots affectés des traits animé et inanimé. Mots linguistiques : *phrase*, *parole*, *nom* ; mot mondain animé : *main*, inanimé : *sol* ; au centre desquels, en tant que terme neutre, équipollent aux trois sommets de ce triangle virtuel, se situe le mot *corps*. Vérifiant et nuancant, en ce point précis, la constatation que nous amenait à faire la répartition des mots thématiques de la tétralogie, appuyée sur une remarque de Cole Swensen²⁴². Que cette configuration lexicale s'atteste pour la première fois dans cette séquence ne fera, au reste, que confirmer l'importance objective de L'ATTERREMENT ; déterminant, dans son récit, la première formulation poétique d'un modèle de répartition du vocabulaire, qui ne cessera d'être revisité par l'écriture, sous l'aspect d'une constellation 'langage : corps : monde'.

La deuxième conséquence de cette structure concerne le récit, dans la mesure où la répétition réglée des vocables, la typographie millimétrée des énoncés qui les actualisent, tend à faire du texte, subrogé par le titre que l'on sait, une structure parfaitement intérieure à elle-même, ne laissant d'autre recours au lecteur, sitôt qu'il s'en est avisé, que d'en contempler la consternante exactitude. Doit-on pour autant renoncer à s'engager physiquement dans la lecture de cette séquence ? Pas nécessairement si l'on considère que L'ATTERREMENT, par l'effet d'une fiction pronominale discontinue, offre incidemment un angle de vue sur le texte, et une dynamique de lecture. – La séquence présente trois formes de pronom sujet : les personnes 'il' (p. 38 et 39), 'ils' (p. 40) et 'elles' (p. 42) qui, à ne pas trouver de co-référents dans le texte : *faux pronoms*, mais *vrais embrayeurs du récit*, semblent inclure l'angle de vue du lecteur dans l'écriture, et, ce faisant, permettre d'en orienter l'interrogation. Analyser la place et la fonction de ces pronoms, c'est ouvrir cette séquence difficile à l'interprétation.

La première occurrence du pronom 'il', apparaît à la page 38, à l'initiale d'un groupement de trois lignes. Cette occurrence, qui justifie, par oblitération, le déport de l'incipit du texte sur la droite, en figure aussi le commentaire.

²⁴² Cf. Première partie, 1.1.1.

(Nous soulignons le lieu d'oblitération des deux vers.) Commentaire en effet que propose le premier énoncé de la page 38 vis-à-vis du précédent, où le mot 'nom' trouve un équivalent dans celui de 'chiffre' : éléments analogues dans leurs systèmes sémiologiques respectifs (arithmétique pour le second, linguistique pour le premier). Que ces deux mots soient, en fin de lignes, construits absolument, tend encore à renforcer cette similitude, par laquelle 'nom' et 'chiffre' s'assimilent à une énigme : l'inconnu que nous évoquions en commençant. Cette correspondance est en dernier lieu thématifiée par le terme de 'préposition' (hapax dans la tétralogie) qui peut renvoyer, autant au mot 'vers' à la page 37 qu'au mot 'devant' à la page 38, assurant du même coup l'articulation des deux énoncés : Claude Royet-Journoud, dans des notes récentes²⁴³, a explicité l'importance du fonctionnement poétique de la préposition dans son écriture. – Enfin la congruence typographique et sémantique de la ligne de la page 37 et des trois premières lignes de la page 38, invite à considérer ces deux groupements comme ne formant, malgré la césure que constitue la tourne de la page, qu'un seul énoncé. Cette convenance syntaxique confère, par rétroaction, une valeur de constituant adjoint au premier vers, détaché, mais contribuant à déterminer les circonstances de la prédication : 'vers le nom ↔ il taira / le retour de la préposition / devant le chiffre'.

Or la dissolution dans le silence, évoqué par ce premier énoncé, le distique de la page 39, où apparaît la seconde occurrence du pronom 'il', l'accomplit :

On lira dans cet énoncé une 'mainmise du neutre' (II, 38), telle qu'elle s'est programmée dans la page précédente. On remarquera la hardiesse du trait par lequel l'indéfini négatif 'rien' sert de prédicat au pronom 'il', accomplissant ainsi, hors de toute contrainte grammaticale, le programme mutique prévu. 'La main passe' caractérise également ce silence (énoncé peut-être malicieusement calqué sur l'expression 'un ange passe' ?), tout en renouvelant, après la réduction jusqu'à l'étiage du pronom 'il', la présence d'un corps renouvelé : la main, embrayeur d'écriture-lecture, servant ici de transition entre deux énoncés construits en paradigme : 'quand le corps est une phrase à venir' (II, 38), 'corps noir dans lequel loger le nom' (II, 40).

L'occurrence du pronom pluriel 'ils', à la page 40 se trouve dans un distique entre parenthèses : commentaire, dans l'inflexion du dire que marque l'incise, des deux lignes qui le précèdent immédiatement :

²⁴³ Claude Royet-Journoud. DE LA PRÉPOSITION, dans LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION (IV), *Fin* n° 20, novembre 2003, p.1 > C.74.

Techniquement, on appelle *corps noir* un corps idéal, qui absorbe intégralement tous les rayons lumineux qu'il reçoit ; l'objet est utilisé en optique pour définir et mesurer l'intensité lumineuse. Conformément à cette définition, la négation restrictive 'la lumière n'est que sur la table' (nous soulignons) isole, dans le texte, une source de lumière et une table, qui fournissent aussi les coordonnées scéniques de l'écriture-lecture. On remarquera que, dans cette interprétation littérale, le terme de 'corps' apparaît comme une entité radicalement instrumentale : définie par sa fonction plutôt que par sa nature. Si cette entité est donnée comme un lieu adéquat 'dans lequel loger le nom', c'est probablement pour la raison qu'elle est aussi un corps neutre partageant à cet égard l'intransitivité dans laquelle apparaît le mot 'nom'. Or cette interprétation, minimale, qui prend au pied de la lettre le texte de l'énoncé, le distique entre parenthèses où apparaît le pronom 'ils', nous invite à l'infléchir, passant d'une interprétation instrumentale à une interprétation charnelle du mot 'corps' :

C'est que le participe passé 'constitué' qui ouvre un paradigme sous lequel se rangera l'adjectif 'tributaire', semble bien s'accorder au mot 'corps', comme le confirme d'une part la verticalité de la configuration typographique du texte sur la page, et d'autre part le complément du participe, violemment antithétique : 'par démembrement'. Le passage du premier au second distique impliquant le passage d'un corps-objet ('corps noir') à un corps-sujet (corps 'constitué par démembrement'). Et ce démembrement peut tenir lieu de commentaire littéral pour la forme syntaxique dans laquelle se donne la première ligne de la page, vis-à-vis de *la régularité* qui compose la période. Où le syntagme 'corps noir', sans déterminant, s'inscrit dans une structure d'apposition (démembré, si l'on veut, par la dis-location du mot 'corps') par rapport au schéma syntaxique de la première occurrence (utopique) du texte : 'quand le corps est une phrase à venir'.

Quant à la seconde ligne du distique, où apparaît le pronom 'ils', elle complète la définition des coordonnées du texte en fournissant, après la 'lumière' et la 'table', un 'sol' à la scénographie. Que ce 'sol' soit indissolublement lié à la présence du pronom 'ils', marque l'importance de l'intervention de ce nouveau personnage – intervention tout à fait ponctuelle, mais constitutive du texte dans son devenir puisque c'est à partir de son occurrence que *L'ATTEUREMENT* va pouvoir se produire (nous soulignons). Que la liaison établie entre la présence du pronom 'ils' et l'apparition du mot 'sol' coïncide encore avec la remontée d'une demie ligne du texte, montre que la typographie, le sens et le récit de la séquence ne forment en ce point qu'un seul et même projet : amorçant l'amplification de la période, par la remontée progressive de la ligne de faite du texte, jusqu'à la page 42.

La page 42 s'inscrit en contre-forme exacte de l'espace typographique occupé par la page 41. On peut voir dans cette dernière page la conclusion du texte, expliquant l'adjonction du titre choisi pour intituler cette séquence. Conclusion, dans la mesure où le premier distique de la page : 'elles observent l'imposition du nom / le sol qui les porte' produit la convergence des trois isotopies du texte : la question de l'emplacement du nom, son imposition nécessaire sur un corps, et les coordonnées de ce geste, par rapport à l'abscisse abstraite que figure le mot 'sol'. A cette convergence, il serait donné au lecteur d'assister, dans une position en tiers, thématifiée par la fonction grammaticale du pronom sujet 'elles'. – Gradation donc jusqu'à l'acmé, à partir de laquelle se produit la chute de la période 'tel sursaut / d'effondrement', et donc se confirme le sens étymologique d'atterrement'.

Je veux lire, dans la non-persistance, ou 'précarité du rôle' attribué aux personnages pronominaux : 'il', 'ils' et 'elles', un corrélat, au niveau du récit, de la non oblitération typographique du texte dans la succession de ses pages. Si ces personnages contribuent toutefois à la narration, c'est qu'ils indiquent une position incidente de lecture ; par laquelle l'interprète est invité à participer à l'élaboration du texte, et dont l'enjeu se confond au final avec celui de l'acquisition d'un titre : ce *nom*, particulièrement problématique, que constitue L'ATTERREMENT.

*

Atterrement est un mot rare (non répertorié dans LE PETIT ROBERT), marqué par un trait littéraire en terme de niveau de langue. Pour ne pas risquer une interprétation qui contredirait la régularité de la répartition du vocabulaire de la tétralogie²⁴⁴, on justifiera l'emploi du mot en remarquant d'abord que ce vocable constitue ce qu'on a nommé un hapax conjoint. Il doit à cet égard être considéré à la fois dans le rapport qu'il entretient avec la base lexicale ('terre') sur lequel le verbe ('atterrer') se compose, et à la fois dans la série des substantifs dérivés de formes verbales par suffixation ('atterrement'). Le fait que ce titre soit le seul doté d'un suffixe de nom d'action dans la table de LA NOTION D'OBSTACLE suffirait à l'inscrire dans le prolongement de la série articulée des titres du RENVERSEMENT. Voire, dans le prolongement du RENVERSEMENT DES IMAGES, dont L'ATTERREMENT réfléchirait la 'sortie', ainsi que le confirme la clause du texte :

p. 42

au sortir de l'image
un chargement d'encre

Dans cette interprétation du titre, adéquate semble-t-il au sens du texte qu'il désigne, *l'atterrement* figure un nom d'action, construit sur le sens étymologique du verbe *atterrer* :

On rencontre, remarquent les auteurs du TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, dans les textes un *atterrement* néol. d'aut., poét. au sens d'« action de toucher terre (après avoir été projeté dans les airs) » se rattachant au sens étymologique d'*atterrer* : « Ils pensent (comme des statues sans se donner la peine de le dire) que ces teintes sont empruntées aux lueurs des cieus au soleil couchant, lueurs elles-mêmes par les cieus essayées tous les soirs en mémoire d'un incendie bien

²⁴⁴ Cf. Première partie, 1.1.1.

plus éclatant, lors de ce fameux cataclysme à l'occasion duquel projetés violemment dans les airs, ils connurent une heure de liberté magnifique, terminée par ce formidable atterrement. »

Adéquat dans la mesure où le texte de Claude Royet-Journoud semble bien être orienté par la recherche d'un 'sol' sur lequel une 'chute' (cf VOIS CI p. 33) puisse avoir lieu, et le mot d'*atterrement* recouvrir ce sens étymologique. Cependant que cette orientation de la séquence rapproche singulièrement L'ATTERREMENT (dans la confirmation du sens par son phrasé) de la phrase de Francis Ponge, citée par les auteurs du TLF²⁴⁵. La différence entre les deux tiendrait à ce que j'ai nommé, précisément ici, *période*. Si, chez Francis Ponge, se perçoit une relative emphase, qui gonfle la phrase jusqu'à son acmé et à sa chute, chez Claude Royet-Journoud, la répétition, structurante, ne se fait pas loquacité, mais réalisation d'un programme précis. Où la période, démembrée, dénoncée, laisse transparaitre un ordre de discontinuité aussi constitutif que critique : 'la parole native de l'obstacle / une parole sans étendue' (II, 41).

Dans le mouvement de cette période, on remarquera en outre que le titre général du livre, LE TRAVAIL DU NOM, s'inscrit : comme élément prime de la série des épiphores du mot 'nom', disposé en deçà, typographiquement, de la courbe que trace la séquence de L'ATTERREMENT.

p. 42		elles observent l'imposition du nom
p. 40		corps noir dans lequel loger le nom
p. 37		vers le nom
p. 13	LE TRAVAIL DU NOM	

Dès lors, se manifeste la place que pourrait revendiquer L'ATTERREMENT dans le livre : accomplissant un des programmes du titre, en faisant incontestablement *travailler le nom*, par la recherche de son emplacement adéquat, dans des contextes linguistiques différents. Au final (car il faut, pour cela, avoir restitué le chapitre dans le deuxième volume de la tétralogie), on remarquera que ce *travail du nom* est voué à s'achever, sur un plan narratif, dans l'énoncé en clausule d'AUTRE, PIÈCE, placé sur la même ligne typographique que LE TRAVAIL DU NOM :

p. 60	écrire sous son nom
-------	---------------------

– Créant au TRAVAIL DU NOM un point de fuite, L'ATTERREMENT *décrirait* ainsi, au-delà des bornes de son texte, l'acheminement vers la formulation d'une exigence, qui n'est autre que l'exigence d'écrire.

2.3.3. Conclusion

Après un FRONTISPICE qui, accompagnant le regard du centre de la page vers la partie basse par une fine balafre, en annonce la verticalité, le lecteur du TRAVAIL DU NOM découvre la table, qui clôt le livre et redouble sa narration. Ce faisant, la récapitulation des titres marque la position *centrale* de VOIS CI, au *milieu* du livre et de la table :

²⁴⁵ Francis Ponge. LE GALET dans LE PARTI PRIS DES CHOSES, Gallimard 'Poésie', 1967, p. 95-96.

articulant les deux séquences extrêmes du volume : ATÉ et L'ATTERREMENT. Expressément, un regard sur la table du TRAVAIL DU NOM invite à s'interroger sur la figure d'anaphonie par laquelle L'ATTERREMENT fait entendre, dans sa forme phonique, le nom de la déesse ATÉ. Aussi bien est-ce notre interprétation précédente du nom d'*atterrement* que cette figure d'anaphonie invitera à nuancer.

L'anaphonie caractérise un trope par lequel les phonèmes d'un nom propre sont déclinés dans une séquence linguistique qui lui correspond ; visant à inscrire, en filigrane, le nom auquel celui-ci est rapporté : contre-signature du sens du texte par le nom propre qui en motive l'expression. – L'ATTERREMENT est anaphonie d'ATÉ, dans la mesure où le titre reproduit, en initiale, la syllabe composant le nom de la déesse ; il est anaphonie d'ATÉ dans la mesure où, par son sens, il répond aux connotations du nom propre : si le nom d'ATÉ sténographie un désastre, L'ATTERREMENT s'interprète comme la résultante affective, pour un sujet placé en fonction témoin. Aussi bien, LE TRAVAIL DU NOM pourra-t-il désigner l'effet de cette conversion, opérée du nom propre en un nom commun. En retour, le mot d'*atterrement* figurera, littéralement, ce *corps noir dans lequel loger le nom d'Até* (II, 40).

Un regard sur la table invite donc, plutôt qu'à la nuancer, à repenser radicalement notre précédente interprétation de L'ATTERREMENT. Car, dans cette seconde interprétation, le substantif figure, non plus un nom d'action (l'action de jeter à terre), mais la nominalisation d'une forme passive (le fait d'être atterré) : c'est aussi la forme la plus attesté de ce mot rare. Or, s'il faut insister sur la divergence complète entre les deux interprétations possibles du mot d'*atterrement*, entre nom d'action et nominalisation, c'est que de l'un à l'autre le mot change de plan de signification, quant au procès qu'il désigne ; supposant également deux réponses divergentes à la question de l'identité fonctionnelle du sujet (l'auteur-lecteur du texte) impliqué dans ce procès. Dans la première interprétation il s'agit d'un agent, dans la seconde d'un patient, qui s'opposent comme l'actif et le passif, selon qu'on privilégie l'une ou l'autre acception. De fait, l'opposition est aussi d'ordre aspectuel : le premier désigne un procès en cours d'accomplissement quand le second indique la conséquence d'un événement ayant eu lieu. Il faut imaginer, dans le second cas, la césure d'un désastre ou d'une catastrophe, dont ATÉ serait le symbole, VOIS CI le lieu et L'ATTERREMENT l'effet. – Catastrophe par laquelle se définit, depuis Pierre Jean Jouve, l'écriture, et Claude Royet-Journoud dans sa filiation.

Les deux points sur lesquels je conclurai cette étude du TRAVAIL DU NOM sont qu'en dépit de la divergence entre les deux acceptions du terme d'*atterrement*, on doit les penser conjointement et que tenir, précisément, cette antinomie est toute la question de la place de ce titre dans LE TRAVAIL DU NOM. (N'est-ce pas au demeurant ce que suggérait le troisième TERGISPICE de Lars Fredrikson, dans son *déchirement* ?) Conclure que ce déchirement, cette divergence peut elle-même être placée au registre du TRAVAIL DU NOM, où le mot *travail* désigne aussi bien la transformation d'un nom propre en un nom commun, que le gauchissement provoqué, à la surface de la lettre de L'ATTERREMENT, par la virtualité de ces deux lectures concurrentes. Aussi bien le texte de L'ATTERREMENT apparaît-il comme un *foyer de troubles* (II, 42), quant au sens à conférer à son titre ; cette *image* au sortir de laquelle s'achèvent la séquence et le livre.

Le second point énonce une précaution, quant au travail de l'interprétation. Celle de ne refuser aucune des lectures du texte, mais de tenter de répartir ces lectures pour en faire valoir la complexité : seraient-elles non réductibles les unes aux autres. Car n'est-

ce pas la tâche que doit s'assigner la lecture lorsque l'écriture s'enjoint, pour reprendre la formule de Jean-Marie Gleize, d'intensifier la question poétique ?

2.4. CONSÉQUENTS

2.4.1. La place du TRAVAIL DU NOM dans LA NOTION D'OBSTACLE

Considérer la place du TRAVAIL DU NOM dans LA NOTION D'OBSTACLE c'est mettre à jour la façon dont la 'complication', ou la 'complexité' sous le signe de laquelle on peut placer LE TRAVAIL DU NOM, se transforme en valeur active. Mettre à jour la façon dont LA NOTION D'OBSTACLE, incluant LE TRAVAIL DU NOM, en amplifie le projet aux dimensions du deuxième volume de la tétralogie. C'est aussi prendre acte de ce fait que l'obstacle, en tant que notion, désigne moins ici un objet concret, qu'une entité abstraite, construite par l'effet de cette complication. LA NOTION D'OBSTACLE, dans la mesure où, dès son titre, le livre annonce la modélisation d'une telle entité, est le mouvement de cette complication dont la table scande, en retour, le programme précis.

VOIX DANS LE MASQUE	7
LE TRAVAIL DU NOM	11
ATÉ	13
VOIS CI	27
L'ATTERREMENT	35
AUTRE, PIÈCE	43
LA CLÔTURE	45
PIÈCE	55
ILS <i>MONTRENT</i>	61
CELA FAIT VIVANT	63
HORS DE CELA	69
ENTRAIT	77
I	79
II	85
LE SIMULACRE	95

D'évidence, cette complication apparaît dans la structure de la table, très nettement subdivisée ; non moins que dans le choix des titres qui la composent : un nom propre (ATÉ), des mots rares (L'ATTERREMENT, ENTRAIT) et des syntagmes verbaux (VOIS CI, ILS *MONTRENT* et CELA FAIT VIVANT). Paradoxalement, on peut suggérer que la linéarité du livre²⁴⁶ s'acquiert par l'effet de cette extrême complication de la table. Autrement dit : Dans l'ouverture que provoque VOIX DANS LE MASQUE (techniquement : 'Voix travaillée qui utilise les résonateurs de la poitrine (appui sur le diaphragme) et les

²⁴⁶ Selon Claude Royet-Journoud : 'LA NOTION D'OBSTACLE est (...) structuré comme une flèche, comme une trajectoire linéaire...' UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOURNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, ouvr. cit., p. 117 > E.18a.

résonateurs de face (appui en tête)²⁴⁷, mais qu'on peut entendre aussi bien comme l'occultation d'un visage dont le masque déporte la voix : une voix rendue dissemblable à soi dans l'écart de cette superposition) se prémédite d'emblée le lieu d'où surgira LE SIMULACRE : dernier terme problématique de cette complication. Et ce parcours, construit par le rapport, établi entre eux, des titres qui composent la table : par *le glissement prévu d'un titre sur l'autre*, qui confère au livre sa linéarité.

De fait, si le nom d'ATÉ est une matrice phonétique et sémantique pour L'ATTERREMENT qui en figure l'anaphonie ; il peut également être interprété comme une matrice graphique pour le mot AUTRE, qui en figurerait, à son tour, l'hypogramme (ATÉ–AUTRE : nous soulignons). Translittéré du grec, le nom d'ATÉ inscrit en effet l'altérité dans le vocabulaire de Claude Royet-Journoud : cette altérité que marque, dans son sens et sa position syntaxique, le mot AUTRE, isolé par une virgule et en position de *contre-rejet* dans la table. – Mais ce glissement prévu d'un titre sur l'autre se manifeste également sur un plan grammatical : ATÉ, nom propre à valeur *ostensive*, cède devant le *présentatif* VOIS CI qui, à son tour, laisse place à ILS MONTRENT, désignant la fonction des *démonstratifs* attestés dans les sous-titres de cette même séquence : CELA FAIT VIVANT et HORS DE CELA. De l'ostensif au présentatif et au démonstratif : quelque chose se rejoint qui était déjà là, et aussitôt que là déjà échappé : LE SIMULACRE, dont l'écart qui le constitue le différencie autant de la copie de la réalité, que de la réalité elle-même.

Paradoxalement, j'ai suggéré que la linéarité du livre (périodique, si l'on veut) pouvait s'acquérir par l'extrême complication de la table. Restera au lecteur d'avoir été rendu *spectateur de cette construction*, de la construction discursive de cette 'notion d'obstacle' qui fournit le titre au livre, dans la série d'écarts qui fait la complication spécifique de sa table.

2.4.2. Constitution de l'analogie

Il se trouve que la complication du TRAVAIL DU NOM, intériorisée pour être amplifiée jusqu'à fournir le sens du titre du livre, est la façon dont LA NOTION D'OBSTACLE se différencie du RENVERSEMENT. Mais cette différence ne peut, à son tour, être mise à jour que compte tenu de la répétition qui se produit, quant à la structuration du livre, entre le premier et le deuxième volume de la tétralogie. De fait, il est apparu que le titre : LA NOTION D'OBSTACLE, n'était autre que la reformulation abstraite du premier énoncé affirmatif du RENVERSEMENT : 'ce qui est devant nous' (I, 10). Par quoi le deuxième livre s'inscrit manifestement dans la généalogie du premier. Mais il apparaît également que la table de LA NOTION D'OBSTACLE répète, dans ses deux bornes, la structure de la table du RENVERSEMENT : avec une entrée en matière symétrique (SPECTATEUR D'UNE ANNULATION / VOIX DANS LE MASQUE), qui engage une mise en parallèle des plans spectaculaire et vocal ; et une issue thématiquement concordante (LE RENVERSEMENT DES IMAGES / LE SIMULACRE) qui convoque l'image sur un mode optique ou fantasmatique. Bref, c'est à l'aune de cette répétition qu'apparaîtra la différence qui les oppose.

Différence marquée par l'intrusion d'un titre qui provoque une césure majeure dans la régularité de la pratique intitulante, telle qu'elle s'est donnée à lire dans LE RENVERSEMENT ; car c'est sous l'auspice d'un nom propre féminin que s'inaugure la

²⁴⁷ PETIT ROBERT, article 'Voix'.

genèse de LA NOTION D'OBSTACLE : colorant par anticipation la courbe du livre, à trouver un écho dans l'article féminin du titre du deuxième volume de la tétralogie, et en marquer l'altérité vis-à-vis du premier.

Aussi bien la différence dans laquelle s'inscrit LA NOTION D'OBSTACLE vis-à-vis du RENVERSEMENT, apparaît-elle dans la composition générale du livre qui, à ne pas posséder de centre (marqué par un titre placé au milieu la table), s'excepte d'une régularité dont témoignent, non moins que LE RENVERSEMENT, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI et LES NATURES INDIVISIBLES.

La différence dans laquelle s'inscrit LA NOTION D'OBSTACLE vis-à-vis du RENVERSEMENT se perçoit également dans la fonction changée des titres : non plus des énoncés qui sanctionnent et identifient des séquences relativement autonomes, agencés en épisodes à l'égard d'un récit, appelé à se déployer, mais des seuils qui ne cessent de s'ouvrir et de se différencier, jusqu'à atteindre, logiquement, au SIMULACRE : différent se rapportant au différent par la différence même.

Mais encore : dans l'alternative qu'il supposait, LE RENVERSEMENT pouvait être assimilé à un geste de néantisation : qui détruisait autant que nécessairement, pour se faire, il perpétuait l'ordre préalable. Dans la complication sous le signe de laquelle elle s'inscrit, débarrassée si l'on veut de la posture négative, LA NOTION D'OBSTACLE désigne un geste d'affirmation.

Se différenciant à l'aune de la répétition de leurs structures, les deux premiers volumes de la tétralogie deviennent, dans ces conditions précises, comparables. LA NOTION D'OBSTACLE, quand même serait-elle issue du RENVERSEMENT, et dans cette mesure même, s'instaure dans l'ordre d'une dissemblance constitutive, supposant une coupure sans laquelle les deux livres ne pourraient pas être rapportés l'un à l'autre. LA NOTION D'OBSTACLE est l'« autre » du RENVERSEMENT ; vis-à-vis du premier, le deuxième volume de la tétralogie s'inscrit dans une différence qui permettra à la structure analogique d'exister. Et l'unité, scindée par l'opposition en genre, que sténographient les articles masculin et féminin (le/la) dans les titres des deux premiers livres, seulement réductible au nombre, inexistant en français, de duel.

3.

LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI

3.1. Antécédents

3.1.1. Genèse des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI.

Succédant immédiatement à la publication de la seconde section d'ENTRAIT, singulièrement intitulée LA NOTION D'OBSTACLE, dans la revue *Argile*, « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, premier chapitre des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, paraît chez Orange Export Ltd. en décembre 1977, quelques mois avant la publication du deuxième volume de la tétralogie chez Gallimard. La rédaction s'en conclut dans le courant de l'année 1983, par la publication, dans le numéro 5-6 de la revue *Land*, du dernier chapitre du livre : L'AMANT ET L'IMAGE, où se lit la citation de Wittgenstein qui servira de titre au troisième volume de la tétralogie, selon un mouvement de rétroaction qui nous est familier. Achievé d'imprimer à la fin du mois de décembre 1983, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI paraît en janvier 1984, quelques semaines à peine avant la parution de MEZZA VOCE, d'Anne-Marie Albiach : deux livres que s'entre-dédicent leurs auteurs. Dédicace *pour Anne-Marie Albiach*, sur laquelle s'ouvre LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, quand LA NOTION D'OBSTACLE s'achevait sur celle d'ATÉ à Keith Waldrop.

Comme pour LA NOTION D'OBSTACLE, toutes les séquences qui composent le livre ont fait l'objet d'une publication en pré-originale – toutes séquences, si l'on excepte « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION chez Orange Export Ltd., pré-publiées en revue. Mais à la différence de LA NOTION D'OBSTACLE, qui présentait des divergences significatives entre l'ordre chronologique de la rédaction des chapitres et l'ordre logique de leur succession dans la table, on n'assistera pas ici au réagencement des séquences dans le livre, après-coup. L'ordre de pré-publication redouble, dorénavant, l'ordre de la succession des chapitres ; la composition progressive du livre, le développement linéaire de l'écriture. Genèse et structure des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI se recouvrent et déterminent mutuellement ; témoignant pour lors d'un assujettissement de ces deux ordres à l'orientation impérieuse de l'écriture, et à la flèche irréversible de son devenir. A tout le moins, l'assujettissement de la genèse au sens (direction) de l'écriture indique que la forme du livre est désormais acquise, bien que, dans ses limites physiques, cette forme puisse encore être défaire de l'intérieur, comme nous aurons l'occasion de le montrer.

« LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION est le dernier livre de Claude Royet-Journoud à paraître aux éditions Orange Export Ltd. Cette publication, dans la collection 'Figurae', marque le terme provisoire d'une collaboration extrêmement féconde entre l'auteur de la tétralogie et Emmanuel Hocquard (co-éditeur d'Orange Export Ltd.), ponctuée par la publication de trois livres durant l'année 1975²⁴⁸. De fait,

²⁴⁸ CELA FAIT VIVANT, paru dans la collection 'Chutes' (qui est aussi la collection la plus emblématique de la maison d'édition, marquée par la contrainte d'un texte composé de cinq pages, pour un livre tiré à

si « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION peut-être considéré comme un terme *provisoire*, c'est qu'on verra cette collaboration se prolonger, sur un plan éditorial, par la co-direction de trois anthologies et d'une revue de lectures critiques²⁴⁹. Tous événements qui, scandant le trajet croisé d'Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, mériteraient une étude séparée, que nous n'entreprendrons pourtant pas ici.

L'importance de la publication du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, vient de ce que ce livre figure à la fois la résultante des deux premiers volumes de la tétralogie et le point de départ de l'écriture des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI. Précisément, dans la CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982 avec Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud :

Le philosophique n'est pas le biais par où je peux parler... La vie. La mort... entre elle et moi il y a mes livres. C'est tout ce que je peux te répondre, et ce glissement d'un titre vers l'autre, et encore une fois cette problématique du simulacre, de la représentation... Donc je mets tout ça entre et j'attends que ça passe, quoi (*silence*). On peut essayer d'être conscient de cet arrêt, sans pour autant se transformer en métaphysicien, non ! Oui, ce glissement d'un titre sur l'autre, du RENVVERSEMENT à LA NOTION D'OBSTACLE. Je tiens beaucoup à ce qu'il y ait un article masculin et un autre féminin. C'est pour ça que je tiens aussi au livre à venir, non pas qu'il naisse de cet engendrement-là (*rires*) mais ça explique peut-être pourquoi la première séquence de ce livre sera « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION²⁵⁰.

Autant les deux premiers livres de la tétralogie se différenciaient à la mesure de la répétition de leur structure (différence sténographiée par l'opposition en genre des articles dans les titres), autant en effet « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, dans la conjonction du masculin et du féminin que produit cet intitulé, en intègre la polarité. D'où le statut singulier du titre et du texte dans la table des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI : seul chapitre se subdivisant en deux séquences numérotées, mais également seul énoncé intitulant de la tétralogie composé d'un titre principal et d'un titre secondaire, d'une citation suivie de son commentaire. Polarité sur laquelle s'ouvre le livre, que mettra en scène l'hésitation orchestrée entre les régimes d'écriture (versifié et prosaïque) dans le volume, mais qui se découvre immédiatement, pour peu qu'on l'ait restituée, dans la citation tronquée d'un vers de Mallarmé : fragment d'alexandrin donné comme énoncé intitulant. « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION possède, comme nous le montrerons, une valeur de prémisse sur le plan de la genèse de l'écriture. C'est à partir de cette publication que s'augure et se déduit la composition du troisième volume de la tétralogie, et que se justifient, en particulier, les trois séquences qui lui succèdent immédiatement, parues dans la revue *Digraphe*, respectivement en décembre 1978 pour

neuf exemplaires) ; AUTRE, PIÈCE, hors collection, accompagné de trois photographies d'Emmanuel Hocquard, et d'un *Prière d'insérer* composé par Anne-Marie Albiach (bénéficiant d'un tirage à deux cents exemplaires, tout à fait inhabituel pour la maison d'édition) ; ILS *MONTRENT*, dans la collection 'Figurae', qui reprend (répondant cette fois à la contrainte d'un livre de douze pages) CELA FAIT VIVANT en lui adjoignant HORS DE CELA : accompagné par un *Prière d'insérer* rédigé par Emmanuel Hocquard. Enfin, « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION dans la collection 'Figurae'. Dans ce trajet, on le voit, Emmanuel Hocquard aura donc tour à tour endossé les rôles d'imprimeur, d'éditeur, d'artiste intervenant, et de lecteur critique des livres de Claude Royet-Journoud. Quand, en retour, Claude Royet-Journoud aura répondu, très exactement, aux contraintes imparties par les collections. Les quatre livres de Claude Royet-Journoud pourraient, sans mal à cet égard, passer pour les réalisations les plus emblématiques de la maison d'édition.

²⁴⁹ Les anthologies : > J.1, > K.7 et > J.2. La revue : > K.10.

²⁵⁰ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, p. 18 > E.6a.

ELLE DANS LA RÉPÉTITION et en septembre 1980 pour LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES.

La revue *Digraphe*, dont le nom fut initialement choisi pour titrer une collection d'essais publiés chez Fayard, naquit en janvier 1974 aux éditions Galilée. S'inscrivant explicitement en dissidence contre l'impérialisme théorique de la revue *Tel Quel*, *Digraphe* n'en partageait pas moins, avec son aînée, un même horizon culturel de référence. Le terme 'digraphe', en l'occurrence, est emprunté à Jacques Derrida, qui élabore la notion dans LA DISSÉMINATION, pour désigner le dédoublement d'un écrit : son trajet et sa digression²⁵¹. Naturellement, l'épithète 'digraphe' pouvait devenir, pour les fondateurs d'une revue qui s'en revendiquait, la notion susceptible de qualifier adéquatement la recherche d'une double écriture. Cette dualité, explicitée dans le sous-titre de la revue par les termes alternatifs de 'théorie/fiction', Jean Ristat, co-fondateur de *Digraphe*, dans le vingt-cinquième et (provisoirement) dernier numéro de la revue, en définira rétrospectivement le programme :

... ne plus se contenter d'une articulation de la fiction et de la théorie mais promouvoir, développer l'écriture de textes indécidables : de la fiction théorique, comment les nommer²⁵² ?

Dans les faits, il n'aura pas fallu moins de quatorze numéros, et deux remaniements du comité de rédaction, pour que le dépassement de l'alternative 'théorie/fiction' se produise concrètement. Quand les six premiers numéros de la revue auraient été consacrés à définir des options théoriques dans le sillage des travaux de Jacques Derrida, et les sept numéros suivants consacrés à la littérature en train de se faire, c'est en effet à partir du quatorzième numéro, sous-titré significativement 'Pour une littérature généralisée' qu'un saut qualitatif se fait ressentir par rapport à la recherche annoncée : de blanche qu'était la couverture, celle-ci devint à l'image de la collection noire, marquant ainsi physiquement une nouvelle époque et une nouvelle orientation dans les choix éditoriaux de la revue²⁵³. Précisément, c'est durant cette

²⁵¹ '... la règle selon laquelle chaque concept reçoit nécessairement deux marques semblables – répétition sans identité –, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur du système déconstruit, doit donner lieu à une double lecture et à une double écriture.' 'Ces deux opérations doivent donc être conduites dans une sorte de *simul* déconcertant, dans un mouvement d'ensemble, mouvement cohérent, certes, mais divisé, différencié et stratifié. L'écart entre les deux opérations doit rester ouvert, se laisser sans cesse marquer et remarquer. C'est assez dire l'hétérogénéité nécessaire de chaque texte participant à cette opération et l'impossibilité de résumer l'écart en un point, voire en un seul nom.' LA DISSÉMINATION, ouvr. cit. p. 10-12.

²⁵² Jean Ristat. DIGRAPHE 1974-1981, *Digraphe* n° 25, printemps 1981, p. 7.

²⁵³ Orientation nouvelle dont le *Post-scriptum* de Jean-Luc Nancy à MONOGRAMME V, (MONOGRAMME est une chronique de philosophie qui a ponctué la période 'noire' de la revue) dans le même vingt-cinquième numéro, reste probablement le meilleur témoignage : 'Ce numéro est le dernier de *Digraphe*. Les revues se portent mal, les maisons d'édition aussi. *Digraphe* aura été un lieu singulier, la recherche d'une revue plutôt qu'une revue, pour autant que nous ayons une notion ou une définition de la « revue ». C'est d'ailleurs à sa singularité que j'ai dû – et je lui marque ici ma reconnaissance – la proposition de cette place singulière, atopique, d'une chronique de philosophie dans un ensemble qui se proposait – sans se définir – comme un lieu d'écriture (...) – La fin de *Digraphe* pourrait être, devrait être une étape dans cette recherche d'une revue. Toutes nos définitions de la « revue » datent ; elles appartiennent à l'époque où ces lieux de publication périodique pouvaient se situer comme autant de *points de vue*, les points de vue d'où un individu, une équipe ou une doctrine balayait le panorama d'une actualité. Il y avait du reste un panorama dans la mesure où ces points de vue (au sens touristique-géographique du terme) en fournissaient des repères, en ordonnaient l'espace. La recherche d'une revue ne devrait plus être celle d'un point de vue, qu'il soit celui d'une doctrine ou celui d'un goût. Il faut des lieux pourtant, il faut des points de passage, sinon de vue, à ce flux ou à ce commerce

période ‘noire’, circonscrite entre le quatorzième et le vingt-cinquième numéro de *Digraphe*, qu’apparaissent au sommaire de la revue les signatures d’Anne-Marie Albiach, de Mathieu Bénézet (dont l’influence éditoriale sur la revue se fait à cette date prépondérante), de Joseph Guglielmi, d’Emmanuel Hocquard, de Roger Laporte, d’Alain Veinstein – toutes écritures avec lesquelles celle Claude Royet-Journoud entretient des affinités objectives.

De fait, si en cette conjoncture, la revue *Digraphe* semblait offrir par sa problématique : *littérature généralisée* sous l’injonction d’une ‘hétérogénéité nécessaire’ (Jacques Derrida), par son ouverture à des écritures qui se chercheraient ‘sans se définir’ (Jean-Luc Nancy), un lieu privilégié pour accueillir des interventions de l’auteur (voire des commentaires sur son travail²⁵⁴) plus insolite est sans doute de remarquer la façon dont LE DEUIL PÉRIODE D’INVASION et L’AMOUR DANS LES RUINES, après la publication d’ELLE DANS LA RÉPÉTITION, s’inscrivent dans le projet éditorial de la revue, et participent de ce fait, à la recherche d’un renouvellement de l’écriture par l’exigence ‘digraphe’.

Il n’est évidemment pas dans notre intention de suggérer que les séquences publiées par Claude Royet-Journoud soient unilatéralement redevables au projet de la revue : bien plutôt s’agit-il d’une rencontre, opportune, entre des démarches parallèles et, pour cette raison, en dialogue. Mais on ne saurait manquer de s’interroger sur la présence de cette *double* livraison, et sur la valeur que lui confère, en conséquence, la ligne éditoriale de la revue – notamment sur la publication de la prose de L’AMOUR DANS LES RUINES qui semble relever, sinon d’une volonté *théorique* de l’auteur, à tout le moins d’une tentative de problématiser, textuellement, son travail d’écriture. Dans tous les cas, frappe la spécificité de cette seconde séquence. Non pas que la prose soit du tout absente de l’écriture de Claude Royet-Journoud, ni même du DEUIL PÉRIODE D’INVASION, sous l’aspect de brefs paragraphes entre parenthèses ; mais, par son amplitude (L’AMOUR DANS LES RUINES est la plus longue séquence de la tétralogie), par son caractère notatif plus directement accessible à la lecture, cette prose cursive pouvait en effet surprendre un lecteur rompu à l’extrême concision et, si l’on veut, au caractère elliptique de l’écriture de Claude Royet-Journoud. Aussi faut-il supposer qu’une nécessité, convergente, se soit fait jour, pour qu’apparaisse, dans *Digraphe*, une séquence de facture aussi manifestement différente du type d’écriture mis en œuvre par notre auteur. Cette nécessité ? Avant même que Claude Royet-Journoud en fournisse une justification structurelle, eu égard à la place qu’occupera L’AMOUR DANS LES RUINES dans LES OBJETS CONTIENNENT L’INFINI : défigurer le livre en son centre, ou lui donner une nouvelle figure²⁵⁵, la revue *Digraphe*, en son vingt-cinquième numéro, avait proposé une

permanent des notes, des esquisses, des chroniques, des interventions, des évocations, en somme de tout ce qui se définit en retrait du livre et de son autoritaire massivité, de tout ce qui s’accompagne, par là même d’une sorte de générosité et d’une espèce d’insouciance que le livre ignore. Nous – qui nous ? ceux au moins qui ne se cramponnent pas à la fixité d’une *vue* – avons besoin d’un lieu à cette fin sans fin. Point de passage, caravansérail au bord du désert, et non mirador d’inspection ni fortin de surveillance (mais vigilant, pourtant...) On pourrait lui donner pour titre *le Caravansérail*, ou *l’Oasis*, ou bien tout simplement *le Palmier* (ou encore : *Mirage*).’ (*Digraphe* n° 25, ouvr. cit. p. 207-208.)

²⁵⁴ Commentaire d’Anne-Marie Albiach sur « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION > A.8 : LA DÉPERDITION « DE CHANCE », *Digraphe* n° 16, novembre 1978, p. 145-148. Commentaire de Claude Royet-Journoud sur son propre travail, par la reprise de l’entretien avec Mathieu Bénézet paru initialement dans *France Nouvelle*. ÉCRIRE UN LIVRE, *France Nouvelle* n° 1724, novembre 1978, p. 38-39 > E.11 : « FAIRE UN LIVRE », *Digraphe* n° 25, p. 151-155 > E.4a.

²⁵⁵ Natacha Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD. J’AIME MIEUX LE MOT « IMAGE » QUE LES IMAGES, *le Perroquet* n° 35, février-mars 1984, p. 1 et 10-11 > E.8a.

interprétation oblique de son geste, par la publication, sous un nouveau titre, de l'important entretien que l'auteur de LA NOTION D'OBSTACLE avait accordé, à la sortie controversée du deuxième volume de la tétralogie, à Mathieu Bénézet²⁵⁶. On y peut lire cette réponse, déjà citée, où Claude Royet-Journoud commente les étapes de son travail d'écriture, et montre comment, partant d'une prose initiale : informe, il aboutit à une séquence à ses yeux publiable : conforme.

Chacun de mes livres se compose d'un certain nombre de séquences qui ont entre cinq et dix pages chacune. A l'origine, il y a l'écriture de 400 à 500 pages de prose pour chacune de ces séquences, ce qui explique qu'il me faille à peu près six ans pour faire un livre. Cela se passe dans de gros cahiers : j'écris une prose sur la page de droite où je prélève ensuite certains moments sur la page de gauche. Le but de ce travail de prose est de permettre d'entrer dans un espace propre au travail d'écriture. Ce travail peut se poursuivre très longtemps jusqu'au moment où ça *accroche*. Et quand le texte prend forme, c'est toujours quelque chose qui se distribue sur plusieurs pages, car pour que le récit ait lieu, il est essentiel que cela circule entre les pages en regard, à droite, à gauche, de même que sont importantes la tourne entre les pages et la présence du volume : si vous voulez j'écris toujours dans le livre, toujours déjà dans le livre. Ensuite, quand il y a quelques pages – une ébauche –, le propos devient de nettoyer la langue, de faire du texte une planche savonnée. Comment ? En traquant, supprimant, systématiquement, tout ce qui peut être métaphore, assonance, allitération – et de voir quel récit fait jour, ce qui pointe et qui reste dans cette langue, – cette langue dans la langue.

Que L'AMOUR DANS LES RUINES soit, précisément, un extrait de ce pré-texte d'où proviendrait (paradoxalement puisqu'il le précède) LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION, c'est ce que Claude Royet-Journoud confirmera à plusieurs reprises – notamment dans l'entretien avec Keith et Rosmarie Waldrop²⁵⁷. Mais c'est également ce que démontre textuellement la présence d'énoncés communs à ces deux séquences qui, réalisés en deux régimes différents (respectivement versifié pour LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et prosaïque pour L'AMOUR DANS LES RUINES) donnent à lire cette 'répétition sans identité' qui définit la digraphie. De sorte que, par la démonstration implicite qu'elle contient, se découvre la pertinence circonstancielle de cette publication : où Claude Royet-Journoud semble bénéficier autant qu'utiliser le cadre conceptuel de la revue pour dévoiler, singulièrement, les principes de sa poétique. Nous qualifierons désormais de diptyque (le préfixe commun 'di-' permettant de conserver le dédoublement constitutif aux objectifs éditoriaux de la revue *Digraphe*) ces deux séquences – ce qui permet aussi d'affirmer fortement leur solidarité.

Je remarquerai, à cet égard, que la solidarité entre ces deux séquences, LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION la présuppose dès son titre, qui, au sens technique du terme d'*invasion*, désigne la phase préalable d'une affection que prolonge, nécessairement, la *période d'état*, son point culminant. Selon cette interprétation, L'AMOUR DANS LES RUINES figurera la période d'état au centre exact du livre ; mais encore, poussant la

²⁵⁶ Claude Royet-Journoud / Mathieu Bénézet. « FAIRE UN LIVRE », ouvr. cit. > E.4a. A l'occasion de la reprise de cet entretien, Mathieu Bénézet enrôle, significativement, Claude Royet-Journoud dans le projet de la revue *Digraphe* : 'Cet entretien, paru dans *France-Nouvelle* a suivi la publication dans *l'Humanité* d'un article qui prenait à partie LA NOTION D'OBSTACLE. En préface, je faisais référence à un autre article paru lors de la publication de LE RENVERSEMENT dans *le Figaro* dont le ton acrimonieux n'était pas moindre... Ceci explique ce qui suit... Et, deux ans après, me semble-t-il les propos tenus par Claude Royet-Journoud n'ont rien perdu de leur actualité ni de leur intelligence, c'est pour aujourd'hui, à *Digraphe*, redire notre *amitié* pour un des nôtres.' (Note marginale p. 151.)

²⁵⁷ UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOYNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, ouvr. cit., p. 118-119 > E.18a.

logique du rapport entre les titres à son terme, « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » pourrait en figurer la *période de rémission* – cette période ultime au sortir de laquelle, pour citer Freud, le sujet affecté par le deuil redevient libre et sans inhibitions²⁵⁸. Aussi bien, « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » semble-t-il résulter du diptyque, comme « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION résultait de la polarité créée entre les deux premiers volumes de la tétralogie ; la symétrie de leur position, en ouverture d'une part et succédant immédiatement au centre du livre d'autre part, se renforçant par leur caractère commun de citations : là de Mallarmé, ici de Wittgenstein. Or, si le fragment d'alexandrin de Mallarmé donné comme titre à la première séquence des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI annonce, dans une certaine mesure, le débat entre vers et prose tel que l'illustrera démonstrativement le diptyque, la proposition logique de Wittgenstein, annonce un renouvellement des enjeux de la poétique, confirmé typographiquement par la nouveauté de la mise en page (ni vers ni prose) qui caractérise cette séquence.

« *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » a paru dans le numéro 87 de la revue *Action poétique*, à l'occasion d'un numéro spécial consacré à Claude Royet-Journoud. Cet événement, qu'on peut interpréter comme la première forme de reconnaissance institutionnelle adressée à notre auteur par le milieu de l'écriture contemporaine, affirme également, dans la longue histoire d'*Action poétique*, la prise de position courageuse d'une revue (jusqu'ici davantage connue pour son éclectisme) dans le débat des avant-gardes, aux côtés du collectif *Change*. Préparée minutieusement par Henri Deluy, avec l'ouverture du comité de rédaction de la revue à des membres du collectif *Change* (Jacques Roubaud, Paul Louis Rossi et Mitsou Ronat), corroborée par l'initiative de confier en 1978, le premier numéro de *la Répétition*²⁵⁹ à Claude Royet-Journoud, et de consacrer un fronton de la revue à Anne-Marie Albiach ; ce nouveau et très singulier numéro d'*Action poétique* conforte le rapprochement de certains des acteurs de la revue au courant d'écriture qu'Emmanuel Hocquard a nommé, pour des raisons didactiques, la modernité négative – rapprochement que confirmera encore L'ANTHOLOGIE ARBITRAIRE D'UNE NOUVELLE POÉSIE établie par Henri Deluy et postfacée par Jean Tortel²⁶⁰.

Cependant, cette initiative n'est pas allée sans malentendu, et sans contradiction vis-à-vis de la ligne éditoriale de la revue, ainsi que le relève Pascal Boulanger dans sa présentation historique d'*Action poétique*, qui rappelle les interrogations et tensions propres au positionnement du comité de rédaction dans les années 80²⁶¹. Pour se convaincre de ce fait, il suffirait de remarquer que la plupart des auteurs invités à l'occasion du numéro consacré à Claude Royet-Journoud, ne réapparaîtront plus dans les sommaires de la revue. A l'inverse, on insistera sur la cohérence objective dans laquelle s'inscrit la publication de Claude Royet-Journoud, quant aux partis pris et engagements intellectuels qu'elle sous-tend : *Change*, *Digraphe* et *Action poétique* ressortissant, idéologiquement, à un même choix de publication, et à un même positionnement de l'auteur sur l'échiquier de l'écriture contemporaine.

²⁵⁸ Sigmund Freud. DEUIL ET MÉLANCOLIE dans MÉTAPSYCHOLOGIE, Gallimard, 'Folio Essais', 1986, p. 148.

²⁵⁹ > K.5.

²⁶⁰ > B.7.

²⁶¹ Pascal Boulanger. QUELLE MODERNITÉ ? dans UNE « ACTION POÉTIQUE » DE 1950 À AUJOURD'HUI. L'ANTHOLOGIE, Flammarion, 'Poésie', 1998, p. 99-126.

Je remarquerai simplement que ce singulier numéro d'*Action poétique* coïncide avec la singularité même du texte de Claude Royet-Journoud, dont le titre (de forme propositionnelle, grammaticalement complexe, marqué par l'italique et les guillemets, où s'atteste à deux reprises le pronom personnel *je*), constitue un moment essentiel dans l'élaboration du troisième volume de la tétralogie. Après quoi, L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR et L'AMANT ET L'IMAGE, parus respectivement dans le cinquième numéro de la revue *Anima* dirigée par Isabelle Baladine Hovald et Jacques Brémond, à la fin de l'année 1982, et dans le numéro 5/6 de la revue *Land*, dirigée par Christane Veschambre et Catherine Weinzaepflen en 1983, tirent les conséquences du renouvellement qui s'est manifesté par la succession des trois séquences précédentes, en orientant le livre vers ses dernières pages. Le premier sous la forme d'un poème, rigoureusement parlant ; le second faisant alterner, quasi mécaniquement, composition versifiée et composition prosaïque, qui retrouve *in fine*, par la convocation de l'image dans son intitulé, la régularité sur laquelle les deux premiers volumes de la tétralogie se concluaient. Sur un plan plus strictement bibliographique, je remarquerai que les interventions de Claude Royet-Journoud dans *Anima* et dans *Land* sont toujours suivies ou précédées de celles de séquences de MORIENDO par Roger Laporte ; confirmant ainsi, dans la forme de publication des numéros, la complicité étroite et le dialogue entre les deux auteurs, ainsi que l'avait fait, à l'instigation de Roger Laporte, la publication de LETTRE DE SYMI en 1980²⁶².

3.1.2. Titre et perspective de lecture

LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, intitulant le troisième volume de la tétralogie, se dispose sur trois lignes. Il est le seul des quatre titres de la tétralogie à posséder un verbe conjugué. Il se présente comme une proposition à caractère paradoxal : autour d'un verbe, conjugué au présent de l'assertion logique, se construit une contradiction entre sujet et objet de la prédication : le multiple comptable (les objets) *contenant* l'un, non numérique abstrait (l'infini). – Evidemment, il ne saurait être question d'appréhender le titre en dehors de son caractère de reprise, vis-à-vis de l'occurrence de cette proposition dans le texte : donnée comme citation, à l'avant dernière page du troisième volume de la tétralogie²⁶³. Il ne saurait être question d'appréhender ce titre en

²⁶² > A.10.

²⁶³ 'Nous savons tous naturellement ce que cela veut dire qu'il y ait une possibilité infinie et une réalité finie, car nous disons que le temps et l'espace physique sont infinis, mais que nous ne pouvons jamais voir ou vivre que leurs fragments finis. Mais d'où vient que je sais fût-ce quelque chose de l'infini ? Il faut que j'aie en quelque sens des expériences de deux sortes : une expérience du fini, qui ne peut le dépasser (cette idée de dépassement est déjà en soi un non-sens), et une de l'infini. Et il en est bien ainsi. L'expérience comme façon de vivre les faits me donne le fini ; les objets *contiennent* l'infini. Naturellement pas comme une grandeur concurrente de l'expérience finie, mais en in-tension. Non pas comme si je voyais l'espace, presque complètement vide, sauf une toute petite expérience finie en lui. Mais je vois dans l'espace la possibilité de toute expérience finie. Autrement dit, aucune expérience ne peut être trop grande pour lui ou le combler. Et cela non pas parce que, pour ainsi dire, nous connaissons toutes les expériences selon leur grandeur et savons que l'espace est plus grand qu'elles ; mais nous comprenons que cela tient à l'essence de l'espace. – Cette essence infinie de l'espace, nous la reconnaissons dans le plus petit fragment. / Le non-sens, c'est déjà de penser, comme on le fait si souvent, qu'un grand nombre est tout de même plus proche de l'infini qu'un petit. / Comme je l'ai dit,

dehors du mouvement de rétroaction dont il procède, déterminant en extension le déploiement du livre. Toutefois, il s'inscrit aussi dans une continuité programmatique avec les titres des deux volumes précédents, comme l'a indiqué Claude Royet-Journoud à Serge Gavronsky :

I'm trying to put together a tetralogy, and so everything matters. Of course, I can talk about specific aspects of a book ; for example, in the third book, *LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI*, I realized, albeit a little after the fact, that there were many connections with my first book, *LE RENVERSEMENT*. In each chapter, for instance, the writing has a different tempo. If you take the middle passage of both books, you'll see something quite bizarre. In the first there's a very brief text, one or two words per page; in the third there's a piece of prose. It all functions dialectically, because I firmly believe that the story is much more in the poem than in the prose. So there are many connections (...). After *LE RENVERSEMENT* and *LA NOTION D'OBSTACLE*, I knew that I had already been given the elements of my third title. I knew that after the masculine singular and the feminine singular, I needed a plural. I also knew that, if possible, I had to find something that could reconnect with *obstacle*. I found *objects*, as in the plural title *LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI*. That's a phrase I borrowed from Wittgenstein, but *object* has almost the same etymology as *obstacle*: *ob* in both instances, to be in the way of, etc. So I went from *obstacle* to *objects* with the plural article (*les*). Between the first two books there was thus a sort of trembling effect and also a mirroring effect, and then the plural²⁶⁴.

Programmatique, le titre du troisième volume de la tétralogie s'inscrit en effet dans la succession des deux précédents livres : prolongeant *LA NOTION D'OBSTACLE* par l'emploi du mot d'«objet», mais s'opposant aussi aux deux premiers titres comme s'oppose, grammaticalement, le pluriel au singulier. La question est ici de savoir quelle valeur il faut de conférer à ce pluriel : est-il somme ou produit ? acquis par addition ou par démultiplication ? On ne saurait répondre dans l'immédiat à cette question mais, à la placer en exergue de notre lecture, cette interrogation fournira un angle de vue sur le troisième volume de la tétralogie. Car de même que l'«obstacle», en tant que notion, ne pouvait être qu'une entité construite discursivement, de même la notion d'«objets», dont on doit attendre un rapport à la poétique.

l'infini n'est pas un concurrent du fini. Il est dans ce qui n'exclut essentiellement rien de fini. / Dans cette proposition nous avons le mot « rien » et, à nouveau, on ne doit pas le comprendre comme expression d'une conjonction infinie, mais les mots « essentiellement rien » sont liés. Il n'y a rien d'étonnant à ce que je ne puisse jamais expliquer l'infini que par lui-même, autrement dit à ce que *je ne puisse pas l'expliquer*. ' Ludwig Wittgenstein. *REMARQUES PHILOSOPHIQUES*, texte traduit par Jacques Fauve, Gallimard, 'Bibliothèque des Idées', 1975, p. 151-152.

²⁶⁴ Claude Royet-Journoud. Entretien avec Serge Gavronsky, dans *TOWARD A NEW POETICS*, ouvr. cit. p. 120-121 > E.17a.

3.2. Orientations

Incipit des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, le titre de la première séquence du livre : « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, se présente (unique en son genre dans la tétralogie) comme un énoncé composé : d'un *titre principal* et d'un *titre secondaire*, placés sur deux lignes dans l'édition Gallimard. Par l'alternative que suggère la conjonction de coordination 'ou', il apparaît que l'auteur offre, en les équivalant l'une à l'autre, deux lectures différentes d'un seul et même chapitre. La première, posée dans la médiation d'une citation, nomme la séquence à proprement parler ; alors que la seconde, incorporant cette citation au régime de l'intitulation, tendrait à en reformuler la signification pour le texte, soulignant aussi bien l'étrangeté dans laquelle le titre principal s'inscrit.

Etrangeté, car si le titre principal est bien une citation de Mallarmé, l'autorité en est si problématique, et si insolite le cheminement qui la donne à lire, qu'il nous faut en retracer, aussi minutieusement que possible, le parcours. Le segment cité est issu des NOCES D'HÉRODIADÉ, MYSTÈRE, dans l'édition critique qu'a procurée Gardner Davies²⁶⁵. – L'édition se présente, dans sa première section, comme la transcription continue des 'morceaux', inachevés, qui semblent devoir faire partie de la version définitive des NOCES : composée d'une PRÉFACE, d'un PRÉLUDE, d'une SCÈNE, d'une SCÈNE INTERMÉDIAIRE, d'un FINALE et d'une BIBLIOGRAPHIE ; – réservant la transcription de l'intégralité des manuscrits et de leurs variantes à la seconde section, intitulée SCOLIES, qui regroupe et présente tous les degrés d'élaboration d'un poème, continué pendant plus de 30 ans, et que seule la mort du poète empêcha d'achever. *Scolies* ou 'déchet' selon le mot dont Mallarmé intitula une feuille pliée en deux qui devait réunir les variantes abandonnées au cours de la longue gestation du poème : c'est selon toute probabilité à cette catégorie qu'appartient l'OUVERTURE ANCIENNE D'HÉRODIADÉ (remplacée par le PRÉLUDE dans la dernière version des NOCES) et, à coup sûr, les ébauches de cette OUVERTURE, où s'atteste l'emprunt de Claude Royet-Journoud. Le segment convoqué provient du fonds matriciel, fragmentaire et révoqué par Mallarmé pendant la rédaction du poème ; le troisième livre de la tétralogie s'ouvre sur la citation partielle d'un alexandrin non avvenu ; la réécriture s'opère sur le fond d'un non-lieu, mais dont le segment, à recouvrer un lieu et une valeur à la faveur de cette exhumation, se voit ainsi *restitué* : incipit des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI.

3.2.1. Incise : l'effet de citation

Rédigée en 1865-1866 par Mallarmé, publiée à titre documentaire dans son état le plus avancé par le Dr. Bonniot, l'OUVERTURE ANCIENNE D'HÉRODIADÉ est une incantation destinée, selon le mot de Gardner Davies, à évoquer par la bouche de la vieille nourrice de l'héroïne, les présages qui pèsent sur l'action et à introduire le personnage d'Hérodiade : vierge, froide et belle à éblouir. Initialement conçue comme un prélude à l'entrée de l'héroïne sur scène, l'OUVERTURE ébauche le cadre dans lequel

²⁶⁵ Stéphane Mallarmé. LES NOCES D'HÉRODIADÉ. MYSTÈRE, publié avec une introduction par Gardner Davies d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1959.

se déroulera l'action dramatique. Rougeurs inquiétantes d'un jour qui a tant de mal à se dégager de la nuit ; Description de la fenêtre qui mène dans la chambre d'Hérodiade, et dont l'évocation est limitée à quelques détails : trophées, orfèvrerie et tapisserie ; Un lit, symbole de la chasteté de l'héroïne, et un instrument de musique dont la caisse de résonance métaphorise la virginité. Cependant que, prophétique, la voix de saint Jean s'élève, qui va entonner depuis son cachot l'antienne aux versets demandeurs'. Enfin, pour la première fois, la nourrice prononce le nom d'Hérodiade, éloignée par une promenade matinale, puis fait allusion à son père, absent, à la tête de ses armées, ignorant les inquiétudes que lui cause l'enfant dont elle a la charge. Et l'OUVERTURE ANCIENNE s'achève sur l'évocation des sombres présages que ce lever du jour semble annoncer pour l'héroïne, réfugiée dans la tour d'ivoire de son implacable virginité.

Plus concises, mais laissant déjà entrevoir le canevas de la structure narrative de l'OUVERTURE ANCIENNE, les ébauches préparatoires du texte, où est l'emprunt de Claude Royet-Journoud, sont rédigées dans cette même perspective²⁶⁶. Déjà en germe, en effet,

²⁶⁶ Dont voici les six derniers feuillets :
(p. 159-164 de l'édition de G. Davies)

'Pas mieux que le jour vain qui ne sera jamais

La princesse – qui devrait être là –

L'ornement du vitrail

Non ! nul jour – de la belle fenêtre

Elle n'a pas aimé, cette princesse, naïtre

Et cette mandoline au ventre dit

Pourquoi que sur le drap maternel du vieux lit

Vierge de pluie

Avec appuie

Les trésors

Avec un froid baiser

*

vierge lourd rehaussant un
La *dame* au *nom* nom fier ombrageant son visage

l'ombre étonné
Comme un casque léger d'impératrice enfant

toujours
D'où, pour *toute personne* il tomberait deux roses
la figurer roses jumelles

N'a pas, lèvre entr'ouverte
suspens

Dit

Avant que sur le sol *ô mes talons*

ô mes talons

dans cette ébauche : le jour vain, la fenêtre, la mandoline, le lit ; déjà, des considérations de la nourrice s’achevant sur le nom d’Hérodiade, dont l’invocation dénote, aussi bien, l’absence. Déjà, la figure énigmatique d’Hérodiade est délinéée – figure tout entière informée par le topos d’une *pueritia senecta* (‘vierge/dame’, ‘impératrice enfant’), propre à suggérer l’essence duplice : virginale et autoritaire de l’héroïne, – topos qu’à soi seul explicite, en un alexandrin, la description du lit, déterminé par des adjectifs antithétiques, disposés en chiasme, et situés dans l’inférence d’un interrogatif placé en fonction de subordonnant : ‘Pourquoi que sur le drap maternel du vieux lit’.

Reconnaîtra-t-on dans ce vers un présage de l’union finale entre la princesse et la tête tranchée de saint Jean, ou l’explicitation, par anticipation, du ‘drame’ que constitueront les noces solitaires d’Hérodiade, destinée à devenir, dans sa virginité réfléchie, son propre tombeau ? Reconnaîtra-t-on dans ce vers (encore que le motif du lit, dans la version publiée par le Dr. Bonniot, se vît destiné à des fins méta-poétiques, pointant vers l’idéal autre, et la virginité nouvelle, d’un lit aux pages de vélin), et dans son caractère d’explicitation même, la raison pour laquelle l’alexandrin n’a pas été retenu par Mallarmé, auteur, s’il en est, dévoué à la suggestion ? Il reste que cet alexandrin non avenu, Claude Royet-Journoud le remarque et n’en cite qu’un fragment ; ce qui impose un commentaire quant à la forme et au sens de cet emprunt.

Sur un plan syntaxique d’abord, où le prélèvement, par troncation à droite et à gauche, ne peut s’accomplir qu’en dépit des contraintes linguistiques dans lesquelles l’alexandrin se réalise. De fait, si Mallarmé inscrit, dans la qualification du ‘drap de lit’ (mots placés respectivement à l’hémistiche et à la rime, c’est-à-dire dans les positions accentuées du vers), une opposition topique entre ‘maternel’ et ‘vieux’ (adjectifs indissociables l’un de l’autre dans l’ordre de la scansion du vers), il est obvie de remarquer qu’une citation tronquée implique, en retour, une déperdition de la structure accentuelle du vers. ‘Pourquoi que sur le drap maternel du vieux lit’ ne peut devenir en effet dans sa réécriture tronquée que, très banalement : ‘le drap maternel’ (déterminé

La double fleur n’ait chu, lui soupirent : *allons*

Au moins paradis ô mes roses talons

*

Allons

Au doux tombeau des songes mes talons

Avant que j’entre dans la ruelle
Adieu chambre charmante

O ma horreur
Chambre charmante, adieu, nuptiale déjà

Quand, – abri un cœur qui le songea

Je me *crois* seule en ma monotone patrie

Tout y *reflète* miroir d’idôlatrie

Hérodiade au *clair* sein *double* de diamants’
ferme

exclusivement par des accents de langue), voire : ‘le drap maternel’ (si l’on considère que la ligne de Claude Royet-Journoud répond à une forme métrique de vers²⁶⁷).

Sur un plan sémantique ensuite, dans la mesure où la décontextualisation du syntagme provoque la faillite du topos *puer-senex*, considéré comme un rapport. De sorte que disparaît, dans le même temps que son contexte, l’opposition par laquelle était qualifié, obliquement, le personnage d’Hérodiade. Disconvenance : la troncation qu’implique le prélèvement et sa décontextualisation détruit l’agencement syntactico-sémantique du vers de Mallarmé, au point que sa citation ne conserve plus, dans les faits, qu’un rapport lointain avec l’occurrence dans la version originale – et un rapport aussi lointain que possible de la délinéation rigoureuse du personnage d’Hérodiade, qui fait tout l’intérêt de cet alexandrin. Devra-t-on s’en tenir à cette constatation ? Assurément pas, si l’on tient compte de la réappropriation du syntagme dans le texte de Claude Royet-Journoud, et du réinvestissement libre du topos *puer-senex* que le texte met en œuvre à partir de cette citation.

Dans un premier temps isolé, « LE DRAP MATERNEL » semble pouvoir en effet être défini comme un trope : par la substitution, dans la locution correspondante, de l’adjectif ‘maternel’ à son antonyme attendu : ‘mortuaire’. Or c’est à partir de ce trope, en incipit des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, que se noue, ou à tout le moins s’annonce, l’intrigue du troisième volume de la tétralogie, telle que Claude Royet-Journoud l’a énoncée :

Quant à l’intrigue, car il y en a une dans ce livre, et des personnages, l’un d’eux, important, est sans doute le mort, un mort véritable que les habitants de Symi, une île grecque, promènent dans la ville, dans ses habits neufs, ses souliers neufs avec lesquels il n’a jamais marché, une gaze blanche sur la bouche²⁶⁸.

Et se fait jour l’hypothèse qu’à s’ouvrir sur ce vers : ‘la gaze se place sur la bouche’ (III, 39), LE DEUIL PÉRIODE D’INVASION fournisse, dans son texte même, un écho à l’incipit des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, reformulant librement le topos *puer-senex* par la mise en parallèle de la naissance et de la mort, du drap maternel et de la gaze blanche sur la bouche, de l’*infans* et du mort²⁶⁹. En sorte que la *restitution* annoncée par le titre secondaire du « DRAP MATERNEL » ne commentât plus seulement la façon dont un fragment d’alexandrin, non avvenu, serait porté à la publication, mais aussi bien le mouvement par lequel se réinvestit obliquement, le topos *puer-senex* au niveau de la *fable* même des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI : interrogeant, dans l’espace que circonscrivent, exclusivement, la naissance et la mort, l’exercice de la parole, et sa possibilité.

3.2.2. Le sujet de la fable

²⁶⁷ Pour marquer les accents de langue et les accents métriques, j’adopte le même protocole que celui exposé dans la seconde partie de cet essai : 1.3.2.

²⁶⁸ Natacha Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD. J’AIME MIEUX LE MOT « IMAGE » QUE LES IMAGES, ouvr. cit., p. 10 > E.8a.

²⁶⁹ Pour l’*infans*, voir notre interprétation de la première section du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, dans la première partie de cet essai : 3.1.5. Plus loin, j’entends le mot de fable (*enfant* et *fable* sont tous les deux construits sur le verbe latin *fari*) au sens étymologique que nous lui avons donné (seconde partie, 1.2.3.).

A cette *restitution* programmée, je vois trois conséquences. La première, confirmant notre interprétation, se trouve dans le texte de la première section du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, qui donne à lire, après celle des NOCES D'HÉRODIADE, une seconde citation de Mallarmé issue cette fois des DIVAGATIONS : « l'homme poursuit noir sur blanc²⁷⁰ » (III, 18). Je tiens que la convergence des trois points sur la ligne du texte : *infans*-homme-mort, suffit en effet à vérifier l'hypothèse d'un réinvestissement programmé du topos *puer-senex*, présent initialement dans l'alexandrin des NOCES D'HÉRODIADE. Ce faisant, ces deux citations définissent la place échue à Mallarmé dans la tétralogie. Convoqué dans un trajet qui considère la pratique d'écriture entre le langage encore non acquis de l'*infans* et la fin de toute parole possible ; la pratique textuelle entre la citation d'*un vers de jeunesse* et l'*écriture de la prose* – Mallarmé garantissant ici, par son expérience du langage et de la littérature, le modèle d'un devenir de l'écriture, à l'aune duquel se déploie la *fable* des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI.

La deuxième conséquence confirme la valeur de prémisse que nous attribuons au « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, sur le plan logique de l'écriture. – Prémisse à partir de laquelle se justifient les titres des deux séquences suivantes : 'elle', sujet de l'énoncé intitulant, pronom personnel féminin, s'accordant quant au sens à l'adjectif 'maternel' dans ELLE DANS LA RÉPÉTITION ; le 'deuil', en fonction également de sujet, s'accordant, par antithèse dans LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION, à l'image du « DRAP MATERNEL ». Soit, de part et d'autre de la 'répétition' (terme indistinct, ouvert sur l'antérieur qu'il reproduit (répétition au sens courant), et sur le postérieur qu'il prépare (répétition au sens théâtral)), les figures de l'engendrement et de la mort, de la matern(al)ité et du deuil, de la restitution et de la perte ; cependant que l'assonance, en final des trois intertitres considérés : 'restitution', 'répétition', 'invasion', augmente encore la cohérence de la série, s'attachant à imprimer l'effet d'une expérience vécue (biographique, pourrait-on dire, en empruntant ce concept à Roger Laporte), dans et par l'écriture, à l'aune de cette succession : de ces trois actes chrono-logiquement articulés²⁷¹.

La troisième est dernière conséquence est fournie par la fiction pronominale, et en particulier par les occurrences du pronom personnel 'il' : sujet de la *fable* que déploient les trois premières séquences des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI. Ce pronom, dans la récurrence réglée de ses apparitions, oriente la lecture selon deux lignes parallèles, typographiquement descendantes. – De fait, si l'on a pu proposer ailleurs de lire le pronom personnel 'il' dans son occurrence de la page 13 : 'il cherche sa langue', comme une cataphore, entretenant un rapport de co-référence avec '*celui qui ne parle pas*' à la page 16 ; si l'on a proposé en outre de lire l'accident que constituait cette connexion grammaticale en opposition avec l'énoncé de la page 18, annoncé par un

²⁷⁰ Stéphane Mallarmé, DIVAGATIONS, dans ŒUVRES COMPLÈTES, Gallimard, 'Pléiade', 1945, p. 370 : 'Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.'

²⁷¹ On remarquera que ce devenir de l'écriture se manifeste en effet, par l'interpénétration de trois temporalités synchrones et orientées selon une même flèche. Temps de la rédaction relatif à la genèse du texte dans sa conformation à l'ordre chronologique dans lequel les séquences du livre se succèdent ; Temps de la fable que sténographie l'orientation *infans*-homme-mort, selon la succession des accidents qui constituent la trame événementielle du récit ; Temps enfin qui apparaît dans la succession logique des trois séquences dans leurs intitulés, et que ponctue, au centre, le mot de 'répétition'. Cette interpénétration des trois temporalités, en tant qu'elle implique un sens et du sens, forme la ligne de force de ces trois séquences, à partir de laquelle devrait s'élaborer, me semble-t-il, toute interprétation du texte.

3.2.3 Un procès dialectique

La *fable*, renvoyant étymologiquement à l'exercice natif de la parole, s'appréhende entre l'*infans* et le mort ; entre l'expérience de la naissance et celle du deuil, dont les occurrences du pronom 'il' dans le texte ponctuent le déploiement. Les occurrences du pronom 'il' sont les vecteurs liés de l'orientation de la fable qui, selon les lois d'une réflexivité essentielle, dit ce qu'elle fait en *se disant*. Mais ce que montrerait le commentaire juxta-linéaire des énoncés où apparaît le pronom 'il', c'est que le devenir de cette non-personne grammaticale est inséparable des occurrences symétriques et antagonistes, quant à leurs fonctions respectives dans le texte, du pronom 'elle'. Le premier, pronom sans généalogie ni figure : neutre, au sens de Blanchot²⁷² ; le second, pronom complexe, toujours déjà préalable : figure thalassale ou amniotique. A cet égard, on remarquera que l'antagonisme entre les deux pronoms est mis en scène par la division numérique du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION : marqué par le surgissement antagoniste des personnes 'il' et 'elle', en ouverture de la première et de la seconde séquence respectivement. En particulier la première occurrence du pronom 'elle', dans la première page du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION II, suggère une existence qui ne saurait être questionnée, en deçà de sa présence effective, et que le temps de l'imparfait, comme la mise entre guillemets, renvoie à un toujours-déjà-là²⁷³ :

p. 23

l'image

entretient la perte

« elle était là »

mangée par sa question

²⁷² 'L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en un langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi. Dans la mesure où, écrivain, il fait droit à ce qui s'écrit, il ne peut plus jamais s'exprimer et il ne peut davantage en appeler à toi, ni encore donner la parole à autrui. Là où il est, seul parle l'être, – ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voue à la pure passivité « de l'être ». ' Plus loin : 'Le « Il » qui se substitue au « Je », telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. « Il » ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. « Il » ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire « Je ». « Il », c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « Je », ne soit pas lui-même.' Maurice Blanchot. L'ESPACE LITTÉRAIRE, Gallimard, 'Folio Essais', 1988, p. 21 et 23.

²⁷³ Une hypothèse, non confirmée par Claude Royet-Journoud, consisterait à lire l'énoncé entre guillemets comme une citation (non consciente ?) issue de la première page de RETROUVER LA PAROLE de Roger Giroux : 'J'étais l'objet d'une question qui ne m'appartenait. Elle était là, ne se posait, m'appelait par mon nom, doucement, pour ne pas m'apeurer. Mais le bruit de sa voix, je n'avais rien pour en garder la trace. Aussi je la nommais absence et j'imaginai que ma bouche (ou mes mains) allait saigner.' (Roger Giroux. L'ARBRE LE TEMPS SUIVI DE LIEU-JE ET DE LETTRE, Mercure de France, 1979, p. 9.) Citation qui aurait pour effet de convoquer une scénographie où le pronom personnel 'elle' figure un terme primitif, et situe le sujet d'énonciation (*je*) en exclusion interne à sa *question*. Tel est en l'occurrence la situation du pronom 'il' vecteur de la fable dans LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI vis-à-vis du pronom 'elle'.

Les co-référents du pronom 'elle' (sans pouvoir être assignés précisément, mais dont la constante est d'être toujours affecté des traits contenant et matriciel) s'établissent par métonymie : mère/maternel, langue, mémoire, etc. La fable est polarisée entre le devenir du 'il', tour à tour *infans*, homme et mort, dans un espace progressif et la tentation d'une résorption dans un espace régressif, matriciel, que figure le pronom 'elle'. La fable est une dialectique du devenir et du préalable, du dehors et du dedans, du 'il' et du 'elle', négatifs l'un de l'autre, négatifs l'un pour l'autre.

Cette dialectique est une dramatique ; cette dramatique est l'objet d'une mise en scène, dont le texte est la surface d'inscription. Que l'on voie, au final, dans l'opposition pronominale 'il'/'elle' la manifestation, sur un plan textuel, de l'opposition formelle qui travaille (à partir du deuxième chapitre) LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, entre composition versifiée et composition prosaïque (dans ce cas le pronom 'elle' pourrait symboliser le régime prosaïque, conformément à la poétique de l'auteur, où la prose fait figure de pré-texte *matriciel* au poème) confirme la façon dont le texte s'oriente vers le diptyque que forment les séquences intitulées LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES.

3.2.4. La désénonciation du sujet éprouvant

En tant que dernière séquence de la série biographique, LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION conclut la *fable*, voire (si l'on excepte les quatre occurrences du mot dans L'AMOUR DANS LES RUINES qui en déterminent les conditions de disparition) marque les dernières apparitions du terme de 'fable' dans la tétralogie²⁷⁴. Conclut la fable puisqu'à la *restitution* sur laquelle s'ouvrait « LE DRAP MATERNEL » fait pendant désormais la *perte* que suggère le terme de 'deuil' ; et à l'*infans*, le mort. La fable se situe entre ces deux événements où le langage mesure sa propre limite, car la fable est consubstantiellement liée à l'exercice de la parole, comme expérience vive : nous avons proposé le terme emprunté à Roger Laporte de biographie.

En tant que titre, LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION s'apparente, grammaticalement, à une phrase nominale, qui pose en relation d'équivalence deux groupes nominaux s'entre-déterminant. Le premier constitué d'un nom précédé d'un article, le second composé d'un nom construit absolument, et d'un complément au génitif. Dans la concaténation de ces deux groupes nominaux, l'énoncé acquiert un caractère prédicatif, assertif. Mais parce que la structure syntaxique de cette assertion s'effectue sur l'*ellipse* d'un verbe conjugué, qui en manifesterait les modalités d'énonciation, elle se présente comme une assertion non subjective. D'un point de vue sémantique, le titre met en présence un terme en emploi, paraphrasé par un groupe nominal qui en constitue le synonyme, soit le rapport d'un substantif à sa définition. Dans la reprise synonymique

²⁷⁴ Pour les amateurs de paragramme, on notera que la disparition du mot 'fable' est contemporaine à l'apparition du mot 'alphabet' dans la tétralogie. Un relais est créé entre ces deux formes constitutives du langage par la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES.

de l'un à l'autre se sélectionnent des traits sémantiques communs. En tant qu'affect, le 'deuil' renvoie à une expérience privée, littéralement indicible ; le mot 'deuil', comme ailleurs l'*infans*, délimite exclusivement l'espace du langage. Mais de la même façon que le terme d'*infans* n'était pas appréhendé en soi, mais par le biais d'une définition : 'celui qui ne parle pas' (III, 16), de même l'expérience du deuil est immédiatement caractérisée par une définition de type médicale – épreuve d'emblée rabattue sur le plan du langage, qui la définit : 'période d'invasion'.

La force de l'assertion qui forme le titre de cette troisième séquence des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, est celle d'annoncer le plus vif d'une expérience existentielle tout en soustrayant la donnée proprement subjective : déportant toute problématique affective sur le plan du langage, et donc de la *fable*. De la mort comme extériorité, au deuil comme expérience subjective intime, et au langage qui en rend compte, se produit une ellipse du sujet éprouvant, à la faveur de laquelle s'élabore le poème. De cette interrelation elliptique, la composition du poème rend compte, qui met en présence trois séries d'énoncés. La première série est articulée autour des trois occurrences du mot 'bouche' : organe de la parole entravé, alludant à une coutume mortuaire grecque, comme l'a expliqué Claude Royet-Journoud :

p. 39	la gaze se place sur la bouche
p. 40	sur la bouche restée ouverte
p. 46	bouche / frappée par l'écart

La deuxième série, inscrite sur les mêmes pages, en contrepoint de la première, est organisée par la récurrence à trois reprises du mot 'image', limite dite de l'écriture, et figure de la mort, en tant qu'elle constitue à son tour la limite de toute parole possible :

p. 39	au milieu de l'image
p. 40	une description en fut l'image
p. 46	les images peuvent démembrer

La troisième, s'inscrit au point d'articulation de ces deux séries, par une hypothèse, réitérée, qui constitue l'élément proprement poignant du texte : 's'il parle', et le prolongement de la *fable*, comme nous l'avons suggéré :

p. 39	s'il parle
p. 42	s'il parle il ne déplace plus

Etant à remarquer que la fonction d'articulation de cette troisième série est confirmée typographiquement par un effet de transvision : où 's'il parle' est oblitéré, puis oblitére le syntagme 'l'image' :

p. 39-40 s'il parle | une description en fut l'image

p. 39-42 au milieu de l'image || s'il parle il ne déplace plus

L'effet d'oblitération (souligné par nous) tendrait à expliquer, au demeurant, la typographie très élaborée des quatre premières pages du DEUIL PÉRIODE D'INVASION. Or, il apparaît que cette hypothèse d'une prise de parole semble se résoudre dans ce que l'on peut considérer comme le foyer, et le centre du DEUIL PÉRIODE D'INVASION, dans un énoncé entre guillemets :

p. 43 « je ne vois pas quand cela commencera »

Résolution dans la mesure où convergent effectivement, dans cet énoncé, la problématique de l'image (impliquée dans la syntaxe négative du verbe 'voir') et la problématique du langage (entre bouche et prise de parole), pour autant que le pronom 'je' désigne, nécessairement, l'individu qui *profère* le mot 'je'. – Ce qui interdit pourtant de penser que la séquence, convergeant vers cet événement énonciatif, trouve son centre dans la forme de cet énoncé, est le contexte où apparaît ce discours direct. Précisément, le contexte de cette profération vise à neutraliser l'instance subjective qui lui donne son sens ; inscrivant l'énoncé hors de toutes coordonnées, et de toute causalité :

p. 43 du mort à la bête dépecée
l'autre histoire
autour de cette chaise
il y avait une phrase
« je ne vois pas quand cela commencera »

Présentatif neutre, 'il y a' désigne une place vide, une localisation errante, qui rend indécidable le sujet d'énonciation, instance-auteur de l'énoncé. Par quoi il apparaît que la profération en acte confirme, paradoxalement dans son contexte, la désénonciation à l'œuvre dans le titre de la séquence : ellipse et disparition du sujet parlant dans le moment de sa manifestation. Sur un plan littéral, l'ellipse indique la disparition d'un personnage²⁷⁵. Où l'irrésolution maintenue de la question 'qui parle ?' peut être considérée comme le projet même du poème, qui place de la sorte, au centre de sa problématique, un corps absent, ou une position vide ; corollaire, à cet égard, de l'imprésence cadavérique²⁷⁶. Pour Claude Royet-Journoud, détournant une remarque de

²⁷⁵ Comme le remarquait, pour son compte, Anne-Marie Albiach, dans son entretien avec Joseph Simas 'L'ellipse, par exemple, c'est la disparition d'un personnage...' Anne-Marie Albiach / Joseph Simas. ENTRETIEN DU 13 JUILLET 1984, *Nioques* n° 3, juin 1991, p. 55.

²⁷⁶ "Ce qu'on appelle dépouille mortelle, remarquait Maurice Blanchot, échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité

saint Augustin : ‘le mort est un manque d’emplacement, il n’existe qu’en allées et venues²⁷⁷.’ A ce manque d’emplacement, qui définit le mort, correspond le manque d’emplacement du sujet parlant et du sujet du deuil. Car l’intensification de la question ‘qui parle ?’ a pour conséquence ici l’occultation de la question ‘qui éprouve ?’ La forme périodique du texte se constitue sur la lacune d’un centre d’énonciation, le manque d’emplacement d’une subjectivité affective. Le texte inscrit en son centre une position vide : Ø.

Paradoxalement, LE DEUIL PÉRIODE D’INVASION annonce le récit de l’expérience la plus intime, et met en scène la désénonciation la plus radicale : expérience vive et syncope de la position du sujet parlant. Cette double détermination confère au texte, qui intériorise dans son déploiement la structure d’un corps, la valeur d’une surface d’affects où travaille la *perte* que marque le deuil. Cette épreuve se vérifie dans l’interpolation entre LE DEUIL PÉRIODE D’INVASION et L’AMOUR DANS LES RUINES, composés en diptyque, et dans la comparaison des énoncés communs à ces deux séquences. Car, si c’est sur un plan plus strictement poétique que se joue l’opposition du poème et de la prose, on ne peut manquer de constater que c’est une même désénonciation qui caractérise les vers du poème vis-à-vis des phrases de la prose, dans cette mise en scène digraphe.

Comme nous l’avons dit, le rapport entre LE DEUIL PÉRIODE D’INVASION et L’AMOUR DANS LES RUINES se textualise par la présence de phrases, dans la seconde séquence, qui semblent rétroactivement fournir le matériau initial de certains vers de la première. Ces énoncés digraphes, affects textuels dé-localisés, sont au nombre de sept, que je désignerai par les sept premières lettres de l’alphabet.

LE DEUIL PÉRIODE D’INVASION	L’AMOUR DANS LES RUINES
p. 39 au milieu de l’image	Au milieu de l’image l’espace nourrit. p. 52
p. 40 <i>commerce</i>	Quelques mots suffisent au commerce. p. 54
p. 42 la mère	La mère survient dans l’âge. p. 66
p. 43 du mort à la bête dépecée	Du mort, habillé de neuf et promené par la ville, à la bête dépecée, portée, elle, p. 55

quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose. Ce qui est là, dans le calme absolu de ce qui a trouvé son lieu, ne réalise pourtant pas la vérité d’être pleinement ici. La mort suspens la relation avec le lieu, bien que le mort s’y appuie pesamment comme à la seule base qui lui reste. Justement, cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n’est pas à sa place. Où est-il ? Il n’est pas ici et pourtant il n’est pas ailleurs ; nulle part ? mais c’est qu’alors nulle part est ici.’ Maurice Blanchot. L’ESPACE LITTÉRAIRE, ouvr. cit., p. 344.

²⁷⁷ Natacha Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD. J’AIME MIEUX LE MOT « IMAGE » QUE LES IMAGES, ouvr. cit., p. 10 > E.20.

		comme un colis.	
p. 44	corps dans les abris	Détente du corps dans les abris.	p. 49
p. 45	<i>le froid comme récit</i>	Le froid dans la main comme un récit.	p. 50
p. 46	bouche	Le temps d'ouvrir la bouche.	p. 66

Indubitablement, la concordance de ces énoncés digraphes confirme la façon dont Claude Royet-Journoud travaille, dérivant d'une prose cursive certains énoncés qui feront l'objet d'un 'nettoyage', par des procédures systématiques d'effacement. On peut considérer ces procédures d'effacement sur un plan syntaxique (sélection, par troncation à gauche ou à droite de la phrase [*a, b, c, e, g*] ou condensation d'un schéma syntaxique [*d, f*]), ou les envisager sur un plan sémantique (nettoyage des éléments de connotation, passage au tamis des composants circonstanciels du phrasé : phonologiques, lexicaux, stylistiques, énonciatifs [dans l'exemple *d* tout particulièrement]). Dans tous les cas apparaît la façon dont le régime poétique se spécifie du régime prosaïque : le passage de l'un à l'autre s'opérant à cet égard par l'interposition d'un filtre, de nature essentiellement critique, qui vise à débarrasser l'écriture de toute la part superfétatoire qu'un espace verbal est toujours susceptible de contenir²⁷⁸.

Ce sur quoi, pourtant, l'on insistera est que cette illustration en acte de la poétique de l'auteur s'accorde, dans LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION, au projet de la séquence, et de la désénonciation qu'elle met en scène. La dimension démonstrative que contient le diptyque est partie prenante de la fable elle-même. Il est remarquable, à cet égard, de constater que les règles d'effacement, soumis à la contrainte de la grammaticalité, affectent les termes, sans modifier leurs positions ; le filtre intègre des emplacements vides, dont le meilleur exemple figure les procédures d'omission d'articles [exemples *b, e, f, g*]. Inclusion d'une détermination \emptyset . En retour, l'effet de ces omissions d'article est d'ouvrir le texte à un espace virtuel, où la langue quasiment hors emploi se découvre au lecteur, sans référence ou support énonciatif : théâtre d'une répartition d'énoncés, agencés dans l'espace du livre, selon des lois de dépendances internes qui en rémunère, par sutures accidentelles mais prévues, le récit. On ne croira donc pas, comme nous mettrait en garde Claude Royet-Journoud, qu'il y aurait sous le texte du DEUIL PÉRIODE D'INVASION un autre texte qui viendrait à manquer²⁷⁹. Au contraire, on considérera le poème comme le théâtre objectif de cet évidement, que suture, entre langue et livre, le récit ; et l'ensemble vide, qui insiste sourdement, comme le projet que met en scène le texte, autant que l'exprimé, adéquat, du deuil.

Il reste, à présent, à comparer cette interprétation à celle de la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES, second volet du diptyque, auquel nous allons consacrer une analyse.

²⁷⁸ Ce passage de la phrase au vers est comparable au travail de la citation (*cf.* première partie 1.1.4.) Dans les faits, il n'est rien d'autre que l'application, *au texte même de l'auteur*, du filtre tel que l'on a pu le reconstituer dans la pratique de la citation.

²⁷⁹ 'La suppression permet seulement la théâtralisation de certains mots, de certains projets qui se concrétisent mieux ainsi.' Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, *ouvr. cit.*, p. 17 > C.66.

3.3. Analyse

3.3.1. Introduction

Contrairement au DEUIL PÉRIODE D'INVASION : théâtre d'une désénonciation qui, en retour, permet une répartition objective des énoncés dans l'espace du livre, il y a une instance subjective ('obscène' (III, 46)) dans L'AMOUR DANS LES RUINES – instance autour de laquelle s'ordonne singulièrement l'écriture. Il faudrait pouvoir dire : si LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION est bien un 'poème', qui engage un *faire*, une facture de nature essentiellement critique, dont le vers : épreuve de lecture, fournirait les conditions d'objectivité, L'AMOUR DANS LES RUINES est une 'prose', encore prise dans les catégories de la discursivité. Car L'AMOUR DANS LES RUINES n'attend pas le statut de 'poème', c'est-à-dire d'un objet qui serait consacré par le recours à un *faire* : la séquence à cet égard se veut action et non pas facture. L'AMOUR DANS LES RUINES est la relation d'un événement primitif : 'le récit d'avant-écrire ou de l'instant où l'écriture commence'²⁸⁰, et l'auteur évite ou refuse à ce titre de le constituer en 'poème'. La difficulté vient de ce que cet évitement, ou ce refus, s'attestent rétrospectivement : choisie contre le 'poème', la 'prose' est également située après lui – contre et après-coup brisant, par un effet de disjonction, la logique causale qui aurait assigné (par référence à la genèse de la composition du texte) l'identité à soi des deux séquences. Tel est le paradoxe structurel qui in-forme, par surcroît, la séquence de L'AMOUR DANS LES RUINES : postposée au DEUIL PÉRIODE D'INVASION, la prose est tout à la fois seconde par rapport au poème, autre, et en même temps (il revient aux énoncés *digraphes* d'en autoriser l'hypothèse) la condition de possibilité. Inscrite dans la différance de sa position, L'AMOUR DANS LES RUINES va essentiellement surgir comme question, ouvrant à cet espace indéterminé dont l'incipit : commencement relatif présenté sous la forme d'un recommencement absolu, fournit, sans rentré typographique, la formulation la plus nette : 'Tout reprendre à partir d'ici.'

-

3.3.2. Développement

Parce que ce qui va s'écrire, désormais, ne coïncidera pas avec ce qui, auparavant, s'est écrit, c'est sur une injonction, que s'ouvre cette séquence et, cependant, qu'elle recommence. Parce que cette injonction porte sur l'ensemble de la séquence à venir, la démarquant, littéralement, de tout ce qui la précède, elle est une instauration. – Phrase inaugurale, ne se rapportant qu'à l'ouverture de sa propre possibilité, elle interrompt la succession linéaire des chapitres et défait, par la césure qu'elle provoque, le livre en son centre. Par quoi s'oppose, dialectiquement, à la désénonciation qu'accomplit le poème, l'ouverture et la possibilité d'une énonciation : inaccompli de la prose.

Il s'avère que, par la césure qu'il institue entre les deux séquences du diptyque, l'incipit de L'AMOUR DANS LES RUINES reproduit en effet l'écart linguistique entre le statut de l'énoncé et celui de l'énonciation. Le 'poème' *prend corps* quand les énoncés en sont 'reconnus' par la lecture ; la prose en revanche ouvre l'énonciation à son avoir lieu, à

²⁸⁰ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, ouvrt. cit. p. 20 > E.6a.

son instanciation dans le présent de l'acte d'écrire. L'incipit entre les deux séquences marque précisément le seuil entre un dedans : le poème comme théâtre d'une répartition réglée d'énoncés, et un dehors : la prose comme avoir lieu de l'énonciation dans son extériorité. Est-ce dire qu'à l'intensification de la question 'qui parle ?', non résolue par le 'poème', la prose opposera le retour de cela même qui avait été réduit ? On ne saurait en préjuger : si l'instance de discours suppose bien un sujet énonçant, qui l'origine et la fonde dans un temps et un espace singulier, c'est sur une base linguistique que la fonction-sujet se laisse d'abord appréhender. Sujet énonçant par lequel, sous la forme d'une reprise s'instaure, 'à partir d'ici' et de dorénavant, l'écriture.

Tout de même donc que le centre focal du DEUIL PÉRIODE D'INVASION, autour duquel les énoncés sont situés en état d'interrelations, est *l'ensemble vide*, de même et *dialectiquement* surgit, de façon discontinue mais insistante, au centre de L'AMOUR DANS LES RUINES, une personne 'je', qui ancre l'ensemble des événements de la séquence. Que la 'prose' ait essentiellement affaire avec le pronom 'je' (auquel la phrase est, selon le mot d'Emile Benveniste, *semel-native*²⁸¹), c'est ce qui permet de compléter la définition différentielle des régimes versifié et prosaïque, amorcée plus haut. Si le vers est une entité disjointe, détachée des conditions de son énonciation (ne conservant de celle-ci que les propriétés qui demeurent intactes après l'épreuve de la lecture) et susceptible, par ce détachement, de recouvrer un contexte littéral : par sa situation dans le livre d'une part, par le sens qui s'en libère et les connexions nouvelles que ce sens autorise d'autre part ; la phrase relève de l'énonciation dans la mesure où elle fait place aux conditions, matérielles et subjectives, de l'acte d'écrire. La phrase désigne l'instant de l'émergence à la langue et à son discours d'un 'je' ; la prose, l'espace de cet avoir lieu, à la faveur duquel pourra s'accomplir l'événement-écriture.

Considéré d'un point de vue paradigmatique, le 'sujet', centre focal tenu de L'AMOUR DANS LES RUINES, s'étage et se distribue, au fil de la séquence (de paragraphe à paragraphe et parfois à l'intérieur d'un paragraphe) selon trois modalités différentes, que l'on pourrait désigner de la façon suivante : Un 'sujet énonçant', tout d'abord, entièrement coextensif à la fonction énonciative, qui s'institue à se mentionner comme 'je', selon cet acte discret et à chaque fois unique par lequel la langue, entité virtuelle, est actualisée, ici et maintenant, dans le discours. Un 'sujet percevant' d'autre part, 'phénoménologique', qui (r)emplit la fonction du sujet énonçant, tout à la fois énonciateur et observateur, et dont la *position* fournit le lieu à partir duquel s'organise, dans et par la perception, le *paysage* de L'AMOUR DANS LES RUINES et le discours qui nous le fait connaître. Etant à noter que ce paysage (fragmentaire mais dont la spécificité se mesure, dans la tétralogie, au nombre des hapax disjoints qu'il totalise) ne trouve ses coordonnées que relativement à la faculté qu'a le sujet de se désigner, précisément, comme repère de l'énonciation-perception, et dont la position sert à la fois de point d'ancrage dans l'espace et de point de référence pour le fonctionnement discursif : 'Une table est face au monde' (III, 52). Station qui détermine une topographie comme lieu de l'énonciation, comme point à partir duquel se décide une stratégie énonciative, et s'en élabore les coordonnées linguistiques et mondaines. Un 'sujet écrivant', enfin, dont la présence se joue, sans qu'il apparaisse nécessairement textuellement, dans l'acte d'écriture et, plus précisément, de notation. Sujet insistant-persistant, dans l'acte de phraser : présent au présent de la phrase, dont il participe à la définition. – Dans sa définition minimale, la phrase de L'AMOUR DANS LES RUINES est un trait : de forme

²⁸¹ Émile Benveniste. *PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE* 2, ouvr. cit., p. 83.

souvent nominale, n'excédant pas une dizaine de mots, elle figure un événement capté dans le mouvement, bref et immédiatement réitéré, de la notation :

p. 60

Clous. Timbre. Gomme. Photos. Argent.
Cela dans une mémoire. Un réduit insitu-
table. Les vêtements. Le mur. Les étoffes
du mur. Une seconde et c'est le démembre-
ment mental. Une autre, le puzzle se recons-
titue. Le corps tient.

Instantanés, ces traits n'existent pourtant que relativement à une situation, où le sujet toujours s'implicite, de conserve avec l'objet, dans l'événement éphémère que l'écriture, à leur intersection, saisit. 'Piqûre infime de la paupière et du sens' (III, 66) dont la phrase, littéralement, prend acte. – Dans sa définition maximale, la phrase est le lieu d'une expérimentation à la faveur de laquelle l'objet de l'écriture s'explicite en même temps que le sujet s'expose : recherche d'une adéquation ponctuelle entre l'ordre mondain et l'ordre linguistique, qui constituent les deux isotopies sur le fond desquelles s'articule le phrasé. – Phrases souvent longues, convolutées, visant, par l'effet de la métonymie, à assurer le passage de l'un à l'autre ordre :

p. 51

... La main perfore pour enchaîner la
lettre qui donnera au corps la légèreté appro-
priée à ce voyage.

p. 55-56

... Penser d'une langue
le frémissement, l'imperceptible sans fon-
dement, l'épaisseur feinte, les mailles qui ne
cessent de s'ouvrir.

p.61

... Des lignes d'un livre qui le
renvoie à l'infini d'un livre d'une vie d'un
livre d'une vie.

Autour d'embrayeurs sémantiques – termes polysémiques susceptibles de ménager le passage de l'une à l'autre isotopie – tels que *mains* (entre *lettre* et *corps*), [*texte*] (entre *langue* et *mailles*) ou *livre* (entre *ligne* et *vie*) s'opèrent des allers et retours programmés entre l'intra- et l'extra-linguistique, selon un pli par lequel la phrase advient. D'une situation : un corps éprouvant dans le monde, à l'écriture : une formulation s'éprouvant dans la langue, par réflexion. Que le plan réflexif, par l'accentuation de la relation du sujet écrivant à son geste, vise précisément à ancrer et désigner l'acte d'énonciation écrite dans le moment même où il s'accomplit, on en conviendra ; lequel ne saurait se vérifier qu'en s'exerçant. C'est également dans ce geste : écrit ressaisi en action, et dans la positivité que la phrase lui procure, que le 'sujet écrivant' s'articule et se figure.

Partant, la question de savoir lesquels, de la phrase ou de l'instance-sujet qui la hante, sont dérivés l'un de l'autre, ne doit pas être tranchée *a priori* mais recevoir une réponse complémentaire, où s'homogénéisent sur le plan du présent de l'énonciation (dans la circularité de l'acte d'écrire qui les constitue réciproquement) l'inauguration d'un phrasé et l'émergence à la langue, et au monde, de la fonction-sujet. Tout se passe en effet comme si l'instance-sujet (ne préexistant pas plus à la phrase que la phrase au sujet) ne précédait ni n'excédait le temps propre et l'espace *en gestation* de l'écriture ;

la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES s'apparente ainsi à ce 'chantier' que définissait Roger Laporte en ses *Carnets* :

Quant à l'œuvre, notons qu'il s'agit de chantier de manière encore plus accentuée, sans doute plus fondamentale, qu'en architecture. Dans celle-ci en effet, le chantier n'est qu'une étape toute provisoire de la réalisation de l'œuvre, mais ce désordre n'est pas fondamental puisqu'à ce moment-là, tout est déjà conçu et même dessiné : l'œuvre future n'est encore qu'à l'état de projet mais elle est tout entière et définitivement conçue. Au contraire, si dans l'œuvre il y a bien une fin, elle est au début inconnue de celui qui doit la réaliser. L'architecte (l'auteur) sait bien qu'une œuvre est à faire, mais il ignore laquelle. Il se trouve bien sur le chantier mais avant d'avoir conçu son œuvre, et c'est pourquoi je disais que dans l'œuvre littéraire, le chantier est plus fondamental qu'en architecture²⁸².

Moyennant la transposition des notions d'*œuvre* et d'*auteur* à celles, moins connotées, de *séquence* et d'*instance*, la réflexion que mène Roger Laporte s'appliquera rigoureusement à la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES : séquence où le sujet ne précède pas le temps de l'écriture : 'Il n'y a effectivement pas d'expérience « avant »'²⁸³.

*

Encore n'est-ce pas tout à fait assez dire ; car le surgissement de cette instance, contemporain à la genèse de la phrase, n'est, répétons-le, jamais pour l'écriture qu'une série de places ou de pôles successivement occupés. Pour le dire autrement, le paradigme du 'sujet' : énonçant, percevant, écrivant, dans L'AMOUR DANS LES RUINES, s'il constitue bien le centre focal et thématique de la séquence, ne s'y compose qu'à l'épreuve toujours menaçante de sa décomposition ; où réside son aventure et son risque : funambule sur la ligne qu'il trace et parcourt à la fois.

L'équilibriste sur sa corde est à l'état d'équilibre instable, c'est-à-dire que sa base de sustentation étant très étroite dans le sens latéral, et son centre de gravité se trouvant placé au-dessus (à peu près au niveau du creux de l'estomac), ce centre de gravité tend constamment à se déplacer. Or le moindre déplacement amène à une décomposition de la force, la pesanteur agissant verticalement se décompose en deux autres forces faisant entre elles un angle droit dont le sommet est au centre de gravité. L'une suit l'axe du corps, l'autre tend à faire pivoter celui-ci autour de la base de sustentation ; elle est d'autant plus grande que l'axe du corps est incliné. C'est cette force qui tend à faire tomber l'équilibriste, et le talent de celui-ci consiste à ne jamais laisser prendre à cette force une puissance supérieure à celle dont il dispose pour la détruire²⁸⁴.

Que la figure éponyme du 'sujet', dans L'AMOUR DANS LES RUINES, soit singulièrement un funambule incarnant, pendant sa marche, cet équilibre instable : toujours situé au point où cet équilibre peut se scinder en un jeu de forces contradictoires, c'est ce que confirmera le passage du point de vue paradigmatique au point de vue syntagmatique, où des forces divergentes travaillent en effet l'écriture à *cette mise en suspens*. La reformulation d'une part, qui reprend, en l'éloignant du même geste, la phrase précédente pour produire la suivante ; la parataxe d'autre part qui juxtapose, dans l'espace d'un paragraphe, des phrases sémantiquement hétérogènes, empruntant à l'écriture notative autant qu'au style coupé. Dans tous les cas, une

²⁸² Roger Laporte. CARNETS (EXTRAITS), Hachette 'P.O.L', 1979, p. 320-321.

²⁸³ Claude Royet-Journoud / Emmanuel Hocquard. CONVERSATION DU 8 FÉVRIER 1982, p. 15 > E.6a.

²⁸⁴ Philippe Petit. TRAITÉ DU FUNAMBULISME, préface de Paul Auster, Actes Sud, 1997, p. 49-50.

dynamique par laquelle la ponctuation (et l'usage nombreux du point : isolant des énoncés que leur syntaxe déjà sépare) acquiert, à strictement parler, le statut de contre-sujet ; et dont chacun des paragraphes de L'AMOUR DANS LES RUINES exprimerait, aussi bien que ceux-ci, la mesure du risque, réitéré, qui s'y joue :

p. 56

Ma tête ne retient plus le temps. Se souvient seulement de l'objet. Dans un vide. Ne plus savoir. Entre la désignation et l'ordre muet. La menace. Que de couleurs dispersées dans la perte ! Comme si ne plus parler jetait une tâche aveugle sur les mots écrits.

Ailleurs :

p. 64

... L'ampleur est nulle ou inabordable. Alignement insolite. Un nom. Une peau. La traversée des livres, des carnets. Les époques de sommeil. Les générations de pierre. Nous tombons dans le présent. Il tourne le blanc. La fiction trop pauvre déploie un astre. Je tais le sort de celui qui lie la fable au monde. Les bras ployés sous le poids d'une histoire. Phrase à phrase. Phrase après phrase. ...

Aussi est-ce à ne pas dissocier, dans l'instant de son surgissement mais l'inconnu de son devenir, la fonction-position-gestualité d'un 'sujet' et la *contre-effectuation* que représente par rapport à lui, le mouvement de l'écriture, que se déterminent les enjeux de cette séquence. Récusant tout développement linéaire, le texte inscrit un inachèvement dans sa forme de progression, qui tend, d'ores et déjà, à faire coïncider, dans leurs niveaux respectifs, l'expérience que décrit L'AMOUR DANS LES RUINES et l'inachèvement que lui confère son statut de prose dans la poétique de l'auteur. Par quoi, il pourra apparaître opportun d'identifier cette séquence à un objet fractal²⁸⁵, ou encore, à celle d'une écriture fragmentaire, telle que la définit, en son suspens constitutif, Maurice Blanchot : 'brisées sans débris, l'interruption comme

²⁸⁵ Nous profitons de l'ambiguïté qu'Olivier Mandelbrot a conféré à cette notion : 'Se dit d'une figure géométrique ou d'un objet naturel qui combine les caractéristiques que voici. A) Ses parties ont la même forme ou structure que le tout, à ceci près qu'elles sont à une échelle différente et peuvent être légèrement déformées. B) Sa forme est, soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue et fragmentée, et le reste, quelle que soit l'échelle d'examen. C) Il contient des « éléments distinctifs » dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme (...) Les mathématiciens s'étaient occupés depuis cent ans de quelques-uns des ensembles en question, mais n'avaient construit autour d'eux aucune théorie. Ils n'avaient donc pas ressenti le besoin d'un terme pour les désigner. Depuis que l'auteur a montré que la nature regorge d'objets dont les meilleures représentations mathématiques sont des ensembles fractals, il faut un terme approprié et qui n'ait aucune signification concurrente. Toutefois, ce terme n'a pas encore de définition mathématique généralement acceptée. De plus, il faut noter que l'usage que j'en fais ne distingue pas entre ensembles mathématiques (la théorie) et objets naturels (la réalité) : *il s'emploie dans chaque cas où sa généralité, et l'ambiguïté délibérée qui en résulte sont, soit désirées, soit sans inconvénient, soit sans danger étant donné le contexte.*' Olivier Mandelbrot. LES OBJETS FRACTALS, Flammarion, 'Champs', 1995, p. 154.

parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient²⁸⁶.'

Tel suspens, thématisé, dans un paragraphe où la prose, forme et fond liés, dans tous les sens du terme, se réfléchit :

p. 53

C'était il y a longtemps, nous longions paisiblement la côte quand l'horizon devint dangereux. Fendant la terre. Trouant le réel... C'est dans une ligne que se résout cette énigme. C'est dans une ligne que tombe la mer et que disparaît le vertige. La perte de l'équilibre était dans l'horizon. C'était il y a longtemps. Ainsi devraient commencer tous les récits.

Enclave dans la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES, ce paragraphe en est aussi l'abyme. Rompant dans la première phrase, par l'usage du passé simple, avec le présent de l'énonciation, qui domine la prose quasi-exclusivement, le paragraphe se développe à la manière d'une explication méthodiquement conduite vers son terme : une expérience, vécue collectivement dans un passé révolu, est rapportée après-coup par l'un des protagonistes, mué en narrateur pour les besoins du récit. Cette amorce narrative, dont le schéma événementiel reste, malgré les deux phrases qui la complètent, résolument embryonnaire, constitue l'exposition, qui se conclut sur des points de suspension. Après quoi, l'explication intervient, qui assimile l'événement relaté à une énigme, autorisant, dans le même temps, l'interprétation de l'événement sur un plan littéral. Enfin, une reprise en coda, répétant les premiers mots du paragraphe induit une conclusion à caractère méta-poétique, qui en détermine, aussi bien, le suspens. Et ce mouvement involuté, dans le cadre d'un paragraphe, isolé typographiquement par des blancs. Soit : une énigme est posée qui, à se reconnaître telle, se résorbe dans sa littéralité ; ou bien encore : l'épuisement programmé du surcroît de sens qu'engendre toute proposition narrative, par son interprétation, sa simplification et sa scansion abstraite.

De la mise en abyme, le paragraphe présente les caractéristiques structurelles : réfléchir, moyennant un déplacement et une réduction contrôlés, le sens et la forme du texte qui l'inclut. Aussi retrouve-t-on, dans l'agencement de ce paragraphe, les principaux éléments de l'écriture jusqu'ici reconnus. Quant à l'émergence du sujet à son phrasé : la quatrième personne 'nous' engage nécessairement un 'je' qu'elle inclut. Quant à la constitution d'un paysage, avec son lot d'hapax disjoints ('côte' et 'dangereux'). Quant au tressage des deux isotopies (linguistique et mondaine), qui opposent l'un à l'autre l'acte de relater et le récit comme genre, autour d'une *ligne* énigmatique, fonctionnant ici comme embrayeur et opérateur de mise en tension : où les termes d'*horizon*, de *côte* et d'*écriture*], glissant dans le lexique l'un de l'autre, parviennent à effectuer le passage entre désignant et désigné, interprétant et interprété, et à 'culbuter', par cette mobilité, 'toute saisie mentale'²⁸⁷. Inversement, on décèle dans ce paragraphe un élément que l'on n'a pas encore analysé. Quant à la structure temporelle de l'instant : simultanément ce qui s'est passé, puisque l'événement relaté ici et maintenant a eu lieu ailleurs et autrefois, et ce qui va se passer, puisque que le récit y reste suspendu à la forme conditionnelle du verbe *commencer*. Ainsi, à s'accomplir

²⁸⁶ Maurice Blanchot. L'ENTRETIEN INFINI, Gallimard, 1969, p. 451.

²⁸⁷ Claude Royet-Journoud. LETTRE DE SYMI, Fata Morgana, 1980, p. [20].

selon les paliers d'une remontée à la surface de la lettre du texte, le mouvement de mise en suspens reconduit l'écriture vers ce point où elle reste à l'épreuve de son commencement.

En réalité, tout porte à penser que ce n'est pas tant pour ce qu'il signifie que le paragraphe importe, que (foyer réfléchissant de la séquence entière) pour ce qu'il vise : l'écriture ressaisie dans *l'instant* de son avènement. Car si le récit ne cesse d'échapper dans cette interprétation qui mène de la relation en acte à la citation de la forme narrative que celui-ci constitue (doté, en effet, par principe, d'un introducteur privilégié), c'est dans la mesure où s'indique (du moins revient-il à la forme conditionnelle de le suggérer) que pourrait exister une autre forme de récit, discordante par rapport au canon officiel : cet autre récit, auquel ce paragraphe, mais aussi L'AMOUR DANS LES RUINES dans son ensemble, sert de pierre de touche, est l'élément constitutif et le vecteur du DEUIL PÉRIODE D'INVASION :

Cette prose fait seulement apparaître le poème qui la précède : LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION. Je cherche à montrer que le vrai *récit*, la vraie narration, est dans ce poème, et non pas dans la prose, qui est un morceau des proses que j'écris toujours avant – avant de faire le « poème » (entre guillemets).

Démonstration mise en œuvre, dans la mesure où l'écriture (moins qu'un récit qui, par définition, requiert l'espace de durée nécessaire à son déploiement, soit une période une et entière) réduite ici à son avoir lieu, ressaisie dans son avènement, n'est jamais atteinte qu'en ce point, primitif et instantané, incommensurable, où syncope le récit. Eclat de l'instant lorsque l'écriture se confond avec son avoir lieu : 'Le jaillissement d'un alphabet'. Eclat de l'instant que, à filer la comparaison avec le funambulisme, on pourrait comparer à l'immobilité de l'équilibriste, abruptement conquise sur le vide :

C'est l'arcane de la danse de corde. La sève. Le temps importe peu pour l'atteindre. Devrai-je dire pour l'approcher ? Pour l'approcher le funambule se fait alchimiste. Il renouvelle sa tentative à longueur de fil sans jamais inventer le Domaine de l'Immobile où, paraît-il, les bras pendent devenus inutiles au long d'un corps pesant dix fois son poids. La saveur d'une seconde d'immobilité – si le fil vous l'accorde – est un bonheur intime²⁸⁸.

Mais que prétendre atteindre, par l'écriture, cet instant revienne à rencontrer la langue dans sa résistance matérielle, c'est, au final, la leçon des trois derniers paragraphes de L'AMOUR DANS LES RUINES :

p. 66

Attendre. Être emporté. Ou rassembler.

Une telle force dans l'attente que l'événement se défait. On n'entre pas dans la langue. Son corps ne fut jamais habitable. Et c'est pourquoi...

Il n'y aura rien eu, mais le corps se charge. Trouble le mental. Le fait avancer dans une région étourdissante où l'équarrissage est règle quotidienne. Vaut-il mieux retenir son souffle ?

²⁸⁸ Philippe Petit. TRAITÉ DU FUNAMBULISME, ouv. cit., p.57.

Formulation du projet d'écriture, en conclusion de la séquence, les trois derniers paragraphes de L'AMOUR DANS LES RUINES, en fermant paradoxalement le texte sur une interrogation, désignent aussi le lieu fantasmatique où l'écriture aura questionnée sa propre genèse : la prose comme matrice d'un réel, maternel, de la langue : 'enfance', 'chaleur', mots thématiques de L'AMOUR DANS LES RUINES.

*

Contrairement donc au DEUIL PÉRIODE D'INVASION, dont le récit (conjugaison d'accidents dans un espace de déploiement orienté que les pages du livre, dans leur succession, offrent à la lecture) requiert la configuration du 'poème' dans l'expression de la période qui l'enclôt, L'AMOUR DANS LES RUINES, séquence vouée au suspens et à l'inachèvement que lui confère son statut de 'prose' dans la poétique de l'auteur, condense en elle les traits aporétiques de l'instant. Dans la mesure où l'instant n'est pas un moment – pas même atomique – de temps, mais en figure la modalité nulle, indépendante de l'expression de la durée : être mathématique, punctiforme, sans division ni étendue – l'instant, toujours ouvert et inachevé, cristallise singulièrement la structure de suspens qui caractérise L'AMOUR DANS LES RUINES. Et de même que la structure de l'instant ne cesse, formellement, d'impliquer la double direction simultanée du passé et de l'avenir ; de même la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES implique formellement, de son lieu, l'énoncé *digraphe* '« je ne vois pas quand cela commencera »' (III, 43) et la proposition logique « JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OU JE L'ATTENDS » (III, 67), qu'en sa césure elle renverse : expression d'un futur sans avenir et d'un présent encore inaccompli.

Le prédicat de l'instant est l'infinitif : forme non temporelle, encore inaccomplie, de l'énonciation. La suite des infinitifs prédicats, la première série informant la structure de L'AMOUR DANS LES RUINES :

p. 49	Tout reprendre à partir d'ici.
p. 49	Quitter la lenteur. Franchir.
p. 50	Freiner le regard.
p. 50	(Désigner du doigt l'emplacement de la nuit.)
p. 50	(Noircir pour le nombre et la fatigue.)
p. 55	Rester en place, sur place. Forcer le trou par coude et poignet.
p. 55	Penser d'une langue le frémissement, l'imperceptible sans fondement, l'épaisseur feinte, les mailles qui ne cessent de s'ouvrir.
p. 56	Ne plus savoir.
p. 59	Faire travailler la répétition jusqu'à la cassure.
p. 60	Dire.
p. 61	Travailler le blanc. Le pousser. Lui donner des mots.
p. 65	S'enfoncer dans le sommeil comme dans une terre.
p. 65	Faire monter les dalles larges, irrégulières jusqu'à ce présent que trouve le regard.
p. 66	Attendre. Être emporté. Ou rassembler.

Figure de la structure non temporelle dans laquelle s'inscrit l'instant, l'infinitif prédicat série l'événement auquel L'AMOUR DANS LES RUINES donne lieu. Inversement si cette prose est la relation d'un événement primitif, fondateur : 'le récit d'avant-écrire ou

de l'instant où l'écriture commence', selon les propres termes de Claude Royet-Journoud, L'AMOUR DANS LES RUINES est aussi, logiquement, la négation de l'événement d'écriture lui-même. Car tel est l'excès de l'instant qu'il ne peut en dernier lieu inclure, dans l'expression de sa ponctualité, que le défaut de l'événement. Aussi appartient-il à l'événement, saisi dans l'ambivalence de la structure de l'instant d'être annoncé comme ce qui va se passer, et également nié comme ce qui vient de se passer : il s'ensuit que quelque chose dans L'AMOUR DANS LES RUINES, ne cesse pas de ne pas s'écrire, quelque chose qui se marque comme le défaut de l'événement dans l'excès de l'instant. L'instant exprime et désécrit simultanément l'événement. L'événement, réciproquement, n'est rien d'autre que l'instant inaugural à partir duquel l'écriture peut espérer s'accomplir. Par quoi l'événement et le défaut qui le sature trouvent un nom et une syntaxe, celle de la négation et, plus précisément, du forclusif 'rien'. Les occurrences du mot 'rien', la seconde série informant la structure de L'AMOUR DANS LES RUINES :

p. 49	Le retrait est tel que rien n'arrive.
p. 50	Rien à voir.
p. 50	Rien ne se fait.
p. 52	Rien avant la mer.
p. 57	L'œil guette un sens que rien n'approche.
p. 58	Il ne reste rien.
p. 60	Nous ne saurons rien de la maladresse.
p. 61	Ce n'est rien.
p. 61	Il n'y aura rien.
p. 62	Rien ne tient.
p. 62	Elle n'aboutit à rien.
p. 63	On ne sait rien.
p. 63	Il ne sait rien donc il écrit...
p. 64	Rien ne tombe.
p. 64	Il regarde pour ne rien voir
p. 65	Rien ne s'achève.
p. 66	Il n'y aura rien eu, mais le corps se charge.

En contrepoint de la série des infinitifs prédicats, 'rien' fournit la seconde figure sérielle de la structure de l'instant, à la jonction desquelles, *dès son titre*, se saisit l'enjeu de L'AMOUR DANS LES RUINES : lieu atopique où l'écriture avance en creusant le défaut et alimentant l'excès de ses propres conditions.

L'AMOUR DANS LES RUINES exprime ce double mouvement : relation de l'instant où l'écriture reste (dans son aspect prosaïque) promise au récit ; mais également figure négative du récit, par quoi elle se caractérise : 'Fumier négatif' (III, 60). L'AMOUR DANS LES RUINES exprime ce défaut et cet excès ; c'est aussi la raison pour laquelle, réflexivement, cette séquence est comparable à pas une de la tétralogie. Considérée à l'aune de cette irréductible singularité (ou de cette dissemblance constitutive), on pourrait voir, dans la séquence de L'AMOUR DANS LES RUINES, comme y invitait Pascal Quignard, un *art poétique négatif*, dans tous les sens dont est susceptible cette désignation paradoxale ; je propose pourtant, par hypothèse, de donner à cette prose le nom de proème.

Proème au sens de la rhétorique classique, tel que l'a restitué Roland Barthes :

le *prooimon* (proème) est ce qui vient avant le chant (*oimè*) : c'est le prélude des joueurs de lyre qui, avant le concours, s'essaient les doigts et en profitent pour se concilier d'avance le jury (...) L'*oimè* est une vieille balade épique: le récitant commençait à raconter son histoire à un moment somme toute arbitraire: il aurait pu la prendre plus tôt ou plus tard (l'histoire est « infinie ») ; les

premiers mots *coupent* le fil virtuel d'un récit sans origine. Cet arbitraire du début était marqué par les mots : *ex ou (à partir de quoi) : je commence à partir d'ici*²⁸⁹.

La séquence de L'AMOUR DANS LES RUINES s'ouvre, quant à elle, par ces mots : 'Tout reprendre à partir d'ici'. Et puisque cette prose pose d'emblée la question du (re)commencement, elle est un lieu où se réfléchit à la fois l'activité d'écriture, et la situation de l'acteur/auteur, identifiable ici, autant qu'à un funambule, à un équarisseur (III, 65-66). Aussi bien, la dimension méta-poétique contenue dans cette prose renvoie-t-elle à une autre acception du terme de proème, plus spécifiquement pongienne. Jean-Marie Gleize, ici :

[L]es textes [de la première partie de PROÈMES] sont, principalement des textes « critiques », soit sous forme direct, soit sous forme parabolique. Le statut de ces textes critiques, proématiques, par rapport aux précédents [les textes du PARTI PRIS DES CHOSES], Ponge l'énonce dans les « Pages bis » :

« L... est venu l'autre jour. Je lui ai montré les PROÈMES (premier livre). Ce que j'en ai dit de mieux c'est, à la fin, qu'il y aurait honte pour moi à publier cela. / Ce sont vraiment mes époques, au sens de menstrues (cela je ne l'ai pas dit). En quoi les menstrues sont-elles considérées comme honteuses? Parce qu'elles prouvent que l'on est pas enceint (de quelque œuvre). Oui, mais en même temps, elles prouvent que l'on est encore capable d'être enceint. De produire, d'engendrer. Quand je ne serai plus astreint à ces hémorragies périodiques, il est à craindre que cela signifie que je ne suis plus capable non plus d'aucune œuvre poétique. »

Il y a donc, continue Jean-Marie Gleize, clairement encore, pour lui, à cette époque, opposition, ou du moins distinction, entre « saignée critique » et « œuvre poétique », entre poème et proème si l'on veut. Le proème est à la fois second par rapport au poème, autre, et en même temps, il est sa condition de possibilité²⁹⁰.

La notion de proème, ainsi entendue, ne qualifie-t-elle pas, en effet, très spécifiquement le statut du second volet dans le diptyque ? Le proème, au sens pongien du terme, n'est-il pas apte à décrire adéquatement la structure paradoxale de la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES : éclairant rétrospectivement le poème LE DEUIL PERIODE D'INVASION, relevant de surcroît, comme chez Ponge, d'un vouloir ou d'un devoir montrer ?

Mais il est vrai, expliquera Claude Royet-Journoud, quant aux raisons qui l'ont poussé à publier L'AMOUR DANS LES RUINES, que des amis disaient sans cesse : pourquoi ne montres-tu pas la prose que tu écris... Et puis la « règle » de Wittgenstein : ne dites pas mais montrez... il s'exerçait une sorte de pression amicale pour que je montre d'où cela venait...²⁹¹

Proème enfin désignera ici, par néologisme, la conjugaison entre prose et poème, lisible dans le paradoxe que constitue la publication de L'AMOUR DANS LES RUINES. A la fois prose, au sens que lui confère Claude Royet-Journoud de texte-matrice, non publiable, et poème en temps que texte achevé et publié sur un plan de coexistence avec LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION. Un néologisme n'est-il pas, en l'occurrence, la forme la plus appropriée au caractère incomparable de cette séquence ?

3.3.3. Conclusion

²⁸⁹ Roland Barthes. L'ANCIENNE RHÉTORIQUE. AIDE-MÉMOIRE, ŒC II, p. 949.

²⁹⁰ Jean-Marie Gleize. POÉSIE ET FIGURATION, Seuil, 'Pierres Vives', 1983, p. 171.

²⁹¹ UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOYNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, ouvr. cit., p. 119 > E.18a.

Sur un plan poétique, aussi bien que bibliographique : la prose est inséparable du poème qui la précède. Entre-deux, une démonstration s'effectue de la pratique d'écriture. Démonstration, dans la mesure où la prose, incluant l'exhibition du travail préparatoire dans le texte publié, offre un négatif du poème. Démonstration également dans la mesure où des énoncés communs, réalisés en deux régimes différents, assurent leur corrélation. La pertinence circonstancielle de la publication de ce *diptyque*, dans la revue *Digraphe*, s'affirme sur la base de cette constatation. – Si l'on a choisi malgré tout de considérer la prose isolément, cela est dû au caractère non comparable de cette séquence. C'est également en raison du fait que ce qui est en jeu dans L'AMOUR DANS LES RUINES dépasse aussi la stricte subordination au poème qui lui est contigu. L'AMOUR DANS LES RUINES implique, dans sa réflexivité constitutive, et en sa fonction d'art poétique négatif, valant peut-être pour la tétralogie entière, une redéfinition de l'orientation du texte. Cette prose est le lieu d'un coup de théâtre, objectif, à partir duquel va se redéterminer l'écriture. On montrera qu'à défaire le troisième volume de la tétralogie la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES, dans ses dernières conséquences, motive également l'écriture du quatrième livre. Dans l'immédiat on remarquera que cette séquence constitue, saisie dans la forme de l'instant, une suture entre LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et « JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS » : période de rémission du deuil. L'AMOUR DANS LES RUINES figure cette suture par l'effet de laquelle peut réapparaître, dans le texte de la tétralogie, dorénavant, le pronom personnel 'je'.

3.4. Reprise

3.4.1. Incise : l'effet de citation

Intitulant la séquence qui succède à L'AMOUR DANS LES RUINES, « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » est un énoncé triplement marqué : comme citation par l'italique et les guillemets, comme titre par l'emploi de capitales. Mais, aussi bien, contradictoirement. Si les guillemets et l'italique figurent, en effet, les signes conventionnels de la citation : supposant un mouvement menant de la lecture vers l'écriture, l'acte d'intituler implique, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, un mouvement symétriquement inverse : menant de l'écriture vers la lecture. Le conflit résultant de ces marques antagonistes procure à l'énoncé sa singularité d'événement dans le texte de la tétralogie. C'est à cerner cette singularité que nous consacrerons les lignes suivantes.

'Je vois une tache se rapprocher de plus en plus de l'endroit où je l'attends' est issu des REMARQUES PHILOSOPHIQUES de Wittgenstein, ouvrage de publication posthume rédigé en 1929-1930, qui se présente, d'accord avec son titre, selon la forme discontinuée de remarques, groupées en 22 chapitres et 233 sections. 'La grammaire donne au langage le degré de liberté nécessaire' est l'aphorisme, de célébrité controversée, qui conclut le troisième chapitre des REMARQUES PHILOSOPHIQUES, où apparaît l'emprunt de Claude Royet-Journoud²⁹². Constituant à soi seul un paragraphe, 'Je vois une tache se rapprocher de plus en plus de l'endroit où je l'attends' est, d'un point de vue grammatical, une *phrase complexe*, et d'un point de vue logique, une *constatation*. Sous ce second aspect, l'énoncé ressortit aux dimensions constitutives d'une proposition. Le plan de la désignation caractérise le rapport que la proposition entretient avec l'état de chose qu'elle représente ; il s'indique dans le premier constituant de la proposition et se mesure à l'aune de l'événement consigné : Je vois une tache se rapprocher de plus en plus de l'endroit où je me trouve. Le plan de la manifestation caractérise le rapport que la proposition entretient avec le sujet énonçant ; il s'actualise dans les modalités énonciatives de la proposition, mais se thématise dans son second constituant, sous

²⁹² Ludwig Wittgenstein. REMARQUES PHILOSOPHIQUES, section 33, ouvr. cit. p. 69-70. 'Chercher quelque chose est assurément une expression de l'attente. Ce qui signifie : la *façon* dont on cherche exprime d'une manière ou d'une autre ce que l'on attend. / L'idée serait donc celle-ci : ce que l'attente a de commun avec la réalité, c'est qu'elle se rapporte à un autre point dans le même espace. (« Espace » entendu ici de la façon la plus générale.) / Je vois une tache se rapprocher de plus en plus de l'endroit où je l'attends. / Je dis : « Je me souviens d'une couleur », par exemple la couleur d'un certain livre. On pourrait y voir la preuve que je serais en mesure de composer à nouveau cette couleur, ou de la reconnaître, ou de dire d'autres couleurs qu'elles sont plus ou moins éloignées de celle dont je me souviens. / L'attente prépare pour ainsi dire une mesure-étalon à l'aide de laquelle est mesuré l'événement qui survient, et cela de telle sorte que celui-ci peut toujours lui être rapporté, absolument, qu'il coïncide ou non avec la graduation attendue. / C'est à peu près comme lorsque j'estime à vue de nez la taille d'un homme et dis : « Je crois qu'il fait 1,70 m », puis le mets sous la toise. Même si je ne sais pas quelle est sa taille, je sais cependant qu'elle se mesure avec une toise et non avec une balance. / Si je m'attends à voir du rouge, je me *prépare* au rouge. / Je peux préparer une boîte susceptible de contenir un morceau de bois, et cela parce que le morceau de bois, quel qu'il soit, doit nécessairement avoir du volume. / Si l'acte de l'attente n'était pas rattaché à la réalité, on pourrait attendre un non-sens.'

l'angle de l'énoncé des désirs du sujet qui s'y exprime, ici sous le rapport de l'attente : Je me trouve dans un état d'attente tel qu'il sera satisfait lorsque je verrai une tache se rapprocher de moi. Il faut réserver le terme de signification au rapport que la proposition entretient avec le corps de démonstration dans lequel elle s'inscrit. Rappeler que le propos du troisième chapitre est relatif à la place de l'*intention* dans le langage, et que sous ce prétexte, Wittgenstein s'attache à critiquer la théorie de l'image élaborée par Russel, et à la révoquer. Contre le point de vue qui admettrait une relation externe entre l'intention et l'événement qui la réalise – relation ternaire dans la mesure où elle impliquerait la pensée, le fait et un troisième élément (l'image) qui en objectiverait le rapport de causalité – Wittgenstein soutient que la pensée et le fait, l'intention et sa réalisation sont en relation interne et binaire ; que l'intention est un phénomène inconcevable en dehors du système linguistique dans lequel il s'exprime, et qu'il a, avec son objet, la même relation interne que le langage avec la réalité. Pour produire cette démonstration, l'*attente* constitue une espèce du genre de l'intention dont il importe de prouver qu'elle se décrit de façon interne : 'Pourrions-nous jamais, remarque Wittgenstein, nous imaginer un langage dans lequel l'attente que *p* se produise ne soit pas décrite en recourant à « *p* » ?' De fait, c'est l'articulation grammaticale de cette phrase complexe (formée d'une principale : Je vois une tache se rapprocher, et d'une relative : de l'endroit où je l'attends) qui confère sa signification et sa valeur à la proposition, en ce que d'une part elle indique la liaison interne (ou littérale) entre l'attente et ce qui la satisfait, figure la connexion logique ('dans un même « espace »') entre la pensée et le fait qui la vérifie, entre le langage et l'état de chose qu'il représente ; et d'autre part possède, vis-à-vis de la théorie de Russel, une valeur de *falsification*.

La question de savoir quelle est l'incidence du prélèvement opéré par Claude Royet-Journoud : extrayant la proposition de son contexte, la détissant du réseau argumentatif que nous avons décrit, et la renvoyant à sa lettre, dans l'anonymat délibérément maintenu de son auteur, ne peut pas être résolue avant qu'on ait dit en quoi l'énoncé, par ses nature et fonction, est intrinsèquement approprié à l'acte de citation. Singulièrement, cette convenance tient à sa valeur d'exemple, discriminant, construit pour les besoins de la démonstration. Exemple dans la mesure où la proposition permet une induction logique du fait particulier (la proposition et l'événement qu'elle représente) à la loi générale (l'intention et sa place dans le langage) ; discriminant dans la mesure où, si la proposition ne peut pas prouver la thèse de Wittgenstein, mais seulement l'illustrer, elle suffit en tant que contre-exemple pour infirmer la théorie de Russel ; construit dans la mesure enfin où elle s'affirme sur la base d'une analyse du langage usuel. Par quoi la proposition, portant son sens avec son emploi, sa règle logique avec sa formulation, s'avère n'avoir pas d'autre signification que l'exemple qu'elle illustre, et posséder, par là même, un caractère intrinsèquement *répétable* : pourvue de sens dans tous les cas. Ni résolue avant qu'on ait désigné les moyens par lesquels s'effectue cette citation, qui semblent immédiatement prendre acte, au plus précis, de la thèse *grammaticale* de Wittgenstein, mais qu'il revient au marquage typographique (au demeurant les outils du logicien) de *vérifier* : guillemets qui font de la phrase un énoncé rapporté, en style direct ; italiques qui désignent cet énoncé comme une proposition mentionnée – le cumul des deux marques faisant de la citation un acte de troisième niveau, susceptible de laisser se déployer, du littéral à l'ostensif et au réflexif, la complexité constitutive de cette proposition.

Resterait à s'interroger, puisque ni l'anonymat de l'auteur, ni le double marquage, ne font obstacle à l'interprétation, mais bien plutôt témoignent de l'adéquation littérale entre la signification de la proposition et les moyens de sa citation, sur le fait qu'une proposition citée puisse, en tant que telle, servir de titre ; car l'énoncé s'excepte, sous cette forme, de la régularité repérable dans la pratique de l'intitulation dans la tétralogie. Je commenterai l'inflexion que ce titre produit selon deux points de vue complémentaires ; selon qu'on choisit de se placer à l'échelle de la séquence : pourvue de ses antécédents et conséquents immédiats, ou à l'échelle de la tétralogie : la lecture requérant l'établissement d'une série, dans laquelle l'énoncé sera appelé à s'inscrire.

La première hypothèse de lecture invite à considérer l'énoncé intitulant dans le prolongement du diptyque qui le précède immédiatement ; où la conversion d'un énoncé négatif du DEUIL PÉRIODE D'INVASION : « je ne vois pas quand cela commencera », en son corrélat positif : « JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS », apparaît, dont j'ai suggéré qu'il revenait à la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES de définir les conditions de transformation. Considérer que la singularité du titre-proposition résulte, littéralement, de ce qui s'est orchestré dans le diptyque, à savoir la confrontation entre un 'poème' et un fragment de la 'prose' qui lui a servi de prétexte, de certains 'vers' avec certaines 'phrases' communes à ces deux séquences. Qu'à la mesure de cette confrontation surgit une modalité autre de l'écriture, visant à dépasser l'opposition classique du vers et de la phrase, du poème et de la prose : dans la forme propositionnelle de l'énoncé cité de Wittgenstein, non moins que dans le texte de la séquence qu'il intitule, laquelle présente, dans sa typographie discontinue, une hésitation thématifiée entre ces deux modalités concurrentes. Que cette séquence annonce, dans la déhiscence qui la caractérise, une redéfinition du statut de l'unité d'écriture, qu'il incombera au titre du quatrième volume de la tétralogie de désigner : LES NATURES INDIVISIBLES, et au livre lui-même de mettre en œuvre, sous l'aspect d'un texte plus nettement segmenté.

La seconde hypothèse de lecture, complémentaire à la précédente, invite à inscrire l'énoncé intitulant dans la série des citations de Wittgenstein²⁹³. J'entends par série la constitution d'une collection cohérente d'énoncés, susceptible d'accompagner la lecture : contrepoint de la fonction-récit dans l'ordre de l'écriture.

III, 32	« s'il arrivait quelque chose »
III, 67	« JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS »
III, 91	<i>Le sens réside dans la possibilité de reconnaître...</i> <i>L'espace visuel, par essence, n'a pas de propriétaire.</i>
III, 92	<i>Les objets contiennent l'infini.</i>
IV, 30	« la proposition est une mesure du monde »
IV, 79	<i>le nom que je donne à un corps</i> « une autre grammaire »
IV, 86	« l'attente est une pensée »
IV, 93	<i>il y a maintenant une ressemblance</i>

Le fait que Wittgenstein soit l'auteur le plus représenté, et le seul auteur dont la voix persiste aussi *continûment* dans la tétralogie, ne saurait certes suffire à justifier une étude de source ; pas plus que la réfraction de cette voix dans le texte, et l'incidence d'une conception logique et grammaticale sur la poétique de Claude Royet-Journoud ne

²⁹³ Pour les références exactes, voyez l'annexe.

saurait être éludée, qui déploie au cours des deux derniers volumes les perspectives que contient, en puissance, la proposition « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* ». A cet égard, la présence de citations de Wittgenstein peut être considérée comme le *symptôme* d'une inflexion du projet poétique, tel qu'il s'est initialement élaboré. Car il s'avère que ce que dessine, dans son orientation, la série, est la capacité de l'écriture à se confronter, désormais, à deux ordres de réalité. L'ordre de la désignation, par laquelle s'amorce une problématique recouverte de la référence : dans le titre *UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE*, qui ouvre le quatrième livre, ainsi que dans les occurrences des termes d'« échelle », de « mesure » et de « proposition », qui figurent l'importation de concepts wittgensteiniens dans le texte de la tétralogie ; l'ordre de la manifestation, qui s'indique par le ressurgissement, contemporain à la prose de *L'AMOUR DANS LES RUINES*, de la personne 'je' – absente de l'écriture depuis *LA NOTION D'OBSTACLE* mais doublement présente dans le titre qui nous retient. Bref, un déplacement de l'écriture : de l'intransitivité qui la définit vers une forme nouvelle de transitivité, qui constitue, en dernier lieu, la signification même de l'énoncé « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* », en tant qu'il peut être considéré comme la prémisse de cette inflexion ; par rapport à laquelle telle conclusion est aussi rendue possible : 'il y a maintenant une ressemblance // par écrasement du trait / ou dilacération' (IV, 93).

Moyennant quoi, je considérerai l'énoncé « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » comme un nœud narratif dans la tétralogie qui (à l'échelle où l'on a choisi de l'appréhender) possède une force de conjonction égale, toutes proportions gardées, à la force de disjonction du titre du premier livre, et prémisse de la tétralogie : *LE RENVERSEMENT*, dont il constitue, à mon sens, le strict répétant.

3.4.2. La possibilité formelle la plus grande

Selon les propos de Claude Royet-Journoud, l'intrusion de la prose de *L'AMOUR DANS LES RUINES* aurait pour fonction de défigurer le livre en son centre, ou lui donner une nouvelle figure. Commentant, à l'attention de Keith et Rosmarie Waldrop l'élaboration du troisième volume de la tétralogie :

Disons que j'ai vu s'aligner les sections du livre et que je me suis dit : j'ai besoin de détruire ce que je fais sinon je vais écrire quelque chose – non pas de « parfait » (sauf quand on dit de poètes mineurs qu'ils sont parfaits !) – mais quelque chose dont la direction est prévisible. Je me suis donc demandé ce qui pourrait trouer le livre. Ce qui pourrait jouer le rôle, non pas d'un « fumier négatif » mais de quelque chose capable de nous sortir de l'espace mental où entrent seulement en ligne de compte l'espacement des sections et les choses de ce genre. Je cherchais un moyen de détruire l'équilibre, qui était en train de prendre forme : j'ai donc utilisé des passages des carnets dont je me servais pour écrire le poème. Il y avait, bien sûr, des centaines de pages en prose, et pas seulement celles que j'en ai extrait. (...) Je me suis donc dit : cette prose est si étroitement liée à mes poèmes que je vais démanteler la structure du livre, et qu'ainsi je devrai écrire les séquences suivantes d'une manière différente. Et de fait, la section suivante : « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » – c'est une citation de Wittgenstein –

est très différente. Ce n'est ni de la prose ni des vers, mais une sorte d'hésitation entre les deux. Et cela m'a permis de finir le livre par deux sections qu'on peut appeler poèmes²⁹⁴.

Amplifiant tant soit peu ce commentaire, je suggèrerais pour ma part que, non content de s'inscrire dans le prolongement de la décision d'intégrer, pour en défaire la linéarité, une prose au centre du livre, les trois chapitres conclusifs des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI peuvent s'interpréter comme un compte tenu de ce geste de défiguration, dont ils tirent toutes les conséquences formelles. En quoi ces trois derniers chapitres répondent aux trois premiers : les uns *préfigurant*, dans une certaine mesure, l'événement que constituera l'intégration de la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES ; les autres *refigurant* le projet d'écriture, après que la prose l'a *défiguré*. La perspective de lecture que j'adopterai pour commenter les trois derniers chapitres des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, celle de montrer la façon dont chacune des séquences, succédant au diptyque, résulte de l'enjeu qui s'est découvert dans la confrontation du poème et de la prose.

Quoiqu'il en puisse être dit par ailleurs, « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » présente une configuration qui ressortit, sur un plan typographique, à la composition versifiée ; et cela dans la mesure où la mise en page ordonne des groupements de lignes dont la plus longue d'entre elles sert, pour la page, de ligne pleine, par rapport à laquelle est déterminée la justification du texte au fer à gauche. Les lignes sont (à l'exception d'une occurrence, qui ne peut, sous peine d'ambiguïté, s'en dispenser) non ponctuées, ainsi que non initiées par des majuscules : mettant précisément en jeu le principe de non redondance quant à la syntaxe, à la typographie et à la ponctuation qui caractérise le régime versifié dans le texte de la tétralogie. Cependant, la nouveauté typographique qui caractérise cette séquence apparaît dans la répartition des groupements de lignes, et le type de segmentation qui les détache : séparés qu'ils sont les uns des autres par des points gras, rentrés dans le bloc typographique. Précisément, l'intrusion de point gras vise à établir une continuité entre L'AMOUR DANS LES RUINES et « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » ou, pour mieux dire, réfracter, dans un milieu typographique différent, la fonction de la ponctuation dans la prose. Si la ponctuation contre-effectue, dans L'AMOUR DANS LES RUINES, la progression cursive de l'écriture, elle détache, dans « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* », chaque élément, en les disposant dans une indépendance relative vis-à-vis de ceux qui lui sont contigus. En ce sens, « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » tire, sur un plan formel, les conséquences de la rencontre qui s'est produite entre LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES en proposant, comme l'a suggéré Claude Royet-Journoud, une séquence ni vers ni prose mais illustrant, dans sa mise en page, une hésitation entre ces deux régimes concurrents.

De l'innovation formelle que donne à lire, dans sa typographie, « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » découlent, me semble-t-il, deux conséquences : la première concerne le statut des éléments eux-mêmes, la seconde celui de la multiplicité dans laquelle ils s'ordonnent.

²⁹⁴ UN ENTRETIEN AVEC CLAUDE ROYET-JOYNOUD. PAR KEITH ET ROSMARIE WALDROP, ouvr. cit., p. 118-119 > E.18a.

Le statut des éléments, puisque chacun d'eux tend, isolé qu'il est des autres, individué par ce détachement même, à *s'objectiver*, dans la singularité de son apparition. Réciproquement, cette mise en page donne jour à une unité que l'on pourrait désigner par le terme d'énoncé (selon la définition négative que nous avons proposée de ce terme²⁹⁵) ; mais que l'on définira peut être plus précisément ici en parlant d'objet littéral. De fait, si la typographie de « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » renouvelle les enjeux de la poétique et, nécessairement, de la forme du récit qui s'en déduit (le point gras, renchérisant sur la fonction de l'alinéa, change, en effet, la nature de la dialectique entre discontinu et continu dans l'écriture et donc nécessairement du récit que cette dialectique autorise), elle invite également à s'interroger sur la corrélation possible entre l'intrusion de cette forme nouvelle de discontinuité et la notion d'objet, telle que la thématise le titre du troisième volume de la tétralogie. – Or, si l'objet littéral est bien identifiable aux groupements de lignes que sépare la typographie du texte, c'est que la visibilité qui leur est constitutive (*ce que l'œil*, littéralement, *n'avait jamais vu* III, 70) déclare à la fois la distance dans laquelle ils se détachent, et l'objectivité qui leur est propre. Les groupements de lignes de « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » figurent à cet égard des accidents qui réunissent, dans leur forme de contenu, une double dimension. Dimension littérale dans la mesure où l'objet, dans l'impénétrabilité têtue de son apparition, dans son hétérogénéité même, saisi hors de toute discursivité, tend à se confondre avec sa fonction : constatations, éléments en mention ou cités, courte narration, discours direct, locution, amorce etc. Dimension de lisibilité, car la discontinuité de l'objet, nécessaire à son individuation, demande toutefois à être reconnue à travers le geste qui la donne à lire : 'on reconnaît le geste / dans le trait' (III, 69) : le geste de l'équarrisseur. – En tant qu'objet, l'énoncé s'expose, donc : donné au regard, à la reconnaissance, dans sa brutale discontinuité. Aussi bien, en tant qu'objet, il s'oppose au sujet ; définissant par contre-coup la position de l'instance qui pourra donner lieu à cette reconnaissance, ou vérification. L'ob-jet, ce qui gît ou est situé en face, entre en relation déterminée avec ce qui lui fait face. Dans son apparition se révèle, au moins à titre de possibilité, de qui et pour qui il est l'objet. La définition de l'objet implique la position corrélatrice d'un sujet ; par réciproque, la position du sujet ne saurait être qu'instable qui change aussitôt que change l'objet : série de postures supposées par la collection hétérogène des énoncés que le texte donne à lire.

La seconde conséquence qui découle de l'innovation formelle et typographique que figure « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » concerne le statut de la multiplicité dans laquelle ces objets s'ordonnent. J'entends par multiplicité, d'après Gilles Deleuze, 'une organisation propre au multiple en tant que tel, qui n'a nullement besoin de l'unité pour former un système²⁹⁶'. Pour autant en effet que l'intrusion typographique de points gras vise, comme nous l'avons suggéré, à faire intervenir un nouveau type de discontinuité – et une discontinuité telle qu'elle reste irréductible à la forme du poème dans son unicité – on peut en effet s'interroger sur le 'système' dans laquelle cette multiplicité, malgré tout, s'inscrit. La réponse se trouve dans le texte même de la séquence, dans l'occurrence du terme de 'nomenclature' (III, 71) qui figure un hapax disjoint dans le vocabulaire de la tétralogie. De fait, c'est à la typographie du texte qu'il revient d'établir cette nomenclature, qui, loin d'accentuer l'hétérogénéité foncière des objets, en intègre en quelque mesure la

²⁹⁵ Cf. Première partie, 1.2.2.

²⁹⁶ Gilles Deleuze. DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, Presses Universitaires de France, 'Épiméthée', 1968, p. 236.

disparité, dans un espace de répartition tout à fait régulier. La mise en page du texte se construit nettement sur une symétrie quant au nombre des objets dans les pages en regard à gauche et à droite. Le terme de ‘nomenclature’ doit être associé ici à un effet d’écho entre les pages en vis-à-vis, et à l’effet des connexions horizontales qui s’établissent entre les objets. Moyennant quoi un récit semble en effet appelé à se déployer. Que ce récit se déploie horizontalement, plutôt que verticalement ou transversalement, voilà certes qui continue à travailler l’opposition entre régime versifié et régime prosaïque dans laquelle « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* », singulièrement, s’inscrit. – Ce qui nous retiendra pourtant est le changement de focale que manifeste, après une vue requise sur chaque objet, la prise en considération d’une ‘vision simultanée’ de la double page, pour laquelle, incontestablement, le volume du livre fournit un milieu homogène. Car, aussi bien, qu’il s’agisse des objets considérés dans leur individuation, ou de leur répartition dans la nomenclature que forme la typographie du texte, dans tous les cas est en jeu l’expérience d’un regard – cette expérience visuelle qu’annonçait, précisément, le titre du chapitre. De fait c’est encore sur un mode optique que s’explique la transition de la page blanche qui sépare la première section du texte de la seconde – page blanche qui permet à « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* » de se conclure sur deux pages répondant plus directement au régime versifié. Mais c’est également en associant cette transition à une définition de la réfraction, « *la lumière passe d’un milieu à l’autre* », qu’est assurée la continuité entre cette forme typographique inédite et la forme-poème, telle que l’actualise *L’AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR*.

3.4.3. Remplacer l’image par le *mot* image

Je soutiens donc que *L’AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR*, sous la forme d’un poème, tire également, après « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* », les conséquences de la dualité qu’a mis en scène le diptyque, au centre des *OBJETS CONTIENNENT L’INFINI*. – La série sur laquelle cette séquence se configure est donnée à lire dans la répétition à quatre reprises (c’est-à-dire une fois par page) d’un vers placé en incipit du texte :

p. 81	le corps obstruant une partie du foyer
p. 82	corps obstruant une partie du foyer
p. 83	obstruant une partie du foyer
p. 84	une partie du foyer

De fait, si *L’AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR* peut être considéré comme un poème c’est dans la mesure où, au-delà du régime versifié qui en caractérise l’écriture, sa structure est constituée sur la base d’une période qui l’agence dans l’espace du livre. Plus précisément, si *L’AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR* résulte du débat qu’a instauré le diptyque, c’est qu’il met en scène, dans la répétition d’un même

vers, ce travail de soustraction qui a pu caractériser les énoncés *digraphes* communs au DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES. Dans cette répétition réductive, je veux lire la façon dont L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR tire les conséquences formelles du diptyque. Cependant, répondant à l'inversion logique qui consistait à placer le poème avant la prose (contrariant de la sorte, significativement, la genèse du texte), L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR oriente la soustraction dans le sens de la progression du livre. Que ce mouvement de soustraction figure bien le thème de ce poème, c'est de surcroît ce que laisse penser le titre de la séquence qui, par sa forme syntaxique suggère, implicitement, une alternative, dont le premier membre [l'un(e) contient tel et tel objet] serait soustrait pour ne conserver que son second : 'l'autre contient les poumons et le cœur'. OÙ la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES, événement punctiforme et instantané, figure bien le point à partir duquel s'ouvre une double lecture, saisie dans la rétrospection du poème qui la précède et la prospection du poème qui la suit : articulante le passage du deuil au surgissement, rendu à ce point possible, et narrativement nécessaire, du mot cœur²⁹⁷.

On pourrait parler d'une lucidité de l'écriture quant à ces possibilités formelles ; ou d'une écriture changée par l'écriture même. Ce qui, dans tous les cas, est en œuvre dans L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR est un renouvellement à l'intérieur de la forme du texte, et une élucidation du sens de son propre parcours, après que l'événement de la prose l'a défait. Cette lucidité et ce renouvellement cependant ne sont possible que par l'intégration d'un terme qui, thématissant ce mouvement, domine les trois dernières séquences des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI : élément du corps générique, voué à devenir un embrayeur d'écriture-lecture, à savoir les mots d'«œil» et d'«yeux». Je remarque à ce propos que ce terme, réservé jusqu'ici au régime prosaïque, trouve, dans L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR, sa première occurrence en régime versifié *stricto sensu*. De fait, la récurrence réglée de ce mot («ce que l'œil n'avait jamais vu» dans «JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS» ; «les yeux sur l'image», deux fois répété, dans L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR ; «Les doigts s'emparent de ce que l'œil recèle», dans le prologue en prose de L'AMANT ET L'IMAGE) constitue l'élément de cohésion narrative des trois derniers chapitres du livre. Entre «JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS» et L'AMANT ET L'IMAGE naît un regard. A son tour, ce regard n'est pas indépendant de l'image qui se découvre, par la répétition structurante d'énoncés (notamment entre les pages 81 et 83 du poème), dans la configuration de L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR. La réflexion de Maurice Blanchot peut servir, une fois encore, de référence :

On pense volontiers que la poésie est un langage qui, plus que les autres, fait droit aux images. Il est probable que c'est là une allusion à une transformation beaucoup plus essentielle : le poème n'est pas poème parce qu'il comprendrait un certain nombre de figures, de métaphores de comparaisons. Le poème, au contraire, a ceci de particulier que rien n'y fait image. Il faut donc

²⁹⁷ Aussi bien suggérera-t-on que cette alternative *tranchée* forme l'antithèse de la signification du mot 'neutre' (étymologiquement : *ni l'un ni l'autre*) qui au demeurant disparaît après LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION-L'AMOUR DANS LES RUINES. Je veux croire que cette disparition justifie, à cet égard, l'apparition du mot 'cœur', promis à d'importants développements dans LES NATURES INDIVISIBLES. Littéralisant, non moins que dans la substitution du mot 'fable' par le mot 'alphabet', la péripiétie que provoque la prose de L'AMOUR DANS LES RUINES, où à une poétique du neutre succède un poétique du cœur : signifiant, bien sûr tout autre chose, qu'une quelconque réconciliation avec l'émotion, comme le marquera LES NATURES INDIVISIBLES en sa clausule : 'une machinerie / occupe la base du cœur' (IV, 94).

exprimer autrement ce que nous cherchons : est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figures, mais qui serait sa propre image, image du langage (...) images de mots et mots où les choses se font images²⁹⁸ ?

Car n'est-ce pas très précisément le projet de cette séquence que d'introduire le lecteur, par la scène que constitue le poème, à ce devenir-image du langage ? N'est-ce pas le sens de la place de L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR, entre « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » et L'AMANT ET L'IMAGE, que d'opérer cette transition entre l'objet littéral et l'objet visuel ; annonçant de la sorte une réconciliation sur laquelle le troisième volume de la tétralogie va se conclure ?

3.4.5. Le discours des yeux

Concluant LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, L'AMANT ET L'IMAGE s'inscrit, dès son titre, dans la logique narrative que nous avons découverte. Le mot d'«*amant*», hapax conjoint dans le vocabulaire de la tétralogie, n'est pas indépendant, à cet égard, des occurrences du mot d'«*amour*» (L'AMOUR DANS LES RUINES) et du mot «*cœur*» (L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR), apparues dans les titres des séquences précédentes. Réciproquement L'AMANT ET L'IMAGE s'inscrit dans la logique de la composition du livre, qui réserve systématiquement au dernier chapitre, d'inachever l'écriture par un recours à l'image. Ainsi en va-t-il, toutes choses égales par ailleurs, du RENVERSEMENT DES IMAGES, dernier chapitre du RENVERSEMENT, ou du SIMULACRE, dernier chapitre de LA NOTION D'OBSTACLE. De ce point de vue, on pourrait interpréter, en première lecture, la présence d'un coordonnant dans L'AMANT ET L'IMAGE comme la matérialisation de cette articulation : de la logique narrative du troisième volume *et* de la logique de composition de la tétralogie.

On remarquera cependant que la coordination qui lie le mot d'«*amant*» à celui d'«*image*» peut également passer pour le sténogramme de l'alternance quasi-mécanique entre deux modalités d'écriture telle que la découvre la typographie du texte. Alternance entre composition versifiée et composition prosaïque, présentes à proportion de quatre pages pour trois. A un prologue en prose succèdent deux pages versifiées, puis une section de trois pages composée de neuf paragraphes numérotés (quatre paragraphes pour la page 90, trois pour la page 91, deux pour la page 92) qui s'achève sur un épilogue versifié, composé d'une strophe. En quoi L'AMANT ET L'IMAGE tire, une nouvelle et dernière fois, les conséquences formelles de la rencontre qui s'est produite entre LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES : entre poème et prose. Or, il apparaît que ce mouvement, à son tour, n'est pas indépendant du récit inauguré par les trois séquences dernières du livre, à savoir la naissance de la vision comme thème, et des mots «*œil*» et «*yeux*» comme personnages : embrayeurs d'écriture-lecture. Tout se passe même comme si, l'alternance entre régime prosaïque et régime versifié

²⁹⁸ Maurice Blanchot. L'ESPACE LITTÉRAIRE, ouv. cit., p. 31-32, note 1.

était subordonnée à cette ‘thématique’ du regard, comme l’indique le prologue de la séquence, qui pose un primat de l’expérience visuelle sur l’écriture elle-même :

p. 87

Les doigts s’emparent de ce que l’œil recèle.

D’accord avec Jean Tortel et son DISCOURS DES YEUX, l’œil est donné, dans la dernière séquence des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, comme un terme primitif, et la condition à laquelle l’écriture peut espérer se poursuivre : ‘Elle se précipite dans l’image.’ (III, 87)

La poursuite oculaire, premier acte du jeu dérangeant, aboutit à un second discours, qui la figurera : si le travail futur de l’écriture justifie le travail des yeux²⁹⁹.

Aussi bien ce mouvement suppose-t-il, dans la réconciliation qu’il figure, une redistribution de l’équation : écriture *versus* image, dans la poétique de Claude Royet-Journoud. Et c’est cette redistribution, cette réconciliation, qu’accomplit singulièrement la section composée de paragraphes numérotés (précédant l’épilogue), qui évoquera, au sens strict, une *description picturale* : je me permets de renvoyer à l’étude que Laurent Fourcaut a consacrée à cette section³⁰⁰.

Je me contenterai de faire deux remarques pour conclure, et redire la façon dont, concrètement d’un point de vue poétique, l’écriture intègre, dans l’ultime séquence du livre, la dualité régime versifié/régime prosaïque qu’a mis en scène le diptyque au centre des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI. Deux remarques qui prennent prétexte de la présence de citations de Wittgenstein dans cette même section en prose, précédant l’épilogue. – La première concerne, spécifiquement, l’introduction de citations dans la prose, dans la mesure où leur présence pourrait paraître contradictoire avec ce régime d’écriture. Dans la genèse du texte, la prose figure une étape première, et un moyen préalable de ‘sortir de l’aveuglement’, alors que la citation a, quant à elle, toujours déjà fait l’épreuve de la lecture : l’une nécessairement antérieure à l’étape de la première lecture, l’autre contemporaine à l’élaboration du poème. La contradiction est-elle insurmontable ? La seule façon de comprendre la présence de citations dans cette section est de suggérer que ces paragraphes n’ont plus en l’occurrence un statut de prose tel que Claude Royet-Journoud l’oppose au poème ; mais bien celui d’un poème et, singulièrement, d’un *poème en prose*. Du *poème* que constituait L’AMOUR DANS LES RUINES au *poème en prose*, dans la section numérotée de L’AMANT ET L’IMAGE, une solution, inédite dans la tétralogie, se fait jour : proposant aux dernières pages du livre, l’immixtion de ces deux régimes d’écriture concurrents. – La seconde remarque concerne plus strictement la convocation du texte de Wittgenstein (appelé probablement par l’énumération des couleurs dans le quatrième paragraphe : ‘Rouge. Bleu. Violet. Vert.’, p. 90). Je suggérerais que, si les citations de Wittgenstein confortent la thématique du regard, telle que la mettent en scène les trois derniers chapitres des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, elles tendent à confirmer également notre

²⁹⁹ Jean Tortel. LE DISCOURS DES YEUX, André Dimanche éditeur, ‘Ryôan-ji’, 1982, p. 16.

³⁰⁰ Laurent Fourcaut. LECTURES DE LA POÉSIE FRANÇAISE MODERNE ET CONTEMPORAINE, Nathan, ‘Lettres / 128’, 1997, p. 100-110.

définition de l'objet littéral – notion élaborée à propos de « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* » :

Ce que j'ai naguère appelé « objets », le Simple, est simplement ce que je puis dénoter, sans avoir à craindre qu'il n'existe peut-être pas ; autrement dit ce pour quoi il n'y a ni existence ni non existence, et ceci signifie : ce dont nous pouvons parler *qui est toujours le cas*.³⁰¹

La définition de l'objet, par Wittgenstein, n'elle-elle pas en effet parente de notre propre définition de l'énoncé, moyennant la structure d'accident qui l'informe ? Ce qui 'survient' *dans* et *par l'effet* du langage ; ce qui constitue le point d'articulation entre le lisible et le littéral ? Trois objets de ce type conduisent singulièrement l'écriture vers sa conclusion : *Le sens réside dans la possibilité de reconnaître. L'espace visuel par essence n'a pas de propriétaire. Les objets contiennent l'infini.*

³⁰¹ Ludwig Wittgenstein. REMARQUES PHILOSOPHIQUES, ouvr. cit. p. 71.

3.5. Conséquents

3.5.1. La table des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI.

En exergue à notre lecture, nous nous interrogeons sur la valeur à conférer au pluriel du mot d'«objets» dans le titre du troisième volume de la tétralogie. Je prétends que la table qui vient en redoubler et clore la narration, va permettre de répondre à cette question, laissée un temps en suspens. Par la régularité qu'elle donne à lire, la table des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI pose en effet chacun des titres des chapitres du livre dans une bipolarité. Que deux groupes nominaux s'y voient, pour la première fois, coordonnés ('« Le drap maternel » ou la restitution', 'L'autre contient les poumons et le cœur', 'L'amant et l'image'), concaténés en des énoncés nominaux ('Elle dans la répétition', 'Le deuil période d'invasion', 'L'amour dans les ruines'), ou en des énoncés verbaux (« Je vois une tache se rapprocher de plus en plus de l'endroit où je l'attends », 'L'autre contient les poumons et le cœur') (nous soulignons). – Bipolarité qui constitue le plan de régularité de la table du troisième volume de la tétralogie, et provoque l'ouverture simultanée des titres qui la composent à l'ordre de la *prédication* : ouverts qu'ils semblent être à une référence extra-linguistique. Où s'entend, d'emblée, un écho du titre général du livre : LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, et l'application possible de cette proposition aux titres recensés par la table elle-même :

« LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION	9
I	11
II	21
ELLE DANS LA RÉPÉTITION	27
LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION	37
L'AMOUR DANS LES RUINES	47
« <i>JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS</i> »	67
L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR	79
L'AMANT ET L'IMAGE	85

Par la régularité de sa composition, la table des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI se rapproche de celle du RENVERSEMENT : présentant des chapitres non subdivisés (à l'exception du « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION) avec un centre marqué : L'AMOUR DANS LES RUINES, qui est à la fois placé au centre du livre et au centre de la table. Par la structure bipolaire de sa table, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI s'inscrit également dans la 'dispersion' des titres qu'avait manifestée, dans son orientation vers un devenir pluriel, la table du RENVERSEMENT : assurant ainsi un lien diagonal entre le premier et le troisième livre, dans la configuration analogique de la tétralogie. On remarquera

pourtant que la composition du troisième volume diffère aussi, sensiblement, de l'étalon que figure le premier volume de la tétralogie, dans la mesure où la table des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI *se défait* autour de la séquence centrale, quand celle du RENVERSEMENT *s'orientait* : la linéarité dans la succession des trois premiers chapitres des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI empruntant à cet égard autant à la structure de la table de LA NOTION D'OBSTACLE, que l'effet, rythmique, d'alternance typographique, présent dans les quatre derniers, semble emprunter à celle du RENVERSEMENT.

De fait, tout porte à penser que, tant par sa table que par la logique de sa composition, le troisième livre de la tétralogie possède le caractère et la fonction d'un *produit* vis-à-vis des deux premiers volumes ; mais un produit singulièrement provisoire, dans la mesure où il n'est pas un terme, mais une fois encore un seuil ; et un produit négatif dans la mesure où il ne totalise pas les acquis des deux premiers volumes mais en intériorise (à l'image des titres que recense la table) la polarité : intégrant la différence qui sépare les deux premiers livres dans sa forme de contenu. Il se fait que, dans son titre même, LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI confirme cette dialectique entre le premier et le deuxième volume de la tétralogie. En utilisant le mot d'«objet» dans son titre, le troisième volume marque certes sa proximité avec le terme d'«obstacle» dans le deuxième ; mais en utilisant comme titre une proposition paradoxale, il intériorise, dans sa signification, un «renversement» logique : reversant l'infini dans le fini.

3.5.2. Constitution de l'analogie

J'ai utilisé le mot de dialectique. Ce terme je ne l'entends évidemment pas comme la condition d'une synthèse, mais comme un procès : l'intériorisation, dans son mouvement, d'une opposition qui n'est pas destinée à se résoudre (sinon, peut-être, dans la forme d'une antisynthèse, que figurera la rédaction et la publication du quatrième volume de la tétralogie). Employant le terme de dialectique dans ce sens précis, je pense, bien sûr, à la définition qu'en a proposé Maurice Merleau-Ponty. Procès où

... les étapes passées ne sont pas simplement passées, comme le morceau de route que j'ai franchi, elles ont appelé ou exigé les étapes présentes en cela même qu'elles ont de nouveau et de déconcertant, elles continuent donc d'être en elles, ce qui veut dire aussi qu'elles sont rétroactivement modifiées par elles ; qu'il ne s'agit donc pas ici d'une pensée qui suit une route préétablie, mais d'une pensée qui fait elle-même sa route, qui se trouve elle-même en avançant, qui prouve que le chemin est faisable en le faisant³⁰².

Plus précisément encore, je pense à l'interprétation qu'a proposé Roger Laporte des pages du VISIBLE ET DE L'INVISIBLE, où cette définition de la dialectique apparaît : mouvement qui coïncide avec la question nue de l'écriture, *dans la liaison entre la pensée et son inscription*³⁰³. Et dialectique, au sens que lui confère Roger Laporte, le procès sous le signe duquel je placerais, pour conclure, le troisième volume de la tétralogie.

³⁰² Maurice Merleau-Ponty. LE VISIBLE ET L'INVISIBLE, ouv. cit., p. 123.

³⁰³ Roger Laporte. QUINZE VARIATIONS SUR UN THÈME BIOGRAPHIQUE, Flammarion 'Texte'/Éditions Léo Scheer, 2003, p. 273.

4.

UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE

4.1. Antécédents

UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, a paru en septembre 1986, au Collet de Buffle. Dans la genèse du quatrième volume de la tétralogie, cette séquence figure le premier chapitre du livre et le seul chapitre publié en volume indépendant – les autres séquences pré-publiées des NATURES INDIVISIBLES ayant paru sans exception en revue. On ne saurait mieux comparer, à cet égard, les circonstances de cette publication qu’au « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION qui offre, pour la genèse des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, les mêmes caractéristiques objectives que celle-là : l’un paru aux éditions Orange Export Ltd., et l’autre au Collet de Buffle. Au vu de cette coïncidence génétique, la question qui peut être posée, compte tenu de l’importance que nous avons reconnue, sur un plan structurel, au « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, quant à l’élaboration du troisième volume de la tétralogie, est celle de savoir si UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE lui répond aussi sous cet aspect ? Et la réponse, affirmative, s’imposera : tout comme « LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, pour LES OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE fait figure de prémisse pour l’écriture des NATURES INDIVISIBLES – prémisse à partir de laquelle s’élaborera le quatrième volume de la tétralogie.

Répondant au « DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION, UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE ouvre LES NATURES INDIVISIBLES et anticipe sur le développement du quatrième volume de la tétralogie : dernière pierre d’angle de la construction du projet de Claude Royet-Journoud. C’est donc en considération du regard qu’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE offre sur LES NATURES INDIVISIBLES que l’analyse en sera entreprise exclusivement, à charge de décrire dans des ‘Conséquents’ comment UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE annonce la structure du quatrième volume de la tétralogie, et de restituer la place de ce chapitre essentiel dans la table des NATURES INDIVISIBLES.

4.1.1. Genèse d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE

Comptant parmi les derniers titres du Collet de Buffle, la publication d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE fait écho, quelques douze années plus tard, à celle d’ATÉ chez le même éditeur. Une regard sur le catalogue du Collet de Buffle montrera la façon dont la publication d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE restitue, par cet accord tardif et non fortuit, une radicale cohérence à la logique éditoriale de cette importante et trop méconnue maison d’édition. Dans ce catalogue, je distinguerai trois séries de titres. La première série (1973-1974) est marquée par une très forte cohérence éditoriale, et un engagement auprès d’une génération de jeunes auteurs qui place, d’emblée, le Collet de Buffle parmi les maisons d’édition indépendantes les plus inventives et les plus dynamiques de son époque. Les premiers titres du catalogue figurant à cet égard le pari audacieux de

donner une lisibilité éditoriale, non à un auteur, mais à une communauté d'écriture en cours de constitution – ce pari marque, dans sa gageure, la grande année du Collet de Buffle. La seconde série (1975-circa 1985) s'indique par l'ouverture de la maison d'édition, à des auteurs appartenant à la génération précédente (André du Bouchet, Henri Michaux, Jacques Dupin) – décision à partir de laquelle, le type de publication change sensiblement de nature. Alors que les premiers titres, agrafés, peuvent rappeler, d'un point de vue factuel, le modèle du *chapbook* américain, auxquels ces livres doivent probablement la légèreté de leur forme, et leur tirage relativement important (500 exemplaires); la deuxième série de publications marque une ambition davantage bibliophilique que matérialise la systématisation d'un tirage de tête, et le fait que ces publications puissent être, ponctuellement, accompagné de l'intervention d'un artiste (Bram van Velde illustrant un texte d'André du Bouchet notamment). Sans doute n'y a-t-il pas hétérogénéité entre les deux séries, puisque la deuxième publiera aussi bien une traduction de Pascal Quignard, un recueil d'essais de Joseph Guglielmi ou un livre de Paule Philip elle-même : dédicacé significativement à Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud. Plutôt s'agit-il d'une réorientation du projet éditorial, compte tenu de la fondation, dans les faits en 1975, des éditions Orange Export Ltd. : concurrent amical mais immédiat du Collet de Buffle. Aussi n'est-ce qu'à partir de 1985, et de ce qui constitue, à ma connaissance, les derniers titres du Collet de Buffle, que convergent les deux séries, et se retrouve l'engagement qui avait dynamisé, à sa fondation, la maison d'édition, renouant avec l'ambition de publications d'ouvrages moins consensuels : LIGNES DE PARTAGE de Michel Couturier, UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE de Claude Royet-Journoud, et LETTRE VOLANTE de Roger Laporte, dédiée, une fois encore, à Anne-Marie Albiach et Claude Royet-Journoud.

Considéré au point de vue de la genèse de la tétralogie, UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE paraît trois ans après la publication de L'AMANT ET L'IMAGE dans la revue *Land* : dernière séquence des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI. Et, hormis une publication quasi inaperçue dans la revue *Mini* de Franco Beltrametti, en 1985, reprise dans L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, cette période de trois années marque un suspens relatif dans l'élaboration de la tétralogie. 'J'attends pour écrire, notait Claude Royet-Journoud, que le livre précédent me devienne illisible³⁰⁴.' Il n'est pas incongru de suggérer que cette période de silence ait été nécessaire au renouvellement qui se produit, à ce moment, dans l'écriture de la tétralogie, marqué dès le titre du livre : UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE.

4.1.2. Titre et perspective de lecture

D'emblée, l'occurrence du mot 'descriptif' dans le titre témoigne de ce renouvellement, qui semble ouvrir l'écriture à la question de la référence, soit à une propriété du langage qui n'avait pas jusqu'ici été prise en considération, sinon négativement : texte qui refusait singulièrement à l'écriture le rôle qui lui était traditionnellement dévolu, à savoir de dire les choses, de les re-présenter ou de les décrire. Or si l'écriture, maintenue dans cette exigeante intransitivité, ne pouvait

³⁰⁴ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit. p. 16 > C.66.

s'affirmer que sur une contestation de la re-présentation ou de la description, il faut admettre qu'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, par son titre, semble mettre en question ce refus. Cette séquence se pose-t-elle, pour autant, en rupture avec ce qui avait été si difficilement conquis précédemment ? Pas nécessairement, si l'on considère le fait que le titre s'inscrit aussi, placé qu'il sera au début des NATURES INDIVISIBLES, dans la continuité logique d'un mouvement qu'avaient imposé, par la répétition du thème ambigu de l'image, les chapitres conclusifs des trois premiers volumes de la tétralogie : LE RENVERSEMENT DES IMAGES, LE SIMULACRE, L'AMANT ET L'IMAGE. UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE figurera-t-elle, dans ce cas, le lieu d'une réconciliation prévue, d'une adéquation devenue possible, entre l'écriture et le réel qu'elle décrit ? Je dirais plutôt qu'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE annonce ce qui va constituer le quatrième volume de la tétralogie dans sa spécificité, et le changement de perspective qui s'y oblige pour conclure. Soit le passage de la question de l'écriture à celle de la description, non comme un retour à une conception instrumentale du langage, second par rapport au monde qu'il prétendrait décrire, mais comme une étape nouvelle de la recherche, qui passe par la prise en considération d'une dimension qui n'avait pas été exclue de l'écriture jusqu'ici, mais plutôt non thématifiée. Cette dimension annonce la rencontre d'un sujet et du monde dans lequel il se constitue comme sujet d'expérience.

Or, en tant que programme d'expérience, UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE suggère, dans un premier temps, un primat reconnu à un donné quelconque, et, dans un second temps, le ressaisissement de ce donné sous la forme d'une énumération méthodique : dans cette perspective, la *descriptive* s'oppose à l'*explicative* ou à l'*analytique*. UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE suggère donc, au préalable, un lien entre l'expérience et l'acte d'énumération d'un donné dans des énoncés descriptifs. Par contre-coup, l'adjectif 'descriptif' interdit de lire le terme de 'méthode' comme un concept normatif, mais oblige à rapprocher le mot de son sens étymologique, pour lui préférer une valeur constative. *Méthode* est à entendre (à moins de provoquer un inconciliable entre le nom et son épithète) au sens de cheminement (*hodos*), de parcours : non pas le chemin qu'il convient de suivre, mais le chemin effectivement suivi, consigné par l'acte de description qui en rend compte. UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE est un programme *empirique*, au sens où est engagée une expérience du sujet par la description qui en constitue le parcours. Par quoi la référence à l'écriture, positivement éclairée, assure l'entrée en lecture dans le livre.

De la nature empirique de ce programme, un indice supplémentaire est donné par l'utilisation de l'article 'une' dans le titre, qui implique, incidemment, que d'autres méthodes, et donc d'autres parcours sont possibles – dont c'est un. Implique que c'est *par un point quelconque*, ouvrant le livre, qu'une 'méthode' va s'esquisser, entre deux séquences : SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES et L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. A s'aviser que ces deux titres convergent sur la question du mode (réponses à la question *comment ?*), on considérera qu'ils interprètent tendanciellement UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, rétroagissant sur lui pour en préciser, l'un après l'autre, le sens.

C'est à découvrir le rapport établi entre ces deux séquences que nous consacrerons l'analyse qui suit.

n'est-elle pas, au reste, déjà dite, la seule chose à dire qu'annoncera la dernière page du texte ?

Nous montrerons qu'il est possible de proposer une autre interprétation du référent du discours, annoncé par cette injonction ; mais, d'ores et déjà, celle-ci peut être considérée comme en accord avec la structure parfaitement intérieure du texte : où la présence du pronom 'tu' semble assurer la liaison entre ces deux énoncés. Si bien que la connexion produite par l'épiphore du mot 'chose' aux deux bornes de la séquence, la structure aporétique du texte vis-à-vis de la citation d'Augustin, ne sont plus que les indices d'un fonctionnement général du poème, inscrit dans un jeu réglé de miroir où n'existe nul commencement, mais un engendrement par involution de l'écriture dans sa propre textualité.

Le poème est un système clôt, en structure d'auto-commentaire ; et c'est en considération de cette clôture que l'écriture se détermine comme entropie : déperdition de sens, à laquelle Jean-Marie Gleize, commentant l'incipit de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, prêtait, avec beaucoup de justesse, sa voix :

La première ligne dont je viens de parler, par exemple, sans majuscule, c'est ceci : « j'entends par cela tout autre chose ». Qu'en est-il de cette entente ? Qu'entend-il par « cela » ? Comment cela qu'il entend, « je », et que je n'entends pas, moi, pourrait-il me le donner à entendre ? à comprendre ? Cela, « tout autre chose » que cela que je crois ? ou que j'entends, moi ? Parlons-nous la même langue ? En quelle autre langue cela a-t-il un autre sens ? Y a-t-il une différence entre autre chose et tout autre chose ? Et comment c'est de « cela » qu'il s'agit ? La parole, la poésie, c'est cela ? Le tout autre ? / Je veux dire : cessons de parler d'autre chose. Commençons à parler de tout autre chose. Nous avons encore beaucoup de pain sur nos planches³⁰⁷.

On verra moins en effet, dans cette accumulation d'interrogations, un développement rhétorique, qu'une manière, précise et forte, d'*intensifier la question poétique*, et de mettre en jeu, par sa réénonciation démultipliée, l'entropie que génère le poème de Claude Royet-Journoud. – Diverses sont pourtant les figures de cette entropie. Je l'identifierai, pour ma part, au frayage d'une profondeur, d'une obscurité, dans le rapport qu'entretiennent le système horizontal de déploiement du poème (tel que nous venons de le découvrir) et la verticalité correspondante des pages. Ainsi, la première page du texte peut se construire sur la base de l'incipit de la séquence, et poser une série paradigmatique et conditionnelle d'équivalences sur le modèle 'j'entends par cela tout autre chose' :

³⁰⁷ Lionel Destremau. ENTRETIEN AVEC JEAN-MARIE GLEIZE dans LA POÉSIE CONTEMPORAINE EN QUESTION, revue *Prétexte*, Carnet n° 9 Hors-Série, juin 1998, p. 48.

p. 11 le puits serait le cœur

chaque mur un accomplissement du vide

Ainsi l'énoncé en italique, qui configure le sens de la page 12, peut apparaître, non moins que celle de Maurice Merleau-Ponty, comme une de ces 'voix' 'complices d'un crime' encore indéterminé :

p. 12 des voix s'y ajoutent complices d'un crime incertain
on se voudrait sans comparaison

je ne t'avais jamais vue ainsi

une main enfantine
l'argent dans la pièce la plus sombre

Autrement, la citation de Merleau-Ponty provoque une jonction accidentelle entre les dimensions horizontale et verticale du texte, dispersant le poème en son théâtre.

p. 13 il parlait de *blocs d'espace*
et de *blocs de durée*

De fait, si la citation de Merleau-Ponty semble bien référer à la fonction de la page dans la séquence, qui dans sa verticalité peut être considérée comme un *bloc d'espace* et, restituée à la succession des pages dans laquelle elle s'inscrit, comme un *bloc de durée* (thématisant une aperception *empirique* du volume de la séquence) ; si la citation de Merleau-Ponty réfère donc à la fonction de la page, le seul mot de 'papier', dans l'énoncé suivant, peut en figurer la 'réduction géographique' (IV, 14) :

p. 14 *j'ai besoin de penser à ta main sur le papier*

Mais ces *blocs* d'espace et de durée sont aussi, en tant que *figures de discours*, à leur tour, ce à quoi pourraient référer '*les deux images*' que la page 15 rassemble en un seul énoncé, et dans la superposition desquelles s'invente un continuum d'espace-temps, qui est aussi profondeur, obscurité :

p. 15 ...
appuyée contre *les deux images*

avancer dans le noir
tout est calme à l'extérieur d'un corps

Autant est-ce à dire que la forme du poème, s'auto-commentant, trouve, très exactement, son lieu dans l'espace-temps du volume du livre, qui en figure le théâtre. Un lieu où 'l'argent dans la pièce la plus sombre' (IV, 12) figure la métaphore du commerce, typographique et syntaxique, que les énoncés entretiennent entre eux – commerce que seul permet de restituer le phénomène de transvision : 'un accomplissement du vide' (IV, 11). Je tiens, à cet égard, pour particulièrement significatif du projet du texte le fait, que les deux seuls énoncés non oblitérés par l'effet de transvision dans la séquence soient 'le puits serait le cœur' (IV, 11) et 'avancer dans le noir' (IV, 15). Ce sont les énoncés projectifs de la quête, enquête ou récit auquel donne lieu le poème.

*

Or, le récit peut être appréhendé à partir du titre de la séquence et du programme qui s'y définit, relativement à UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE. De fait, SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES précise le sens à donner au titre général du livre. Car l'énoncé intitulant induit, dans la redondance de la négation privative ('sans aucun'), qu'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE prendra ici la forme expresse d'une scription. L'insistance sur la dimension écrite de la méthode sera, dans cet ordre de vue, corollaire d'un acte d'amuïssement (au sens étymologique du terme). Mais de quel amuïssement s'agit-il ?

La première hypothèse est liée à l'emploi exclusif de l'italique dans la séquence, au détriment des guillemets, pour signaler des formes de discours directs. Dans la mesure où les énoncés marqués interviennent tantôt dans des contextes d'interlocution, caractérisés par la corrélation de personnes 'je-tu' :

p. 12 *je ne t'avais jamais vue ainsi*

p. 14 *j'ai besoin de penser à ta main sur le papier*

Et tantôt succèdent à des verbes de parole :

On ne saurait mieux en effet définir le rôle scénographique de l'italique dans le texte que par cette orchestration de voix silencieuses, cet amuïssement prévu du 'dire' que l'interprétation devra (paradoxalement, bien sûr !) donner à entendre.

La deuxième hypothèse, quant à l'amuïssement dont le titre de la séquence annonce le récit, plus subtile, est liée à l'inscription ('sans aucun bruit de syllabes') d'une marque féminine, désignant l'allocutaire 'tu', repérable dans l'accord des participes passés ('*je ne t'avais jamais vue ainsi*' (IV, 12), 'appuyée contre *les deux images*' (IV, 15)). Que ces deux formes de conjugaison des participes rejoignent le mot, déjà féminin, de *main* :

p. 12 *je ne t'avais jamais vue ainsi*

une main enfantine

p. 14-15 *j'ai besoin de penser à ta main sur le papier* ↔ ...

appuyée contre *les deux images*

tantôt conséquent, tantôt antécédent du participe passé, qui porte la *finale muette*, fait du mot 'main', autant qu'un embrayeur d'écriture-lecture, un identifiant de l'allocutaire du pronom 'je' dans le texte. Aussi bien, la main est-elle l'objet d'un entretien continu, d'un dialogue des corps (noms masculins : *cœur, corps, gestes* ; noms féminins : *voix, bouche, langue*) – dialogue sans voix qui s'entrelace par le seul support de la lettre muette dans la langue. De fait, si l'*e* muet tend à apporter une différenciation, inversement, la main figure-t-elle un trait d'union. La personne 'tu' étant associée au mot de main, et la main au silence constitutif dans lequel se réalise l'écriture, cette récursivité crée une jonction entre la deuxième personne du singulier ('tu') et le participe passé du verbe taire ([tu]), dans la forme même du poème.

Ce trait d'union, entre 'tu' (personne grammaticale) et [tu] (participe passé du verbe taire), n'est rien d'autre que la forme du récit dans le poème : récit du désir de dire, couvert par le récit d'un désir tu. Dans son inaccomplissement constitutif, le désir est la forme que prend l'entropie dans le texte.

Une remarque pour conclure : Si la première personne apparaît en ouverture (pronom sujet atone) et en fermeture (pronom objet atone) de la séquence, incarnant l'origine même du désir, dans l'accident individuel ; inversement, la visée de ce désir (de nature strictement poétique puisqu'il se rapporte, en dernier lieu, à l'impossible appropriation du mot 'liquide' : qui figure à cet égard le troisième donné du texte, après les citations d'Augustin et de Merleau-Ponty), demande à être interprété à la lumière d'un commentaire d'Anne-Marie Albiach sur son travail d'écriture³⁰⁹. De ce point de

³⁰⁹ 'Je prends le vocabulaire dans certains livres et il devient mien. Je puis prendre « attribut », « nombre », « déchet », et puis il y a un autre vocabulaire qui est mien et que je partage avec d'autres, comme « liquide », « étreinte ».' Anne-Marie Albiach, ENTRETIEN AVEC JEAN DAIVE, ouv. cit., p. 47.

vue, ‘une génération de tissage’ (IV, 16) pourra caractériser le dialogue que le texte de Claude Royet-Journoud entretient avec celui d’Anne Marie Albiach : tissu dans les mots l’un de l’autre.

4.2.2. L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION

Au premier regard, tout semble distinguer L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES. Si SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES insiste sur l’aspect graphique d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, dont l’amuïssement produit une dissipation du désir, L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION insistera, comme le laisse présager son titre, sur le caractère de cheminement, impliqué dans l’étymon du mot de ‘méthode’. On posera, par hypothèse, que c’est à la formalité du texte que le titre : L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, de façon *patente*, se rapporte. Mais c’est à la mise à jour de la *négativité latente* de cette forme que l’on attachera d’abord notre lecture.

L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION met en scène un projet typographique qui semble directement issu de la mise en page élaborée dans la séquence intitulée « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* ». De même en effet que celle-ci, la mise en page de L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION présente une configuration qui ressortit, sur un plan typographique, au régime versifié : la mise en page y ordonne des groupements de lignes, dont la plus longue d’entre elles sert, pour la page, de ligne pleine, par rapport à laquelle est déterminée la justification du texte au fer à gauche. Les lignes sont en outre non ponctuées, ainsi que non initiées par des majuscules : mettant précisément en jeu le principe de non-redondance quant à la syntaxe, la typographie et la ponctuation qui caractérise le régime versifié dans le texte de la tétralogie. Enfin, tout comme « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* », L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION présente, dans chacune des pages qui composent la séquence, des groupements de lignes détachés par une segmentation typographique : le point gras dans la première, le tiret long centré dans la seconde. De fait, s’il est possible et légitime de rapprocher la formalité des deux séquences, il n’en demeure pas moins une différence fondamentale entre elles, qui tient, précisément, au type de segmentation choisi, dans l’un et l’autre cas.

Or, notre lecture de « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* » a suggéré que l’intrusion de points gras, valant comme une *ponctuation* qui renchérisait sur la fonction de l’alinéa : détachant les éléments comme autant d’objets d’une collection, était ce qui, malgré tout, continuait de faire appartenir ce texte à l’ordre discursif. Par la présence de cette ponctuation supplémentaire, il a été soutenu que « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* » intériorisait l’opposition du poème et de la prose, mise en débat dans le diptyque le précédant immédiatement, dont il constituait, dans son hésitation même, la résultante. On a suggéré en outre que la multiplicité dans laquelle s’inscrivait le texte, si elle échappait résolument à l’unicité du poème, n’allait pas, pourtant, sans constituer un système : répartition d’objets, sur les pages en regard à gauche et à droite, qui harmonisait le texte, dans une vision simultanée de la double page. Nous avons proposé

de donner à ce système de répartition le nom de ‘nomenclature’, eu égard à l’occurrence de cet hapax dans le texte même de la séquence. A contrario, il s’avère que les tirets longs centrés dans L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION marquent, plutôt qu’une ponctuation, une *solution de continuité* entre les éléments collectionnés – solution de continuité que renforce, manifestement, l’absence de contrainte typographique dans le regard des pages : échappant, de fait, autant à l’ordre discursif dans lequel persiste à s’inscrire « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* » qu’au système de répartition qui en organise la multiplicité. La succession que met en œuvre la seconde séquence d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE fait prévaloir, sur tout système logique de répartition, un ordre contingent de rencontre – séquence composée de huit pages, mais de vingt-cinq éléments, pas autrement unifiés que par le titre qui les subroge. Est-ce à dire qu’il n’y ait, de cette forme de textualité, aucun modèle pertinent ? Pas tout à fait cependant, puisqu’un modèle pourrait rendre justice du type de textualité que met en jeu L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, mode le plus nu et le moins construit du discours, à savoir le modèle de la *liste* : degré zéro de la composition écrite et de l’enchaînement logique.

La nature d’une liste se confond avec sa fonction. Sa valeur opératoire, si minimale soit-elle, est celle de réunir des éléments, qu’elle juxtapose dans une solution de continuité. Une liste a l’aspect d’une bande verticale d’éléments, consignés les uns sous les autres. La verticalité est inscrite dans la structure têtue de la liste. Or, si la composition de L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION peut être rapportée à ce modèle, c’est que le texte partage avec la liste non seulement son mode de structuration, marqué par la solution de continuité entre ses éléments, mais également la verticalité. Dans la mesure où la typographie évite de régler le regard des pages qui la compose, L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION se conçoit en effet comme un espace de déploiement vertical. Le texte s’organise dans la succession de ses éléments, placés l’un au-dessous de l’autre. Il semble à cet égard que seule la forme du livre ait nécessité de disposer ces éléments sur plusieurs pages consécutives. Toutes choses égales par ailleurs, cette mise en page pourrait être comparée à la reproduction des livres parus chez Orange Export dans l’anthologie du même nom³¹⁰ où, pour des raisons d’économie typographique, Emmanuel Hocquard se résolvait à perdre la dimension proprement volumineuse des textes qu’il présentait, au profit d’une lecture *successive* des pages, placées les unes en dessous des autres, et séparées, singulièrement là aussi, par un tiret long, centré. – La conséquence de la verticalité dans laquelle, selon une structure de liste, s’inscrit L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, serait donc celle de retrancher une dimension typographique au texte : cette fameuse troisième dimension qui constitue sans doute un des éléments les plus saillants de la poétique de Claude Royet-Journoud dans son rapport à l’objet-livre³¹¹. Aussi bien : la succession, figure-t-elle, sous sa forme de liste,

³¹⁰ Emmanuel Hocquard / Raquel. ORANGE EXPORT LTD. 1969-1986, Flammarion, “Poésie”, 1986.

³¹¹ Un exemple servira de confirmation à la soustraction de la troisième dimension du volume du texte. La bibliographie de Claude Royet-Journoud recense un texte intitulé « LE GRAND CARRÉ N’A PAS D’ANGLES », paru dans le numéro 72 de la revue *Action Poétique* en décembre 1977, numéro consacré à la psychanalyse > C.29. Ce texte d’une page se compose d’un titre, entre guillemets, d’une strophe centrée au milieu du feuillet : réglée au fer à gauche sur le vers le plus long, et d’une prose entre parenthèses, placée en pied de page. Subrogée par un titre, qui la *met en perspective*, cette page relève donc de l’ordre de la séquence : unité de composition potentiellement tri-dimensionnelle, quand même son texte ne serait-il composée que d’une page, à l’instar de VOIX DANS LE MASQUE, premier chapitre de LA NOTION D’OBSTACLE, ou de LOCALITÉ dans LES NATURES INDIVISIBLES. Or, il est remarquable de constater que cette séquence, non reprise dans la tétralogie avant 1986, se transforme en un élément de la liste

le degré zéro de la composition versifiée, auquel s'apparente, envers et contre tout, cette séquence.

Sur un plan typographique autant que formel, la structure de liste fournit un modèle adéquat à la composition de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION : degré zéro de la textualité, et degré zéro de la composition versifiée. Il manque cependant un troisième terme pour achever la caractérisation négative de cette séquence, à savoir celui d'*histoire*. Par quoi il apparaîtra que la formalité de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION s'oppose radicalement à celle de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES ; et la solution de continuité qu'elle met en œuvre, à la discontinuité du poème. Dans le poème intitulé SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES la discontinuité est en effet un moyen de construire un continu sous-jacent : continu sur un plan typographique par l'agencement du texte dans l'espace-temps du volume ; continu sur un plan textuel, qui fait que le poème, dans le commerce qu'entretiennent ses différents énoncés, s'appuie toujours déjà sur du texte ; continu sur le plan du récit : exprimé du désir ou fonction d'écriture-lecture. Or, à la forme-récit qu'implique SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES s'oppose ici la forme-histoire ; et au continu du poème, la solution de continuité que matérialisent les tirets entre chacun des *épisodes* dont L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION se compose. – *Histoire* qu'on pourrait entendre, à cet égard, au sens étymologique du terme : suite d'événements empiriquement constatés, plutôt que le récit, ordonné dans la trame d'une explication causale, de cette même suite d'événements. Précisément, tout comme l'histoire entendue dans cette acception étymologique, et confortant cette lecture, la forme de la liste se limite à juxtaposer des données, selon leur ordre d'apparition, sans jamais établir de relation de cause à effet entre elles : sa vertu est, si l'on peut dire, de couper court, ostensiblement, au commentaire et à tout développement discursif. Paradoxalement, l'histoire se caractérisera donc, ici, comme une série de faits constatés, non articulés par un continu sous-jacent, auquel Claude Royet-Journoud réserve le nom de récit. En quoi l'histoire figure, en dernier lieu, le degré zéro du récit.

Sans doute est-il remarquable que la formalité de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION ne puisse pas être définie autrement que négativement ; cela indique la négativité constitutive de cette forme, et peut-être la vocation critique de cette séquence dans le texte de la tétralogie. Le texte progresse en remettant en jeu les régularités de la poétique : ce n'est pas le moindre intérêt de cette séquence que d'impliquer, en ouverture du quatrième volume de la tétralogie, cette remise en jeu radicale. Dans cet ordre de vue, il apparaît que le titre, pour autant qu'il puisse être interprété comme un désignant formel pour la séquence qu'il intitule, possède, sous l'apparente positivité de sa syntaxe, une dimension essentiellement négative. Et cette négativité, à son tour, n'est pas indépendante d'une notion qui formera le titre du quatrième volume de la tétralogie, à savoir *les natures indivisibles*. Car cette notion implique (marquée dans l'énoncé par le pluriel) non seulement une solution de continuité, qui permet l'individuation de chacune des natures, mais également une négativité pour autant, comme le suggérait très

que constitue L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION : séparé par des tirets longs, et mis à cet égard sur un pied d'égalité avec l'énoncé de huit mots qui le précède immédiatement. Cette intégration suggère, par la projection plane qui la rend possible, le retranchement de la troisième dimension que cette séquence supposait, perceptible d'emblée dans la transformation de l'énoncé intitulant en ligne liminaire, en italique, du texte. De sorte que, moins qu'une page, l'objet ainsi transformé, apparaît comme une unité intermédiaire entre la séquence telle que nous l'avons typographiquement définie, et l'énoncé. On en définira dorénavant la valeur retranchée constitutive par le mot d'*épisode*.

justement Françoise de Laroque, que l'adjectif 'indivisible' ne supprime pas la division mais la répète en la modifiant : par un préfixe négatif³¹². – Par la division dans laquelle se présente le texte, serait donc rendu possible l'engendrement (nature, étymologiquement, contient la signification de naître) d'une multiplicité d'un nouvel ordre, distincte quoiqu'elle ne soit pas sans rapport, de celle d'objets. Et de même que 'ce que l'œil n'avait jamais vu' (III, 70) pouvait décrire littéralement la nouveauté formelle dans laquelle « JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS » s'écrivait et l'objectivité de ses éléments, tenus à distance de regard ; de même « il y aura génération et destruction » (IV, 22), citation d'Aristote, pourrait définir adéquatement le statut des énoncés séparés par les tirets longs dans L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, ainsi que leur corrélation possible avec le titre général du quatrième volume de la tétralogie. L'équation que pose L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION entre la spécificité de son projet typographique et le désignant de 'natures indivisibles' : la *théorie* dans laquelle la séquence, dans tous les sens du terme, se constitue.

*

L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION présenterait la collection de vingt-cinq épisodes détachés, verticalement disposés. On remarquera pourtant qu'une collection d'éléments singuliers, disposés sous forme liste, n'est pas une histoire, serait-elle entendue au sens étymologique comme une suite d'événements constatés et consignés hors de tout enjeu discursif. Car ce n'est pas la singularité qui fait l'événement historique, mais sa spécificité : raison pour laquelle on le retient³¹³. Pour ne pas quitter le registre de l'histoire, la forme antique des annales réalise cette difficulté de n'être pas un récit tout en restant, sous forme de liste, une histoire : et l'annaliste comme le suggérait Emmanuel Hocquard, un des noms possible du facteur de listes³¹⁴. Ainsi de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION : pour que la séquence réalise cette difficulté de n'être pas un récit tout en restant une histoire, encore faut-il qu'elle figure, non une collection d'éléments singuliers, mais une collection d'éléments *spécifiques*, dont la valeur devra être exemplaire. A la condition de leur exemplarité, les éléments peuvent, dans la verticalité de leur configuration, constituer une histoire. C'est donc à interroger cette spécificité, cette exemplarité, que nous attacherons à présent notre analyse.

Dans leur définition minimale, les épisodes de cette histoire sont des lignes en romain. En tant qu'elle forme le dénominateur commun de l'opposition vers/phrasede, la ligne est l'unité d'écriture de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. La ligne est la contrepartie positive de la solution de continuité dans laquelle se donne l'énoncé : *nature indivisible*, dotée d'une sorte d'intégralité, formant une unité sémantique complète et une unité libre, détachée de tout agencement discursif, lorsqu'elle est placée entre deux tirets longs. On gagnerait, me semble-t-il, à caractériser la ligne, unité minimale de composition de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, comme un exemple singulièrement précis de cette 'parole directe' qu'Emmanuel Hocquard évoquait dans son enseignement

³¹² Françoise de Laroque. DE « OB » À « LE. » dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, *ouv.cit.* p. 174.

³¹³ Sur la question de la nécessité de l'événement historique à être spécifique, cf Paul Veyne. HISTOIRE dans ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, tome XI, 1995, p. 464-466.

³¹⁴ Emmanuel Hocquard. MA HAIE, P.O.L, 2001, p. 483.

l'italique, qui garantit à l'énoncé sa lisibilité, et vérifie de la sorte la littéralité dans laquelle il s'inscrit :

p. 20 *une poignée de bleu dans l'encoignure*

Ou les guillemets, qui garantissent à l'énoncé un caractère de profération, et donc de vérification du sens de l'énoncé par sa réénonciation virtuelle :

p. 22 « il y aura génération et destruction »

p. 25 « aujourd'hui je ne parle à personne »

Enfin, l'énoncé, modalisé par une forme de conviction, peut être l'amorce d'un développement :

p. 22 un acte sans défaut
même si elle porte son ombre

où succède, à un énoncé évaluatif, une restriction ;

p. 24 l'assise instable du 4
se jouant de la compacité

où le commentaire littéral de la forme graphique du chiffre quatre se prolonge par un prédicat, dans la seconde ligne, décrivant peut-être la structure quadripolaire de la tétralogie. L'épisode suivant :

p. 20 air qu'il dit imperceptible
aucune séparation
l'emplacement de l'animal

présente l'exemple d'un énoncé vérifié en tant qu'acte de discours par l'emploi du verbe *dire*, et dont le sens se voit complété par un commentaire de deux lignes. Dans ce même registre, un épisode, peut présenter deux énoncés modalisés par des formes de conviction, placés en concurrence l'un vis-à-vis de l'autre, mais à partir desquels se crée une *intersection* :

p. 21 c'est dans la pièce qu'il respire

//
à proprement parler
l'air dépose une tache rouge
/
un peu de fièvre à l'intersection
la fin de l'événement
/
il s'empare de celui qui est seul

Où les formes de conviction, établies dans la première ligne par la structure en dislocation syntaxique : 'c'est ... que', et dans les deux lignes suivantes par la locution 'à proprement parler', permettent le développement d'un micro-récit, placé sous l'auspice de la rencontre sémantique prévue entre ces deux événements littéraires. La complémentarité du verbe 'respirer' et du mot 'air' évoquant, de ce point de vue, une intersection, entre l'intérieur et l'extérieur d'un corps. Mais un épisode peut aussi se construire sur la base d'une déclinaison paradigmatique de pronoms personnels sujets :

p. 19 pour que cela tienne
 //
 elle accueille l'indistinct
 //
 je n'aurais jamais voulu
 /
 on compte dans l'obscur
 une chaleur qui ne finit pas
 /
 table était le mot

La conviction forme la part positive et spécifique des épisodes de cette histoire, qui constituent, dans leur indépendance, des tests de sincérité :

Il y a un instant, écrivait George Oppen, un temps réel où l'on croit que quelque chose est vrai, et l'on construit un sens à partir de ces instants de conviction³¹⁶.

L'*histoire* de cette séquence s'élabore sur la base de la juxtaposition d'instant de conviction. L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION se rapproche ainsi de l'architecture de

³¹⁶ Traduit par Emmanuel Hocquard. MA HAIE, P.O.L, 2001, p. 241. Le rapprochement entre le travail de Claude Royet-Journoud et celui de George Oppen n'est pas arbitraire. On doit en effet à Claude Royet-Journoud une série de traductions de l'*objectiviste* américain, et en particulier la traduction de deux poèmes issus de DISCRETE SERIES > D.3.

DISCRETE SERIES, de George Oppen, l'un des quatre objectivistes américains, dont Emmanuel Hocquard traduisait les propos :

Mon livre s'appelait SÉRIE DISCRÈTE. Le terme vient des mathématiques. Une série discrète est une série de termes dont chacun est empiriquement tiré du précédent, dont chacun est empiriquement vrai. Et c'est la raison du caractère fragmentaire de ces poèmes. J'essayais de construire un sens au moyen d'affirmations empiriques³¹⁷.

L'histoire se constitue dans la succession de ces affirmations empiriques, de ces instants de conviction. En quoi cette séquence accomplit le programme d'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE : suite d'événements littéraires, qui frayent eux-mêmes leur propre parcours, décrivant un chemin (*hodos*) en se succédant les uns aux autres.

*

La structure de DISCRETE SERIES peut incontestablement servir de modèle à L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. Toutefois, on ne confondra pas le type de développement qui amplifie, sur le modèle de la série arithmétique (série induite à partir d'un premier élément), l'instant de conviction à la base de chaque épisode avec la succession des épisodes eux-mêmes, qui ne ressortit pas, dans le texte de Claude Royet-Journoud, à l'ordre de la série, mais bien à un ordre contingent de rencontre. Nous avons proposé le terme de liste pour en rendre compte spécifiquement.

De la composition des épisodes à la succession des épisodes, il y a un changement de niveau. De fait, s'il y a d'indéniables effets de cohérence entre les épisodes de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, j'attribuerai pour ma part ces effets de cohérence à une illusion bien connue du montage, en vertu de laquelle deux éléments de réalité juxtaposés provoquent un sens qui n'est contenu ni dans l'un ni dans l'autre. Or je prétends, contre cette illusion, que l'absence de continuité, le plus souvent, est à l'œuvre dans L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. Pour le dire autrement, si chaque épisode de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION se fonde sur un moment de conviction susceptible d'être développé par une série discrète, l'ensemble du texte ne forme pas lui-même série ; sa forme de composition ne possède, de ce point de vue, aucune justification logique ou systématique apparente. Car, à s'en aviser, c'est plutôt un travail de disjonction prévue que donne à lire le texte. La répétition du mot 'table', dans la première page de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, peut servir d'exemple et d'emblème à ce travail de disjonction : *premier mot* de la dernière ligne du premier épisode du texte, mais *dernier mot* de la dernière ligne du deuxième épisode :

p. 19 table était le mot

(...)

p. 19 d'autres viennent mourir sur la table

³¹⁷ Emmanuel Hocquard. MA HAIE, P.O.L, 2001, p. 229.

Dans la mesure où le mot ‘table’ est inscrit, de surcroît, dans deux niveaux linguistiques différents, ses occurrences s’opposent comme un mot cité s’oppose à un mot en emploi. – Un deuxième exemple de cette disjonction prévue apparaît dans la récurrence des mots d’‘air’ et de ‘respiration’ : mots thématiques de cette séquence, en ce qu’ils désignent littéralement la solution de continuité entre chacun des vingt-cinq éléments listés. Enfin un dernier exemple de cette disjonction apparaît dans le geste de montage lui-même, qui rompt délibérément avec l’orientation chronologique de l’écriture (qui s’est ordonnée, je le rappelle, depuis l’écriture des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI) en faisant succéder, à une séquence rédigée en 1985, une autre datée de 1977³¹⁸. Dans ces conditions, le travail de la disjonction se laisse interpréter comme la tentative, inédite dans l’écriture de Claude Royet-Journoud, pour maintenir la solution de continuité qui sépare chacun des épisodes ; et cela, sans entrer dans la dialectique de la discontinuité et du continu sous-jacent. C’est ce qui fait la nouveauté de L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION vis-à-vis des régularités de la poétique ; ce qui fera la spécificité du quatrième volume, marqué plus que tout autre livre de la tétralogie par un travail de segmentation typographique, et justifiera le pluriel du titre du quatrième volume : multiplicité pure, non-systématique, des NATURES INDIVISIBLES, s’opposant de la sorte à la démultiplication que mettait en scène LES OBJETS CONTIENNENT L’INFINI.

Est-ce à dire que, échappant délibérément à toute logique d’organisation, toute loi de composition, la liste d’épisodes que constitue L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION forme un ensemble que l’on ne peut définir que par son hétérogénéité et son caractère inorganique ? Rien n’est moins sûr cependant ; car une lecture plus fine ne manquera pas de déceler, sous le travail de la disjonction, une autre logique : appuyée singulièrement sur la composition de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES. On peut en effet être frappé de constater que l’incipit de L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION s’ouvre sur le pronom neutre ‘cela’ rappelant, dans cette ouverture, la composition de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES. On souscrit volontiers à l’hypothèse de Benjamin Hollander :

Le second « cela » (...) au début de la séquence qui s’intitule L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, dialogue-t-il avec « j’entends par cela tout autre chose » ? Dans ce cas, notre interprétation du premier « cela » se transforme en une « tout autre chose » encore inconnue qui tente de conserver sa place dans la conversation entretenue par le texte

pour que cela tienne

Et l’on remarquera que ‘cela’ figure à la fois l’instance d’origine (‘j’entends par cela tout autre chose’) et l’instance de finalité (‘pour que cela tienne’) de la *méthode descriptive* que met en scène le texte, tout entière élaborée sur la base d’un donné *non déterminé à l’avance*. Dans ce même ordre de vue, on insistera sur le rapport adversatif qu’entretient « aujourd’hui je ne parle à personne », en clausule de L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION (profération marquée par les guillemets, mais tue si l’on s’en tient au sens du texte que ces mêmes guillemets enclosent) avec la citation d’Augustin, singulièrement inscrite dans le travail d’amuïssement de l’italique (*sans y employer la bouche / ni*

³¹⁸ Dans le texte de L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, la séquence pré-publiée dans le premier numéro de la revue *Mini* de Franco Beltrametti > C.41 précède celle pré-publiée dans le numéro 72 de la revue *Action poétique* > C.29.

la langue / et sans aucun bruit de syllabes). Ces deux constatations tendent à indiquer que L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION se construit bien sur la base de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES : l'une et l'autre séquence placées dans un rapport d'inversion.

De cette inversion, je relèverai deux indices pour conclure. Le premier se découvre dans le repentir qui apparaît entre le texte paru dans la revue *Mini* et sa transformation en épisode dans L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION :

le froid s'empare de celui qui est seul > il s'empare de celui qui est seul

De l'une à l'autre version, le remplacement du substantif par son anaphore rend certes impossible de restituer le contexte primitif de l'énoncé : dans la version finale du texte, le pronom 'il' marquera donc l'introduction d'un personnage anonyme. Ce qui apparaît pourtant significatif est de lier la suppression du mot 'froid', opérée par L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, à une orientation du texte ; et de constater que ce mot, supprimé à la page 21, apparaît malgré tout à la page 25, c'est-à-dire à la fin de la séquence. Constater qu'à elle seule, cette occurrence fait pendant à deux occurrences du mot 'chaleur', au début du texte. Le repentir indique une orientation de la séquence, de la 'chaleur' vers 'froid', et du même coup, laisse transparaître un agencement dans le montage des épisodes. On ne saurait mieux référer cet agencement qu'au récit de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES ; car cette chaleur, destinée à être remplacée par le froid, ne semble pas dissociable de celle qu'a dispensé, en s'amplifiant, le désir thématique dans la première séquence d'UNE METHODE DESCRIPTIVE. Dans le même ordre d'idée, l'occurrence du mot 'lumière' (IV, 24), à la fin de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, s'opposera aux termes 'obscur' (IV, 19) et 'nuit' (IV, 23), répondants de l'obscurité qu'a dispensé SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES. – Bref, le montage des épisodes de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, loin de présenter un caractère inorganique, apparaît au contraire, littéralement, appuyé sur la composition de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES dont il constitue, tout bien considéré, le négatif exact. De fait, si, au premier regard, tout semblait distinguer L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, une lecture plus fine des enjeux la seconde séquence découvre leur corrélation effective. Si la première séquence insiste en effet sur l'aspect graphique d'UNE METHODE DESCRIPTIVE et la seconde sur le caractère de cheminement, impliqué par l'étymologie du mot de 'méthode' ; l'une et l'autre forment aussi l'avant et l'arrière d'un seul et même projet, que sténographie le titre qui les réunit.

4.2.3. Conclusion

L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION complète SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, tout en y renvoyant. Ainsi la clause de la dernière séquence : « aujourd'hui je ne parle à personne » peut être lue comme une construction adversative vis-à-vis de l'énoncé problématique qui conclut la première : 'te dire une seule chose / (*sans y employer la bouche / ni la langue / et sans aucun bruit de syllabes*)'. Dans les deux cas en effet les énoncés mettent en scène des proférations en acte : par le verbe 'dire' dans la première,

par les guillemets dans la seconde ; mais dans les deux cas cette profération est neutralisée par le sens du texte : soustraction de toute émission sonore, par l'adjonction d'un circonstant privatif dans la première ; syntaxe négative du texte encadré par les guillemets dans la seconde. De même les deux séquences s'ouvrent sur un pronom neutre qui figure le donné *incertain* à partir duquel l'écriture se réalise : 'j'entends par cela tout autre chose' et 'pour que cela tienne'.

L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION complète SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, comme l'envers son avers. On n'a pas affaire ici à un rapport dialectique comme il avait pu exister entre LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et L'AMOUR DANS LES RUINES – rapport *motivé*, par la digraphie – ni, inversement, à un rapport tout à fait *arbitraire* entre les deux séquences, mais à un rapport *nécessaire*, alors que, comme l'a expliqué Claude Royet-Journoud à Serge Gavronsky, les deux séquences ont été rédigées à partir d'un même matériau initial :

...In UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, you have the poem at the beginning followed by the story. In fact both were written from the same material, but there's a considerable difference between them, since the poem is particularly attentive to the line, to the passage from line to line³¹⁹.

Où la négativité dans laquelle s'inscrit L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, vis-à-vis de SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, se suggère par omission.

L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION complète SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, comme l'envers et l'avers d'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE. C'est pourquoi peut-être les titres des deux séquences forment deux réponses distinctes quant à la *modalité* de cette méthode descriptive : SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. Paradoxalement, dans le titre SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, le mode s'exprime dans un énoncé négatif, quand le texte qui lui répond possède la forme positive d'un 'poème'. Paradoxalement, dans le titre L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, le mode s'exprime dans un énoncé affirmatif, quand le texte qui lui répond a une forme entièrement négative.

L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION complète SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES ; entre ces deux séquences, *ouvertes sur un point quelconque*, s'accuse un cheminement (*hodos*) dont la table du quatrième volume va décrire le parcours. C'est en retraçant ce parcours que l'on pourra appréhender la place avant-courrière d'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE dans LES NATURES INDIVISIBLES.

³¹⁹ Claude Royet-Journoud. Entretien avec Serge Gavronsky, dans TOWARD A NEW POETICS, ouvr. cit. p. 116 > E.17a.

4.3. Conséquents

4.3.1. Genèse et structure des NATURES INDIVISIBLES

Après la parution d'UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE au Collet de Buffle, les pré-publications des séquences du quatrième volume de la tétralogie se succèdent régulièrement dans le temps, et dans l'ordre logique que manifesterait la table des NATURES INDIVISIBLES³²⁰. Mais alors qu'il aura fallu quinze années pour écrire les trois premiers volumes (rédigés entre février 1968 et le début de l'année 1983), treize années séparent encore la publication des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI de celle des NATURES INDIVISIBLES. Tout se passe comme si, dans un premier temps, les enjeux qui pesaient sur ce quatrième volume pouvaient expliquer la lenteur constitutive de son élaboration. On s'aperçoit pourtant, dans un second temps, que cette lenteur objective peut être mise en rapport avec le volume textuel des NATURES INDIVISIBLES, à lui seul égalant LE RENVERSEMENT et LA NOTION D'OBSTACLE. (Par l'effet de cet équilibre imprévu, le diptyque que constitue LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION – L'AMOUR DANS LES RUINES pourra être considéré comme formant le centre de gravité de la tétralogie, et le point aveugle du texte, ainsi que je l'exposerai en introduction des MOTS DE LA TETRALOGIE.) Le mieux est alors de considérer un rythme d'écriture relativement constant, ralenti tendanciellement par l'effet d'achèvement du projet.

PORT DE VOIX a paru en deux livraisons successives, respectivement dans le quotidien *l'Humanité*, puis dans la revue-livre « *Où en est la nuit ?* », dirigée par Mathieu Bénézet. Cette deuxième livraison a fait l'objet d'une commande selon le principe qu'avait formulé la revue *Première livraison*, qui publiait, à cette occasion, VOIX DANS LE MASQUE :

Le principe est le suivant : nous proposons, sans toutefois les divulguer, des mots – c'est-à-dire des motifs –, qui sont en fait ceux par lesquels nous sommes, à tel ou tel moment, requis ; et nous demandons qu'on écrive à partir d'eux, en toute liberté quant au genre, la valeur d'une page. / C'est tout. / Les textes auxquels cela donne lieu, nous les publions ensuite par cahiers de 4 pages (...) . – Une fois rassemblés, ces cahiers forment une espèce de livre dont « l'autorité » est pour le moins problématique. / L'apparence est qu'il s'agit d'un jeu, avec sa règle, ses contraintes, son arbitraire ou sa gratuité. Oui et non. Il y a peut-être dans la « commande » une nécessité. Ou plutôt un impératif : celui de ce qui reste à tenter, malgré tout, sous le nom de *littérature*³²¹.

Considérant que, sur ce même principe, sera sollicitée la séquence intitulée LOCALITÉ, à l'occasion du numéro unique de la revue *Dans un monde abandonné des facteurs*, la récurrence de ces commandes invite à voir dans la personne de Mathieu Bénézet, avec la contribution majeure qu'il a apportée à *Digraphe*, un des éditeurs privilégiés de Claude Royet-Journoud.

³²⁰ On remarquera toutefois que la parution de la séquence PORT DE VOIX II > C.43 précède celle de PORT DE VOIX > C.46 ; mais cette exception n'est manifestement qu'un aléa de publication.

³²¹ Signé par Mathieu Bénézet et Philippe Lacoue-Labarthe, ce texte-programme a été joint à la couverture qui réunit les six premiers cahiers de la revue *Première Livraison*, où paraît VOIX DANS LE MASQUE > C.20.

Or, en quelle mesure la séquence intitulée PORT DE VOIX prolonge-t-elle le travail inauguré par UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE ? Ne doit-on pas voir, d'emblée, dans le titre de cette séquence, une contradiction avec le programme qui s'exprimait par SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES ? Je prétends que, malgré l'acception de la locution (ornement ajouté à la ligne mélodique par l'interprète lors d'une exécution musicale), la séquence s'inscrit aussi en continuité vis-à-vis du chapitre précédent, et en particulier de la clausule de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION. A cet égard, PORT DE VOIX s'autorise de cet événement, qui découvre une voix dans le dernier énoncé de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION (voix donnée comme proférée par la présence de guillemets, mais interdite par le sens de l'énoncé lui-même) confirmant, par la structure adversative dans laquelle elle s'inscrit, l'inversion que figure, l'une vis-à-vis de l'autre, les deux séquences qui composent UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE. C'est l'avènement paradoxal de cette *voix*, sans paroles, que *porte* la séquence ; alors que PORT DE VOIX prolonge également la formalité de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, avec deux types nouveaux de segmentation : la première, sous l'auspice d'une série chiffrée, la seconde, de points gras au fer à gauche. PORT DE VOIX constitue un prolongement de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, ainsi que l'attestent, par ailleurs, les clausules des deux sections composant ce chapitre, où apparaît le pronom 'je', dans une syntaxe négative : '*je suis hors de moi / je suis hors de moi*' (IV, 31) et '*effusion / je n'y suis pas*' (IV, 34).

ERREUR DE LOCALISATION DES ÉVÉNEMENTS DANS LE TEMPS a paru dans le dix-huitième numéro de revue *le Genre humain*, dirigée par Maurice Olender, à l'occasion d'un dossier consacré à la mémoire politique, et aux stratégies corollaires de l'oubli³²². De cette thématique, le titre du texte de Claude Royet-Journoud rend compte. Si bien que, unique en son genre dans la tétralogie, ce poème pourrait être interprété, comme l'a tenté aussi judicieusement que prudemment Rosmarie Waldrop, à partir de la circonstance à laquelle il réfère :

The events behind the poem were these: / In October 1961, during the Algerian War, Algerians in Paris defied the curfew in a large demonstration that included women and children. The CRS mowed down some three hundred of them and tossed the bodies in the Seine. The event was censored out of existence. / In the same week of October 1961, demonstrating Frenchmen were chased into a Métro tunnel which was closed at the other end. In the press of bodies, five people suffocated. This caused a great scandal, was much written about. / When the people are asked about the scandal of 1961, they invariably mention the second. This replacement of one memory by another, less atrocious one, is referred to by the title: ERROR OF LOCALISATION OF EVENT'S IN TIME³²³.

Compte tenu de cette restitution, on peut proposer l'hypothèse suivante : dans le texte, *l'erreur*, dont fait mention le titre de la séquence, tiendrait à ce qui tantôt est éclairé (le poème présente l'épiphore du mot 'lumière' (IV, 38, 42, 44), ainsi que de l'hapax disjoint 'éclair' (IV, 46) en fin ligne) et ce qui tantôt est caché ('obscur' (IV, 39), 'noir' (IV 45, 47)), soit le recouvrement d'un événement caché par un autre mis en lumière : d'un meurtre par un accident ? Or, à cette insolite thématique s'ajoute que, d'un point de vue formel, la séquence constitue comme nous le suggérons, un poème, mais d'une longueur et d'une complexité inhabituelle dans l'écriture de la tétralogie. A ce titre, ERREUR DE LOCALISATION DES ÉVÉNEMENTS DANS LE TEMPS renoue avec SANS

³²² POLITIQUES DE L'OUBLI, *le Genre humain* n° 18, Seuil, octobre 1988.

³²³ Rosmarie Waldrop. FROM WITH PAGES TO NATURAL GAITS. NOTES ON SOME RECENT FRENCH POETRY, *The Academy of American Poets* n° 31, New York, printemps 1998.

AUCUN BRUIT DE SYLLABES, après la césure formelle qu’ont marquée L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION et PORT DE VOIX.

La séquence intitulée *i. e.* se place au centre du quatrième volume de la tétralogie : le titre se trouvera à la page 49 alors que le texte s’achèvera à la page 95 – titre précédé et suivi, dans la table des NATURES INDIVISIBLES, de trois chapitres. Par quoi il apparaît que cette séquence a une importance structurelle majeure pour l’orientation du livre. Et cela, par la question du sens que met en jeu le titre : *i. e.* figurant l’indice graphique de l’interprétation dans le discours, et de la reformulation du sens dans l’écriture. A cet égard, on pourra s’interroger sur le fait de savoir si, compte tenu du programme qu’annonce *i. e.*, la reformulation doit prendre le pas sur ce que l’on a nommé ‘l’art de l’interruption’, et l’activité de réécriture sur l’économie d’écriture que la reconstitution de la poétique de Claude Royet-Journoud a laissé percevoir ? Il y a, dans tous les cas, très manifestement, quelque chose d’un renouvellement des enjeux de l’écriture dans la séquence centrale des NATURES INDIVISIBLES – renouvellement que l’on pourrait mettre en rapport avec le projet d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE. De sorte qu’à la constellation de notions sur laquelle s’ouvrait LES NATURES INDIVISIBLES, avec les mots de ‘méthode’ et de ‘description’, s’adjoint désormais ici la question linguistique du ‘sens’ ; et à l’énoncé qui introduisait SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, le titre de la séquence centrale du quart-livre :

j’entends par cela tout autre chose ↔ *i. e.*

Car c’est un effet du français qu’au sens d’un mot, au sens d’une phrase s’adjoint et se fond celui de cheminement (*hodos*), de direction. Sens à constituer dans la succession (comme l’histoire, comme le livre), parce qu’il résulte du mouvement conjoint de l’écriture-lecture. Entre l’écriture et la lecture, la reprise interprétative travaille un rapport du dit et du dire, qui défait la certitude d’un achèvement. Par le mouvement réflexif de reprise qu’implique la reformulation, ce qui est écrit est en effet, désormais, susceptible d’être augmenté ou précisé : reversant l’inaccompli dans l’accompli. Or, à ce renouvellement des enjeux du texte que suggère, dès son titre, *i. e.*, répond la typographie de la séquence, où la forme poème intériorise la segmentation mise en œuvre dans L’HISTOIRE DANS LA SUCCESSION et PORT DE VOIX, imposant, de la sorte, une forme mixte : texte divisé en 13 pages numérotées et ponctuées, la section 7 au centre. A cet égard, on remarquera que la forme des pré-publications désigne le fonctionnement du texte, qui, paru en trois livraisons successives dans la revue *fig.* de Jean Daive, impliquent l’idée d’une réitération : des 6 premières sections, publiées dans le premier numéro de la revue, aux sections 7-8, dans le troisième, et aux sections 9-13 dans le septième et dernier numéro de cette excellente revue. On va voir que la reformulation mise en jeu par la séquence centrale des NATURES INDIVISIBLES a encore un rôle à jouer dans la structure du quatrième volume de la tétralogie.

MISE À JOUR LORS DE L’ACQUISITION a paru en trois livraisons. La première séquence dans la revue *Tartine* et la seconde dans la revue *Jalouse pratique*, avant de

paraître, sous sa forme complète, dans le dixième numéro de la revue *Nioques*³²⁴. – On peut reprendre l’hypothèse d’Emmanuel Ponsart selon laquelle la première séquence du texte : ‘I’, composée de trois pages, trouverait son complément nécessaire dans la seconde ‘II’, composée d’une page mais de trois groupements de lignes – l’ensemble formant une ‘pièce’ mentale abstraite ‘(le conduire à travers la pièce)’ (IV, 69), à laquelle référerait le titre : MISE À JOUR LORS DE L’ACQUISITION. Extrapolant cette judicieuse suggestion on remarquera que le rapport, établi entre la première et la seconde séquence, pourra être considéré comme thématissant le rapport qu’entretient LES NATURES INDIVISIBLES avec les trois volumes précédents, et MISE À JOUR LORS DE L’ACQUISITION comme une mise en abyme de la structure de la tétralogie. L’ajout de la seconde séquence, projection plane des trois pages de la première, pouvant également être placée au registre de la reformulation (*i. e.*), tout comme la citation de Hallâj : « Ses paroles n’ont ni voyelles ni élocution³²⁵ » (IV, 75), apparaît comme la reformulation de la citation d’Augustin, présentée dans SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES. Enfin, on remarquera que la composition en deux séquences numérotées de MISE À JOUR LORS DE L’ACQUISITION fait écho, dans la table des NATURES INDIVISIBLES, à la composition en deux séquences d’UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, confirmant rétroactivement la position structurale, au centre du livre, de la séquence intitulée *i. e.*

Enfin, comme je l’annonçais, LOCALITÉ a paru dans le numéro unique de la revue de Mathieu Bénézet, *Dans un monde abandonné des facteurs*³²⁶, qui achève la série des pré-publications qui ont scandé la rédaction des NATURES INDIVISIBLES. Séquence composée d’une page, LOCALITÉ s’inscrit dans le prolongement de la deuxième section de MISE À JOUR LORS DE L’ACQUISITION, composée également d’une page. Mais encore, LOCALITÉ figure, par son titre, la reformulation d’ERREUR DE LOCALISATION DES ÉVÉNEMENTS DANS LE TEMPS ; confirmant non moins que le chapitre précédent la position centrale de la séquence intitulée *i. e.*

Or, si LOCALITÉ conclut la genèse des pré-publications du quatrième volume de la tétralogie, c’est qu’EFFACEMENT DU BORD DROIT DU CŒUR dernier chapitre du livre, qui ouvre le volume à son inachèvement (inachèvement à droite, dans le sens de la lecture) n’a, singulièrement, pas fait l’objet d’une pré-publication. Il paraît pour la première fois en avril 1997 à l’occasion de la publication des NATURES INDIVISIBLES. C’est aussi, du point de vue d’une stratégie délibérée, quant à la genèse du texte, une façon de ne pas fermer le texte, que de garder le dernier chapitre non publié, inédit à l’instar du mot FIN lui-même qui, alors même qu’il concluait le livre, devait faire encore couler beaucoup d’encre. Celle de Jean Frémon :

³²⁴ L’on retrouve singulièrement, dans ce dernier numéro de la première série de *Nioques*, quelques-uns des auteurs publiés dans *Zuk* et dans *Vendredi 13*. Notamment Francis Cohen, Jean-François Goyet et Roger Lewinter > K.9, K.10.

³²⁵ ‘1. J’ai à moi un Ami, je le visite dans les solitudes, présent, même quand il échappe aux regards. 2. Tu ne me verras pas lui prêter l’oreille, pour percevoir son langage par bruit de paroles. 3. Ses paroles n’ont ni voyelles, ni élocution, ni rien de la mélodie des voix. 4. Mais c’est comme si j’étais devenu l’interlocuteur de moi-même, communiquant par mon inspiration avec son essence, en mon essence. 5. Présent, absent, proche, éloigné, insaisissable aux descriptions par qualités. 6. Il est plus proche que la conscience pour l’imagination, et plus intime que l’étincelle des inspirations.’ (Husayn Mansour al-Hallâj, *DĪWĀN*, traduit par Louis Massignon, Seuil, 1981, p. 69.)

³²⁶ > C.56.

Le mot Fin, à la fin, n'est pas un titre. Il est composé dans un corps inférieur, celui du faux-titre. Il s'applique au livre et à la tétralogie entière. Ces trois lettres au milieu de la page, comme sur un écran, m'ont ému. Emmanuel Hocquard, infatigable pourfendeur de pathos, dit que c'est un mot de trop. Obtenir l'adhésion – ou le rejet – de son lecteur sur le sens de trois lettres au milieu d'une page, exemplaire exigence rhétorique³²⁷.

Et celle de Dominique Fourcade :

LES NATURES INDIVISIBLES vient de paraître, Degas tient le livre dans ses mains, il en tourne les pages, le regarde plus qu'il ne le lit (les livres demandent à être regardés aussi). Moment de gravité. Il s'arrête sur le mot FIN, dit de ce mot qu'il est là « comme une caille dans le blanc du blé » (je sursaute) ; qu'il semble là depuis toujours, si naturellement fort, si naturellement beau. J'explique que ce mot est là depuis le début du livre, qu'il est en fait le premier mot du livre, que tout ce qui vient avant vient après. Songeur. Manipule le livre en tous sens. Demande pourquoi on ne trouve jamais le mot fin, ce mot qui lui apparaît maintenant décisif et nécessaire, pourquoi ne le trouve-t-on pas dans mes livres, est-ce parce qu'ils n'en finissent pas ? Je me sens pris en défaut, et réponds que je n'ai jamais osé l'utiliser ; mais la vérité est que je n'y ai jamais songé. Et si j'avais eu le courage de l'envisager, où l'aurais-je placé ? Tant qu'à faire, quelque part au milieu du genre de livre que j'écris, à une place qui restera toujours à lui trouver parce que le cœur de la spirale du livre reste à trouver. Un couloir peut-être, dit Degas³²⁸.

– Inédite enfin, à la date de parution des NATURES INDIVISIBLES, la table, qui conclut le livre et en redouble la narration :

UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE	7
SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES	9
L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION	17
PORT DE VOIX	27
ERREUR DE LOCALISATION DES ÉVÉNEMENTS DANS LE TEMPS	35
<i>i. e.</i>	49
MISE À JOUR LORS DE L'ACQUISITION	65
I	67
II	73
LOCALITÉ	77
EFFACEMENT DU BORD DROIT DU CŒUR	81

4.3.2. Constitution de l'analogie

LES NATURES INDIVISIBLES s'inaugure par UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, qui renverse littéralement, par son titre, le programme que sténographiait le titre du deuxième volume de la tétralogie. Ce qui est désigné dans LA NOTION D'OBSTACLE, nous l'avons

³²⁷ Jean Frémon. NUMÉRATION D'UNE TÉTRALOGIE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, ouvr.cit. p. 96.

³²⁸ Dominique Fourcade. LE SUJET MONOTYPE, P.O.L, 1997, p. 129.

remarqué, c'est la construction d'une entité discursive, où langage et écriture ne peuvent être impliqués que sur un mode intransitif ; dans UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, en revanche, il y a l'ouverture d'un parcours où l'écriture est placée singulièrement en fonction d'auxiliaire, et sur un mode transitif, pour autant que l'adjectif descriptif semblât bien indiquer que la méthode prend appui sur un donné, sinon extérieur au langage lui-même, du moins au texte qu'il intitule. LES NATURES INDIVISIBLES place au centre du livre, la séquence intitulée *i. e.* qui, là encore, renverse tendancielle le programme de la poétique : substituant à l'art de l'interruption une injonction de reformulation. Aussi bien 'l'obstacle', constitué en notion dans le deuxième volume de la tétralogie, semble-t-il, là encore, céder devant l'abréviation, qui ouvre un passage ; et LE TRAVAIL DU NOM devant le travail, toujours inachevé, du sens que sténographie la formule latine.

Dans cette perspective, on remarquera que c'est parce que la question du sens relève d'une activité inachevée, itérative, que la reformulation thématise le rapport du sujet à son discours. Moyennant quoi la première personne trouve, dans LES NATURES INDIVISIBLES, une fréquence d'emploi jamais atteinte jusque-là. 'Je' est l'anonymat actualisé dans l'accident individuel. Son activité est la vielle ('j'ai pour unique fonction de ne pas bouger' (IV, 43)). 'Je' désigne, dans son rapport négatif au savoir, une histoire qu'il rend possible parce qu'il la cerne ('je ne connais pas l'histoire' (IV, 31), 'l'histoire devant moi' (IV, 91)). Par les instances grammaticales dans lesquelles la personne se distribue, le clivage redouble et oppose, non sans tragique ('*je suis hors de moi / je suis hors de moi*' (IV, 31)) ou assimile ('je viens dans ta respiration' (IV, 43), 'elle vient jusqu'à moi' (IV, 63)). C'est la recherche d'un 'je' qui rassemble en sa forme et le 'je' et le 'tu' ('te dire une seule chose' (IV, 16), « *te vomir de ma bouche* » (IV, 88)). Réciprocité qui travaille les rapports du voir et du dire ('*je ne t'avais jamais vue ainsi*' (IV, 12), 'je ne sais plus te parler' (IV, 53), 'parler c'est voir ton corps' (IV, 75)). Mais le travail du voir et du dire se manifeste, aussi dans le texte, sur un mode non transitif (« aujourd'hui je ne parle à personne » (IV, 26), '*ta vie te regarde*' (IV, 43), 'le nom que je donne à un corps' (IV, 79)), etc. On augmentera pas une liste dont les éléments démentent par leur labilité, le fondement d'une réflexion sur l'effet sujet. Des citations, détachées de leur contexte, prennent une certitude qu'elles n'ont parfois pas cherchée. Mais cette énumération, la circulation et les échanges qui s'effectuent entre ces énoncés disent toutefois (placés qu'ils pourraient être eux-mêmes au registre de la reformulation) ce qui oppose, là encore, LES NATURES INDIVISIBLES à LA NOTION D'OBSTACLE, qui ne présente, singulièrement, aucune occurrence de la personne 'je' dans son texte.

LES NATURES INDIVISIBLES s'achève sur EFFACEMENT DU BORD DROIT DU CŒUR : poème qui n'est pas dissociable de l'apparition du mot FIN, à la dernière page du livre, et provoque dans l'articulation du sens du titre et de cet empirique point final, une dialectique, non résolue, de l'inachevé et de l'achevé.

Aussi, après LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, qui avait intégré plutôt que résolu l'opposition entre les deux premiers livres de la tétralogie, LES NATURES INDIVISIBLES, en s'opposant rigoureusement à LA NOTION D'OBSTACLE, maintient, dans sa forme de contenu, la distance requise par une structure quadripolaire, suggérant dans les faits, l'expression d'une anti-synthèse. C'est aussi le sens du passage de la démultiplication (LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI) à l'engendrement d'une multiplicité non systématique (LES NATURES INDIVISIBLES) que d'interdire, de façon rédhibitoire, toute tentation synthétique, et toute velléité d'unification.

4.4. Coda

Arrivés au terme de notre lecture du texte de la tétralogie, nous retrouvons la problématique sur laquelle s'achevait notre protocole d'interprétation. A savoir la question de la convergence des différents récits qui ont pu être déployés au cours de nos précédentes analyses. Précisément, la distinction des niveaux de récits, appuyés sur les temporalités concurrentes présentes dans l'écriture (temps dramatique de la séquence, temps diachronique de la composition, temps synchronique du texte), a été posée comme un moyen de vérification des principales hypothèses d'interprétation proposées. Cette dernière section procédera donc à cette vérification.

*

La première question est celle de savoir comment les séquences que nous avons choisies (DANS CET ACTE, L'ATTERREMENT, L'AMOUR DANS LES RUINES et L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION), autant que les analyses que nous en avons proposées, s'articulent les unes avec les autres, en se répondant. Nous commencerons par découvrir cette articulation.

Quant à la séquence intitulée DANS CET ACTE, je retiens en particulier la question de la théâtralité, engagée par le titre même du chapitre, et mis en forme dans l'espace des trois pages de son texte : la structure ternaire ayant, incidemment, dévoilé son importance structurelle pour l'écriture, dans la question d'un centre, privé d'extension. Dans la mesure où elle est constitutive du poème dans sa typographie, la dimension théâtrale se retrouvera tout au long de la tétralogie, mais peut-être, plus spécifiquement, dans les onze pages d'ATÉ. Pour ce qui est de la structure ternaire, elle se manifeste dans l'articulation des trois séquences qui composent LE TRAVAIL DU NOM, ainsi que dans la logique qui commande à la succession des trois séquences centrales des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI : LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION, L'AMOUR DANS LES RUINES et « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* ».

Quant à la séquence intitulée L'ATTERREMENT, je retiens en particulier l'exploitation de la forme de la période qui, dans sa rigueur, se découvre pour la première fois comme un modèle de composition du poème. On a suggéré que ce modèle formel pouvait être extrapolé à LA NOTION D'OBSTACLE (conférant au livre une linéarité que manifeste sa table), voire à la tétralogie elle-même. – Dans cette perspective, on considérera que le point initiant le vers :

p. 91

. l'histoire devant moi

à la fin des NATURES INDIVISIBLES, ouvrant sur l'ultime coda du texte, marque la chute de cette période, extrapolée aux dimensions de la tétralogie. – La forme de la période, comme modèle de composition du poème, a été rencontrée, en tout état de cause, dans LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION, L'AUTRE CONTIENT LES POUMONS ET LE CŒUR et, plus discrètement, dans SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES.

Quant à la séquence intitulée L'AMOUR DANS LES RUINES, je retiens bien évidemment la question de l'intrusion de la prose dans le texte de la tétralogie, formant, une césure entre le poème qui la précède : LE DEUIL PÉRIODE D'INVASION et la séquence qui la suit : « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* », dont elle détermine, de l'un à l'autre, les conditions de transformation.

Quant à L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, je retiens la forme tout entière négative de la séquence, qui remet en jeu radicalement la poétique, par l'intrusion d'un procédé nouveau de segmentation, issu de « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L'ENDROIT OÙ JE L'ATTENDS* ». La forme négative de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION, appuyée sur le poème intitulé SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, annonce le projet du quatrième volume de la tétralogie, dont elle anticipe, par sa formalité, le titre : LES NATURES INDIVISIBLES.

*

Dans leur articulation, la succession de ces analyses suggère une incessante remise en question des acquis de la poétique : le texte avance en se questionnant, sans jamais s'arrêter sur une forme qui aurait pu le définir de manière univoque. Précisément, c'est pour la démonstration que leur enchaînement proposait que les séquences DANS CET ACTE, L'ATTERREMENT, L'AMOUR DANS LES RUINES et L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION ont été privilégiées. Cela dit, nous avons toujours veillé à inscrire ces analyses dans les livres qui les incluait. Nous avons inscrit l'analyse de DANS CET ACTE dans LE RENVERSEMENT, qui nous a conduit à identifier le premier volume de la tétralogie comme un prototype : dont la composition formait l'étalon à partir duquel se construiraient les livres suivants. Nous avons inscrit l'analyse de L'ATTERREMENT dans LE TRAVAIL DU NOM, qui nous a permis de mettre à jour la complication sur la base de laquelle s'élaborait LA NOTION D'OBSTACLE, et se justifiait le titre du deuxième volume de la tétralogie. Nous avons inscrit l'analyse de L'AMOUR DANS LES RUINES dans LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, où s'intériorise, sous l'aspect de polarités multiples, la différence qui oppose le premier et le deuxième volume de la tétralogie. Enfin, nous avons inscrit l'analyse de L'HISTOIRE DANS LA SUCCESSION dans UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE qui inaugure le quatrième et dernier volume de la tétralogie, marquant, dès son titre, la différence dans laquelle le quart-livre se constitue vis-à-vis des trois précédents. C'est dire que la restitution de ces séquences dans les livres qui les incluaient nous a demandé de tenir compte de la structure discursive générale de la tétralogie, et de la diachronie qui les fait succéder dans le temps.

*

Il reste, après que l'analyse des séquences, dans leur temps dramatique, a été restituée à la diachronie de la composition de la tétralogie, à interroger le dernier niveau de déploiement du récit, dans la synchronie du texte : point ultime de vérification, quant à la continuité des différentes conjectures exposées. Corrélât de l'inconnue et l'indicible que constitue, dans l'ordre de l'écriture, la structure en 'X' de la tétralogie, nos interprétations convergent, dans l'ordre de la lecture, vers un point culminant, qui n'est autre que celui du renversement tragique, lorsqu'il est accompagné d'un coup de théâtre et d'une reconnaissance.

Moyennant un rabattement du figural sur le littéral, le ‘coup de théâtre’, c’est la transformation que provoque, pour le texte, la succession du DEUIL PÉRIODE D’INVASION-L’AMOUR DANS LES RUINES dans la tétralogie – succession qui rend possible, à son tour, l’apparition du titre emprunté à Wittgenstein : « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* ». Or, à tenir ce dernier titre comme le répondant, positif, du RENVERSEMENT lui-même, on s’aperçoit que ce qui a été critiqué dans le premier, le deuxième et dans les trois premiers chapitres du troisième volume de la tétralogie ressurgit dans la fin des OBJETS CONTIENNENT L’INFINI et LES NATURES INDIVISIBLES, à savoir l’ordre de la manifestation et l’ordre de la désignation. D’accord avec Aristote, on dira que le coup de théâtre inverse, diamétralement, les données de la fable : ‘Le coup de théâtre est, (...), le renversement qui inverse l’effet des actions³²⁹.’ Car il suffirait de substituer le terme d’action à celui d’écriture pour définir la place du diptyque dans la tétralogie et le coup de théâtre auquel il donne lieu.

Moyennant un même rabattement du figural sur le littéral, la reconnaissance, c’est la transformation que produit la coda des NATURES INDIVISIBLES, dans EFFACEMENT DU BORD DROIT DU CŒUR – coda s’inaugurant par le point placé au début du vers de la page 91 : ‘. l’histoire devant moi’. Jean-Marie Gleize, commentant ce dernier chapitre de la tétralogie :

La légende et l’action du renversement tiennent la distance : aux dernières pages des NATURES INDIVISIBLES on voit revenir l’opération décisive, par quoi l’on parle de « négativité » (voire de poésie négative), la destruction par inscription, l’inscription destructive : « choses renversées par la destruction » (IV, 88), et un peu plus loin, par renversement de renversement, l’évocation de la construction, de la destruction par construction, la construction destructive, ou production des ressemblances (« il y a maintenant une ressemblance » IV, 93), images...³³⁰

Précisément, ‘*il y a maintenant une ressemblance*’ (qui constitue la dernière citation de Wittgenstein dans le texte de la tétralogie) désigne cette reconnaissance subite, au terme des NATURES INDIVISIBLES – une reconnaissance qui s’infère donc de la prémisse qu’a figuré « *JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OÙ JE L’ATTENDS* », et du coup de théâtre que l’apparition de ce titre a provoqué. Je tiens pourtant que cette reconnaissance n’est pas elle-même indépendante du RENVERSEMENT, qui en figure, à son tour, la transformation. Et de même que

IV, 91 . l’histoire devant moi

n’est pas dissociable de la première formulation, étymologique, du terme d’obstacle, dans LE RENVERSEMENT (les deux vers sont construits sur la répétition de la préposition ‘devant’, dans une même position syntaxique) :

I, 10 ce qui est devant nous

De même la récurrence massive du pronom ‘je/moi’ dans LES NATURES INDIVISIBLES n’est pas dissociable des occurrences du pronom ‘nous’, qui forme signe sous lequel on a cru pouvoir placer LE RENVERSEMENT. De même enfin :

IV, 93 *il y a maintenant une ressemblance*

³²⁹ Aristote. LA POÉTIQUE, ouvr. cit., p. 71.

³³⁰ Jean-Marie Gleize. COMMERCE DES OBJETS DE MÉMOIRE dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, ouvr.cit., p. 157.

n'est pas dissociable du distique qui annonce la thèse du RENVERSEMENT :

I, 49

*les ressemblances le gênaient
il parlait de cette impossibilité de mentir*

La reconnaissance à laquelle donne lieu la coda des NATURES INDIVISIBLES est, dans les faits, si peu indépendante du texte du RENVERSEMENT que l'hypothèse selon laquelle le titre du premier volume de la tétralogie s'appuierait sur une conception préalable de la poésie : trouvant, dans cet appui à l'extérieur de lui-même, sa justification et son sens, semble, au final, devoir être réfutée. C'est à l'intérieur et dans le texte lui-même que le renversement trouve une justification – serait-elle, comme c'est ici le cas, post-posée. Aussi bien, les trois transformations auxquelles donne lieu le texte : renversement, coup de théâtre et reconnaissance, doivent-elles être pensées comme contemporaines les unes des autres. Aussi bien, ces trois transformations ne figurent-elles qu'un seul et même événement : le climax de l'intrigue tragique. Et tel est l'effet de synchronie du dernier niveau de temporalité du texte, que d'inscrire ces trois transformations dans une simultanéité, formant le nouage (boroméen ?) de l'intrigue, complexe, que figure le texte de la tétralogie. Dans cet ordre de vue le mot FIN peut en effet reconduire au début texte : 'Le mot FIN pour que ce qui suit devienne ce qui précède³³¹.'

³³¹ Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 21 > C.66.

CONCLUSION

Dans la première partie de cet essai, il s'est agi de proposer une reconstitution raisonnée de la poétique de Claude Royet-Journoud. A partir de la cellule de la langue, du livre et du récit, posée en prémisse de ce développement, on a mis à jour les régularités du texte. Cette reconstitution est raisonnée en cela qu'on a proposé un trajet menant des petites aux grandes unités de composition. Ainsi, une analyse du vocabulaire de la tétralogie nous a conduit à une définition de la notion d'énoncé, puis à la question de la mise en page de ces énoncés, découvrant les régularités de la typographie du texte. Le mouvement d'inclusion de ces unités les unes dans les autres, par lequel se construit progressivement le livre, nous a conduit, en dernier lieu, à une description de la structure analogique, qui maintient les quatre volumes dans un système d'implication réciproque : forme superlative et non unitaire que désigne le terme de tétralogie. Dans ce parcours, qui a mené de la langue au livre (constantes de la poétique), s'est découverte la césure que figurait entre elles le récit (ou variable de la poétique) : appuyé qu'il est sur la question délicate du sens.

Dans la seconde partie de cet essai, il s'est agi d'entreprendre, à partir d'un choix de séquences, une interprétation de la tétralogie, pour en déployer le ou les récit(s), et poursuivre l'inflexion de son ou leurs trajet(s) vers des voies inconnues, car bientôt sorties hors du territoire balisé par les régularités de la poétique. Deux remarques à ce propos. Le texte a été appréhendé ici non plus dans les régularités de son *système*, mais dans son *dynamisme* propre. Le changement de perspective qui caractérise la seconde partie de cet essai, nous a invités, ce faisant, à vérifier, et parfois réajuster, certaines des propositions systématiques exposées dans la première partie de cet essai.

*

A confronter un point de vue systématique et un point de vue dynamique, la forme de l'essai trouve sa justification, étant entendu que le projet de ce type de discours consiste précisément à éprouver la série d'hypothèses sur lesquelles il se constitue. Le fait sur lequel je voudrais conclure est pourtant celui-ci : l'antagonisme du système et du procès, tel que l'a découvert la division en deux parties de cet essai, n'est pas seulement construit par le projet critique, mais correspond également à une réalité du texte étudié. Jean-Marie Gleize pointait cet antagonisme lorsqu'il s'interrogeait sur le caractère paradoxal du livre, comme motif théorique fondamental de la poétique de Claude Royet-Journoud :

Le motif théorique le plus fondamental à son œuvre est peut-être celui du livre. L'exigence du livre, en référence directe ici aussi bien à l'héritage mallarméen qu'à celui plus immédiatement proche et reconnu comme exemplaire, d'Edmond Jabès. Lorsqu'en 1972 Royet-Journoud publie *LE RENVERSEMENT*, il ne sait pas encore qu'il s'agit du premier volume de ce qui est appelé à devenir une tétralogie, il sait seulement qu'il doit « poursuivre », qu'il est en chemin vers un

« livre » (au-delà de toutes notions de genre) et qu'un livre, au sens où il l'entend (et avec lui une certaine modernité) est essentiellement paradoxal : à la fois l'objet d'un savant calcul, d'une élaboration méthodique, et de l'ordre de l'inachevable, impliquant jeu, distance, déséquilibre, quand bien même il comporterait un empirique point « final »³³².

Architecture préméditée *et* inachèvement du 'livres' : on ne saurait plus brièvement en effet désigner la complexité de l'objet que figure le texte de la tétralogie. C'est aussi dire que la tétralogie est une pensée au travail, une pensée en acte. Pour en tenter l'appréhension on peut remonter aux régularités du texte, les coordonner pour en reconstituer le système. Cette opération est sans doute légitime ; mais elle ne correspond qu'à l'une des deux tendances perceptibles du texte – celle qui systématise les effets de la poétique. La tendance opposée, par laquelle ce système est mis en œuvre et remis en question n'est pas moins efficace : principe de mobilité, d'innovation, elle tient compte du rôle du récit pour l'écriture et pour la lecture.

De ce point de vue, c'est donc plutôt en considération de la nature très particulière du texte (de sa double dimension constitutive) que le genre de l'essai s'est imposé. Quant à la poétique, l'objectivité de notre travail ne pouvait consister qu'à décrire les règles de formation du texte ; quant à l'interprétation, à assumer explicitement ce qui relevait d'un contact personnel et subjectif avec le texte. – Je ne doute pas, à cet égard, que d'autres récits auraient pu être privilégiés, appuyés sur un choix de séquences différent du mien. Mais ce sont aussi les limites d'une première thèse, que de tenter le balisage d'une œuvre qui reste rebelle à l'ordre du discours critique traditionnel.

Cela étant dit, cet essai n'est aussi que le moment central d'un dispositif en triptyque. J'espère simplement qu'à constituer le lieu d'articulation des deux ouvrages descriptifs qui l'accompagnent, cet essai n'aura pas été tout à fait vain.

³³² Jean-Marie Gleize. ROYET-JOURNOUD CLAUDE, NÉ EN 1942, dans Michel Jarrety. DICTIONNAIRE DE POÉSIE. DE BAUDELAIRE À NOS JOURS, Presses Universitaires de France, 2001.

Annexe

Nous présentons la série des éléments marqués dans la tétralogie, et les principaux commentaires que ces éléments nous ont suggérés.

LE RENVERSEMENT	SOURCES ET COMMENTAIRES
p. 10 sans souci de « l'économie de dieu »	Pierre Klossowski. LES MÉDITATIONS BIBLIQUES DE HAMANN, Minuit 1948, p. 147-148 [dans le corps de la traduction] : 'Le temps tout entier forme un jour unique dans l'économie de Dieu où toutes les heures se confondent et sont incluses en un seul matin, en un seul soir.' – Citation restituée par Michèle Cohen-Halimi.
p. 13 <i>où plus avant elle précipite elle adhère</i>	Enoncés en mention.
p. 41 <i>BLEUE ET CENTRALE</i> <i>Ranime cette nuque, dit-elle. (Tourment de la couleur.) Ranime cette nuque à jamais dans la matière.</i> <i>Translucide, un seul sein tout près de la source... Elle lui a appris à lire.</i>	Texte en italique, introduit par l'énoncé littéral : 'Je recopie cet épanchement du visible', et s'ouvrant sur un titre, en capitales. Par ailleurs, l'incise 'dit-elle', dans le corps du texte, et l'emploi de l'impératif, suggèrent qu'un discours est également rapporté.
p. 42 « Dors bel écreuil blond le velours est une herbe sainte »	Citation produite, probablement à connotation ironique, comme le suggère la double qualification du nom 'écreuil' et celle du mot 'herbe'.
p. 49 <i>les ressemblances le gênaient il parlait de cette impossibilité de mentir</i>	Enoncé en mention, à valeur méta-poétique, qui constitue la première section de MILIEU DE DISPERSION. – Pour la deuxième ligne, cf. la position du sophiste Antisthène, commentée et réfutée par Aristote dans MÉTAPHYSIQUE, Δ, 29, ainsi que la 'prosopopée de la vérité' de Jacques Lacan (ÉCRITS, p. 408).
p. 57 POUR ÉNIGME	Anne-Marie Albiach. ÉNIGME, <i>Siècle à main</i> n° 11.

p. 65	<i>le visage porté vers l'avant</i>	<i>se pliait à la parole</i>	Didascalie.
p. 65	<i>mur comme espace</i> <i>et</i> <i>origine</i>		Marginalia à droite du texte.
p. 67	<i>ce serait le bleu</i> <i>la couleur littéraire</i> <i>alors que nous veillons une forme nouvelle d'obscurité</i>		Énoncés en mention à valeur méta-poétique : le pronom personnel 'nous' réfère aux animateurs de <i>Siècle à mains</i> , et au projet de la revue.
p. 71	<i>prenez-le vivant !</i>		LE PETIT ROBERT, article 'Prendre', I. B. 6 : 'Se saisir de (ce qui fuit, se dérobe : animal, personne) (...) <i>Prendre au piège. Prenez-le vivant !</i> '
p. 75	<i>dans cet acte</i>	<i>un refroidissement de tout le corps</i>	Argument placé en didascalie pour les trois 'scènes' : a), b), c), qui composent la séquence intitulée <i>DANS CET ACTE</i> .
p. 77	<i>l'emprise du lieu tient à l'évidement</i>		Explicit de <i>DANS CET ACTE</i> , en didascalie.
p. 81	« la mise à l'écart comme ailleurs en sens inverse la signature d'une approche difficile la campagne accentue la dispersion des forces au centre et à gauche les répercussions de l'événement »		<i>Le Monde</i> , mercredi 11 juin 1969, gros titres : p. 1 'L'Élection présidentielle // La campagne accentue la dispersion / des forces politiques / au centre et à gauche' ; p. 11 'Il y a vingt-cinq ans, le 10 juin 1944' (...) '« Comme ailleurs... »' (...) '« Ni haine ni oubli »', etc. – Les énoncés cités passent de gros titres dans le quotidien à un petit caractère, dans le texte de la tétralogie.
p. 84	un livre dans lequel <i>une pensée</i> ouvre la porte		Citation commentée de Maurice Blanchot. <i>AU MOMENT VOULU</i> , Gallimard 1951, p. 48-49 : 'pour l'un et pour l'autre, en ce moment, ce qui se mettait à bouger, à ouvrir la porte dans un tel silence, n'était rien moins terrible qu' <i>une pensée</i> , et sans doute était-elle pour tous les deux bien différente, mais nous avions en cet instant au moins cela de commun que ni l'un ni l'autre n'étions capables ni dignes de la supporter.'
p. 85	« ce n'est pas par là qu'on arrive »		Discours direct qui marque l'inachèvement du livre.
LA NOTION D'OBSTACLE			
p. 9	<i>comme ce corps</i> <i>dans sa perte</i> <i>il prend sens</i>		Marginalia dans un corps inférieur, à droite du texte.

p. 9	<i>coup de langue jusqu'à la corde</i>	Marginalia dans un corps inférieur, à droite du texte.
p. 15	<i>cela</i> <i>bleu</i>	Mots en mention, articulés typographiquement et syntaxiquement par le vers : 'et qui ne s'éloigne pas' sur la même page.
p. 23	<i>ce qui est tu</i>	Définition du signifié <i>tacitus</i> – pas de source attestée. L'énoncé est placé en didascalie.
p. 24	comme plus loin <i>cette vue dorsale</i>	Groupe nominal en mention ; pas de source attestée. Cf. vue en coupe, latérale, dorsale, etc.
p. 29	<i>v o i s c i</i>	LE PETIT ROBERT, article 'Voici' : 'prép. – 1485 ; <i>vois ci</i> fin XIIIe ; a supplanté la forme <i>veci</i> (<i>vez ci</i> , XIIe) de <i>vois</i> , impér. de <i>voir</i> (ou « thème verbal » issu de l'indic. et <i>ci</i> .' – Cf. le titre du livre posthume de Roger Giroux, VOICI (Collet de Buffle 1974, avec une préface de Jean Daive).
p. 33	<i>de chute à déchet</i>	Mots en mention, liés étymologiquement.
p. 42	<i>foyer de troubles</i>	Expression journalistique – pas de source attestée. Cf. LE PETIT ROBERT, article 'Foyer', III. 3. FIG. : 'Point central, d'où provient quelque chose ... <i>Le foyer de l'effervescence, de la révolte.</i> – MED. Siège principal d'une maladie, liaison. <i>Foyer tuberculeux.</i> – Lieu d'où se propage une maladie. <i>Les îlots insalubres, foyers d'épidémie.'</i>
p. 47	« le corps de la mère »	Citation provenant d'un ouvrage de psychanalyse, non identifié à ce jour.
p. 52	<i>tournées dans le sens de l'effort</i>	Manuel de jardinage – non identifié.
p. 52	<i>croc ou griffe</i>	Manuel de jardinage – non identifié.
p. 54	du « jardin familial »	Locution détachée par des guillemets. Cf. TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, article 'Jardin' : ' <i>Jardin familial.</i> Terrain dont la localisation est soumise à des lois spéciales ayant leur origine dans la législation sur les HBM (habitations à bon marché) et qui est cultivé personnellement par son locataire pour sa propre consommation et non à des fins commerciales.' – L'énoncé se rattache aux autres références au jardinage, ainsi qu'aux références à la

		psychanalyse, dans la même séquence.
p. 58	<i>un accident</i> <i>l'instance du lieu</i>	<i>Cf.</i> Jean-Luc Nancy – Philippe Lacoue-Labarthe. LE TITRE DE LA LETTRE, Galilée 1973, p. 88 : ‘Il y a donc là, lisible, dans un « accident » textuel, un tour qui vient affecter le discours de la lettre et qui l’oblige à cette étrange répétition.’ La seconde ligne est une référence au texte pris comme objet de lecture par les auteurs du LE TITRE DE LA LETTRE. : L’INSTANCE DE LA LETTRE DANS L’INCONSCIENT OU LA RAISON DEPUIS FREUD, et la déclinaison sémantique que leur suggère le concept d’ ‘instance’, p. 27-28.
p. 59	« de façon vivante	Citation produite. L’absence d’un guillemet fermant annonce le titre : CELA FAIT VIVANT
p. 61	ILS MONTRENT	Mot en mention, qui accomplit son sens dans la typographie. <i>Cf.</i> Maurice Grevisse. LE BON USAGE, Jean Duculot éditeur, 1964, 3 ^{ème} partie, chap. IV : ‘Pronoms démonstratifs’, p. 445 : ‘Les pronoms <i>démonstratifs</i> désignent les êtres ou les choses, ou représentent un nom, une idée, comme avec un geste d’indication ; ils <i>montrent</i> en quelque sorte les êtres ou les choses qu’ils désignent ou ce dont ils représentent l’idée.’ – Ce titre commente la présence des deux démonstratifs dans les sous-titres de cette séquence : CELA FAIT VIVANT et HORS DE CELA.
p. 73	<i>peur</i> <i>opacité</i>	Mots en mention.
p. 75	<i>nuit en traversant la pièce</i> <i>le village par les sentiers</i> <i>conduisant dans la montagne</i>	Texte en mention détaché du fer à gauche – pas de source attestée.
p. 82	« la race des fauves errants sur les montagnes »	Lucrèce. DE LA NATURE, traduction d’Alfred Ernout, CUF 1966, II. 1080-1083, p. 81 : ‘Et tout d’abord considère les êtres vivants : tu trouveras que c’est ainsi qu’ont été créées et la race des fauves errants sur les montagnes, et la descendance des hommes, et enfin les troupes muettes des poissons écailleux et toutes les espèces qui volent.’
p. 87	<i>muscle</i>	Mot en mention.
p. 88	<i>il tombera</i> ... <i>il tombera</i>	Enoncés en mention qui pourraient caractériser un fait d’auto-citation. <i>Cf.</i> ‘il ne tombe pas’, LA NOTION D’OBSTACLE p. 58.

p. 90	<i>devant un monde abrupt</i>	Énoncé en mention : opacification du dire, produite par le soulignement.
p. 91	<i>il faut trouver une place pour tout cela</i>	Discours direct, introduit par 'elle dit'
p. 92	« reconnaître le corps »	LE PETIT ROBERT, article 'Reconnaître', I. 2 : 'Penser, juger (un objet, un concept) comme compris dans une catégorie ou comme inclus dans une idée générale. => identifier (...) SPECIALT <i>Reconnaître le corps</i> (d'un mort) : identifier le cadavre.'
p. 93	<i>ils eurent en commun l'absence de verbe l'énonciation du corps</i>	Énoncés en mention à valeur méta-poétique. Le passé simple, temps du récit, isole nettement cet énoncé sur la page.
p. 99	<i>c'eût été quelque chose comme</i>	Henri Michaux, Citation non identifiée à ce jour.
p. 99	<i>compter une langue</i>	Mot en mention. Cf. Natacha Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD. J'AIME MIEUX LE MOT « IMAGE » QUE LES IMAGES, <i>le Perroquet</i> n° 35, février-mars 1984, p. 10 : 'Quand même la poésie est comptée, le rythme est compté et le poète un comptable, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose entre la respiration et la non respiration. Quand un livre est achevé, on le sait, on le reconnaît. On sent physiquement quand un poème commence et quand il s'arrête. Un texte est connu quand tu en vois la totalité, c'est comme reconnaître un corps à la morgue.'
p. 101	<i>il prend lentement possession de ce côté-ci</i>	Groupe prépositionnel en mention.
p. 102	« ce qui n'est pas figure de terre <i>ni saisir du regard le froid</i> l'égarement du trait quand l'espace les dispose ainsi »	Citation produite ; pas de source attestée pour la ligne en italique.
p. 104	<i>l'effort de leurs mains</i>	Pas de source attestée.
p. 109	<i>Até</i> est dédié à Keith Waldrop	Mot en mention qui forme le titre de la première séquence du TRAVAIL DU NOM (LA NOTION D'OBSTACLE p. 13), dédiée poète américain Keith Waldrop, traducteur de la tétralogie. La dédicace se trouve en fin de livre, après la table des matières de LA NOTION D'OBSTACLE.

LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI

p. 7	<i>pour Anne-Marie Albiach</i>	Dédicace, en ouverture des OBJETS CONTIENNENT L'INFINI.
p. 9	« LE DRAP MATERNEL » OU LA RESTITUTION	Stéphane Mallarmé. LES NOCES D'HÉRODIADÉ. MYSTÈRE, Gallimard 1959, SCOLIES p. 159-160 : 'Pas mieux que le jour vain qui ne sera jamais / La princesse – qui devrait être là – / L'ornement [espace] du vitrail / Non ! nul jour pour – de la belle fenêtre [espace] / Elle n'a pas aimé, cette princesse naître / Et cette mandoline au ventre [espace] dit / Pourquoi que sur le drap maternel du vieux lit / Vierge de [espace] appuie / Les trésors [espace] / Avec un froid baiser [espace]'
p. 13	<i>les premières lignes du jour</i>	Énoncé en mention. Cf. la locution 'les premières lueurs du jour', LE PETIT ROBERT, article 'Lueur'.
p. 13	devant le « feu »	Mot en mention. Cf. Henri Deluy, Joseph Guglielmi et Pierre Rottenberg. ENTRETIEN AVEC ANNE-MARIE ALBIACH, <i>Action poétique</i> n° 74, juin 1978, p. 15 : 'ÉTAT est le livre d'une CHUTE, de la perte de la verticalité. Le corps à terre y est la proie des éléments de grammaire, ou du « feu » par exemple, sous-tendu par les adverbes, les conjonctions...'. Voir également l'emploi du mot 'feu' dans Alain Veinstein. RECHERCHES DES DISPOSITIONS ANCIENNES, Maeght, 'Argile', 1976.
p. 16	<i>celui qui ne parle pas</i>	Définition du signifié <i>infans</i> . – Pas de source attestée.
p. 18	« l'homme poursuit noir sur blanc »	Stéphane Mallarmé, DIVAGATIONS, dans ŒUVRES COMPLÈTES, Gallimard-Pléiade 1945, p. 370 : 'Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.'
p. 20	« quelque chose comme de l'orage ou du sommeil » ... « quelque chose comme aiguiser un couteau »	Citations produites qui pourraient caractériser un fait d'auto-citation. Cf. 'c'eût été quelque chose comme', LA NOTION D'OBSTACLE, p. 99.

p. 23 « elle était là »	Discours direct. Cf. Roger Giroux, L'ARBRE LE TEMPS, Mercure de France 1969, p. 9 : 'J'étais l'objet d'une question qui ne m'appartenait. Elle était là, ne se posait, m'appelait par mon nom, doucement, pour ne pas m'apeurer.'
p. 25 <i>animaux immobiles dans le lieu</i>	Aristote. DE L'ÂME, traduction nouvelle et notes par J. Tricot, Librairie Philosophique J. Vrin 1992. I. 5. 410 b, p. 58 : 'tous les êtres qui sentent ne se meuvent pas, car, en fait, il apparaît que certains animaux sont immobiles dans le lieu ; et pourtant il semble bien que ce mouvement soit le seul que l'âme puisse imprimer à l'animal.'
p. 30 <i>dehors ici</i>	Énoncé en didascalie réalisant son sens par sa position sur la page.
p. 32 « s'il arrivait quelque chose »	Ludwig Wittgenstein. DE LA CERTITUDE, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Gallimard 'Idées' 1976, p. 122 : 'S'il arrivait quelque chose (si par exemple on me disait quelque chose) qui soit de nature à éveiller en moi des doutes quant à mon nom, il y aurait assurément quelque chose aussi qui donnerait une apparence douteuse aux fondements mêmes de ces doutes et je pourrais par conséquent décider de conserver la croyance qui était la mienne.' – Reformulation autonymique de l'énoncé cité dans la ligne suivante : 'ce mot collé au sommeil'.
p. 35 <i>des actes inaccoutumés</i>	Marcel Proust. À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, Gallimard 'Pléiade', 1987. DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN, p. 3-4 : 'Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.'
p. 39 « se détache de la fable »	Citation produite, qui accomplit son sens dans la typographie. Cf. LE PETIT ROBERT, article 'Détacher' : 7. 'TYPOGR. : Distinguer par des caractères spéciaux. Mettre une citation, une locution en italique pour la détacher (du texte).'

p. 40	<i>commerce des objets de mémoire</i>	Énoncés en didascalie sur la page.
p. 43	« je ne vois pas quand cela commencera »	Discours direct, introduit par la ligne : ‘il y avait une phrase’
p. 45	<i>aucune autre langue le froid comme récit</i>	Énoncés en mention. – La seconde ligne constitue la réécriture ‘digraphe’ d’une phrase de L’AMOUR DANS LES RUINES, séquence contiguë : ‘Le froid dans la main comme un récit’, LES OBJETS CONTIENNENT L’INFINI, p. 50.
p. 54	Une complicité <i>entre</i> les langues.	Mot en mention
p. 62	... Mais dans le <i>seul</i> . Plus loin encore que la solitude. Le seul. Là où nous marchons toujours à notre propre rencontre. Loin l’un de l’autre. Dans une voix traversée, chantée, chantante. La voix du <i>seul</i> ...	Mots en mention (adjectif nominalisé).
p. 67	« JE VOIS UNE TACHE SE RAPPROCHER DE PLUS EN PLUS DE L’ENDROIT OU JE L’ATTENDS »	Ludwig Wittgenstein. REMARQUES PHILOSOPHIQUES, traduit de l’allemand par Jacques Fauve, Gallimard ‘Bibliothèque des Idées’ 1975, p. 70 : ‘Je vois une tache se rapprocher de plus en plus de l’endroit où je l’attends.’
p. 70	<i>ce que l’œil n’avait jamais vu</i>	Énoncé en mention – pas de source attestée.
p. 70	« l’essentiel est inavouable »	Georges Bataille. MÉTHODE DE MÉDITATION dans ŒUVRES COMPLÈTES V, Gallimard 1973. AVERTISSEMENT, p. 196 : ‘L’ESSENTIEL EST INAVOUABLE. Ce qui n’est pas servile est inavouable : une raison de rire, de... : il en est de même de l’extase. Ce qui n’est pas utile doit se cacher (sous un masque). Un criminel mourant formula le premier ce <i>commandement</i> , s’adressant à la foule : « n’avouez jamais ».’
p. 70	« l’essentiel est l’aberration »	Georges Bataille. MÉTHODE DE MÉDITATION, ouvr. cit., PREMIÈRE PARTIE, p. 204 : ‘ <i>Sommeil de la raison !... et comme Goya l’a dit : LE SOMMEIL DE LA RAISON ENGENDRE DES MONSTRES. L’essentiel est l’aberration. Le comique le plus grand.</i> ’
p. 70	<i>moteur</i> (entre ciel et mer)	Mot en mention. Ne semble pas avoir affaire avec la définition d’Aristote. DE L’ÂME, ouvr. cit. p. 58 : ‘Ces philosophes d’ailleurs, soit qu’en raison de sa connaissance et de sa perception des êtres ils

	constituent l'âme à partir des éléments, soit qu'ils la définissent comme le moteur par excellence, ni les uns ni les autres ne parlent de toute espèce d'âme.'
p. 70 les 24 et 25 décembre 1910 il décrit minutieusement sa table de travail	Citation commentée. Cf. Franz Kafka. JOURNAL TEXTE INTÉGRAL 1910-1923, traduit et présenté par Marthe Robert, Grasset 1954 p. 22-24. En date du 24 et du 25 décembre 1910.
p. 72 <i>imagine</i>	Mot en mention.
p. 74 <i>elle ouvre un livre et me parle de son enfance</i>	Discours direct.
p. 74 « traitement des cendres »	Une enseigne dans la rue (communication personnelle).
p. 75 <i>bras mort</i>	LE PETIT ROBERT, article 'Bras', 7. 'GEOGR. : Divisions d'un cours d'eau que partagent des îles. <i>Bras principal, bras secondaires. Bras mort</i> , où l'eau ne circule plus. – <i>Bras de mer</i> : détroit, passage.'
p. 77 <i>si peu de place</i> <i>du bruit</i> <i>descend dans le poignet</i>	Enoncés en mention.
p. 78 « <i>la lumière passe d'un milieu à l'autre</i> » <i>on s'approche</i> <i>la terre recouvre le drap</i>	Enoncés en italique, introduits par la définition du concept de 'réfraction', dans le cas d'une onde lumineuse. – Pas de sources attestées.
p. 83 « un coton ensanglanté »	Citation produite.
p. 84 <i>dans l'oubli des langues)</i>	Enoncé en mention.
p. 88 « mais la forêt règne dans l'antécédent »	Gaston Bachelard. LA POÉTIQUE DE L'ESPACE, PUF, 'Bibliothèque de philosophie contemporaine', 1957, p. 172 : 'Il faudrait savoir comment le Forêt vit son grand âge, pourquoi il n'y a pas, dans le règne de l'imaginaire, de jeunes forêts (...) Dans le vaste monde du non-moi, le non-moi des champs n'est pas le même que le non-moi des forêts. La forêt est un avant-moi, un avant-nous. Pour les champs et les prairies, mes rêves et mes souvenirs les accompagnent dans tous les temps du labour et des

	moissons. Quand s'assouplit la dialectique du moi et du non-moi, je sens les prairies et les champs avec moi, dans l'avec-moi, l'avec-nous. Mais la forêt règne dans l'antécédent.'
p. 91 <i>Le sens réside dans la possibilité de reconnaître...</i>	Ludwig Wittgenstein. REMARQUES PHILOSOPHIQUES, ouvr. cit., p. 107 : «Le sens réside dans la possibilité de reconnaître», mais c'est là une possibilité logique. Il faut que je me trouve dans l'espace où gîte ce qu'il y a à attendre.'
p. 91 <i>L'espace visuel, par essence, n'a pas de propriétaire.</i>	Ludwig Wittgenstein. REMARQUES PHILOSOPHIQUES, ouvr. cit., p. 97 : 'L'espace visuel, par essence, n'a pas de propriétaire.'
p. 92 <i>Les objets contiennent l'infini.</i>	Ludwig Wittgenstein. REMARQUES PHILOSOPHIQUES, ouvr. cit., p. 151 : 'Nous savons tous naturellement ce que cela veut dire qu'il y ait une possibilité infinie et une réalité finie, car nous disons que le temps et l'espace physique sont infinis, mais que nous ne pouvons jamais voir ou vivre que leurs fragments finis. Mais d'où vient que je sais fût-ce quelque chose de l'infini ? Il faut que j'aie en quelque sens des expériences de deux sortes : une expérience du fini, qui ne peut le dépasser (cette idée de dépassement est déjà en soi un non-sens), et une de l'infini. Et il en est bien ainsi. L'expérience comme façon de vivre les faits me donne le fini ; les objets <i>contiennent</i> l'infini. Naturellement pas comme une grandeur concurrente de l'expérience finie, mais en in-tension.'

LES NATURES INDIVISIBLES

p. 12 <i>je ne t'avais jamais vue ainsi</i>	Discours direct.
p. 13 <i>il parlait de blocs d'espace et de blocs de durée</i>	Maurice Merleau-Ponty. PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PERCEPTION, Gallimard, 'Tel', 1976, p. 21 : '[Du point de vue du « sentir » classique] Un contour n'est rien qu'une somme de visions locales et la conscience d'un contour est un être collectif. Les éléments sensibles dont il est fait ne peuvent pas perdre l'opacité qui les définit comme sensibles pour s'ouvrir à une connexion intrinsèque, à une loi de constitution commune (...) Il peut arriver que l'empirisme quitte ce langage atomiste et parle de blocs d'espace ou de blocs de durée, ajoute une expérience des relations à l'expérience des qualités. Cela ne change rien à la doctrine.'

p. 14	<i>j'ai besoin de penser à ta main sur le papier</i>	Discours direct.
p. 15	appuyée contre <i>les deux images</i>	Cf. Maurice Merleau-Ponty. LE VISIBLE ET L'INVISIBLE, Gallimard, 'Bibliothèque des Idées', 1964, p. 273 : '... [la profondeur] surgit au moment où il allait être impossible d'avoir une vision nette de 2 points à la fois. Alors, les 2 images décalées et non superposables, elles « prennent » soudain comme profils <i>de</i> la même chose en profondeur (...) – C'est en général, et par une propriété de champ, que cette identification de 2 vues impossibles est faite, et parce que la profondeur m'est ouverte, parce que j'ai cette dimension pour y déplacer mon regard, cette <i>ouverture-là</i> –'
p. 16	<i>(sans y employer la bouche ni la langue et sans aucun bruit de syllabes)</i>	Saint Augustin. CONFESIONS, traduit du latin par Louis de Mondadon, Seuil 1982. XI, 3, p. 304 : 'Qu'il parlât hébreu, sa voix frapperait en vain mon organe sans aucune touche sur l'esprit ; mais que ce fût en latin, je saurais ce qu'il dirait. Mais d'où saurais-je s'il dit vrai ? Quand également je le saurais, est-ce de lui que je le saurais ? Non, c'est toujours, ni juive ni grecque ni latine ni barbare, la Vérité qui, en dedans, au siège de ma pensée, sans y employer la bouche ni la langue et sans aucun bruit de syllabes, me dirait : « Il dit vrai », et moi, de lui dire en toute certitude comme en toute confiance, à l'homme qui est le tien : « Tu dis vrai. »'
p. 16	<i>liquide</i> ne m'appartient pas	Mot en mention. Cf. Anne-Marie Albiach, ENTRETIEN AVEC JEAN DAIVE, <i>Banana Split</i> n° 3, p. 47 : 'Je prends le vocabulaire dans certains livres et il devient mien. Je puis prendre « attribut », « nombre », « déchet », et puis il y a un autre vocabulaire qui est mien et que je partage avec d'autres, comme « liquide », « étreinte ».'
p. 20	<i>une poignée de bleu dans l'encoignure</i>	Enoncé en mention.
p. 22	« il y aura génération et destruction »	Aristote. DE LA GÉNÉRATION ET DE LA CORRUPTION, traduction de Charles Megler, CUF, 1966. I, 2, p. 10 : 'Dans un objet, en effet, il faut distinguer l'essence et la matière. Si donc le changement se produit dans l'essence et dans la matière, il y aura génération et destruction ; mais s'il se produit dans les propriétés et les qualités accidentelles, il y aura altération.'
p. 24	<i>il n'y a point de bornes dans les choses</i>	Pascal. PENSÉES, Seuil 'L'Intégrale', 1963. 540-380, p. 579 : '... Il est nécessaire qu'il y ait de l'inégalité parmi les hommes, cela est vrai ; mais cela étant

	accordé voilà la porte ouverte non seulement à la plus haute domination mais à la plus haute tyrannie. / Il est nécessaire de relâcher un peu l'esprit, mais cela ouvre la porte aux plus grands débordements. / Qu'on en marque les limites. Il n'y a point de bornes dans les choses. Les lois en veulent mettre, et l'esprit ne peut le souffrir.'
p. 25 <i>le grand carré n'a pas d'angle</i>	Lao-Tseu. TAO-TÖ KING, traduit par Liou Kia-Hway, Gallimard, 'Idées', 1969. XLI, p. 63 : '... // Car l'adage dit : / Le chemin de la lumière paraît obscur, / Le chemin du progrès paraît rétrograde, / Le chemin uni paraît raboteux. / La vertu suprême paraît vide / La candeur suprême paraît souillée ; La vertu surabondante paraît insuffisante, / La vertu solide paraît négligente, / La vertu de fond paraît fluctuante. // Le grand carré n'a pas d'angles. Le grand vase est lent à parfaire. La grande musique n'a guère de sons. / La grande image n'a pas de forme. / Le Tao caché n'a pas de nom. / Et pourtant c'est lui seul / qui soutient et parachève tous les êtres.'
p. 26 « aujourd'hui je ne parle à personne »	Discours direct.
p. 30 <i>comme le cœur et le cerveau</i>	Pas de source attestée.
p. 30 « la proposition est une mesure du monde »	Ludwig Wittgenstein. CARNETS 1914-1916, traduction de Gilles Gaston Granger, Gallimard, 'Les Essais CLVIII', 1971. [En date du] 3.04.15. La proposition est une mesure du monde.'
p. 31 n'a pas plus d'existence que l'imparfait du verbe <i>clore</i>	Mot en mention. Cf. BESCHERELLE, Hatier, 1980, à la rubrique 'imparfait' de la conjugaison du verbe <i>clore</i> : 'N'existe pas.'
p. 31 « ce sont les yeux qui m'ont donné les reins »	Discours direct. Cf. Claude Royet-Journoud. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, <i>Fin</i> n° 10, Pierre Brullé éditeur, octobre 2001, p. 22 : 'une vieille femme dans un café de Clichy'.
p. 31 <i>je suis hors de moi</i> <i>je suis hors de moi</i>	Discours direct. Cf. LA POÉSIE ENTIÈRE EST PRÉPOSITION, ouvr. cit., p. 22 : 'un homme qui passe dans la rue en parlant tout seul'.
p. 33 <i>non</i>	Mot en mention.
p. 33 aucun muscle c'est <i>non</i>	Mot en mention

p. 34	‘une détresse respiratoire’	Citation produite. Cf. TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, article ‘Respiratoire’, A. 2. : ‘Qui se rapporte à la respiration. <i>Echanges, mécanismes, mouvements respiratoires ; capacité respiratoire ; troubles, arythmie, défaillance, détresse, paralysies respiratoire(s).</i> ’
p. 38	<i>l’événement eut lieu comme ils prédirent face à des objets en pleine lumière</i>	Énoncés en mention à valeur méta-poétique. Le passé simple, temps du récit, isole nettement cet énoncé sur la page.
p. 43	<i>ta vie te regarde</i>	Discours direct
p. 46	<i>ils ont un métier</i>	Énoncé en mention.
p. 47	<i>quand sa bouche dit peut-être</i>	Discours direct.
p. 49	<i>i.e.</i>	Abréviation conventionnelle de la formule latine <i>id est</i> .
p. 54	« un accident a frappé ce mot »	Citation non identifiée à ce jour.
p. 54	<i>ne donne pas de coup</i>	Discours direct.
p. 54	« et chaque fois il décrirait un cercle autour de la chose »	Citation produite.
p. 56	<i>des voyelles invisibles</i>	Maurice Olender. LES LANGUES DU PARADIS, Seuil 1989, p. 111 : ‘Du système de la langue à celui de la religion, il y a donc, pour Renan, plus qu’une sympathie, une réelle coïncidence. Ainsi, les langues qui ont formulé le premier monothéisme sont taillées dans un « teuf » (...) qui ne souffre aucune infiltration. Pétrifiées, elles sont inaltérables. Un noyau dur, aux voyelles invisibles, dont la mémoire, intolérante et tyrannique, se résume à un éternel souvenir qui exalte la formule « Dieu est Dieu ».’
p. 59	<i>je reviens à mon récit</i>	Guillaume de Lorris. LE ROMAN DE LA ROSE : vers 982 dans l’édition d’Armand Strubel : ‘Or reviendrai a ma parole.’ – Traduction non identifiée par moi.
p. 59	<i>le corps n’avait pas changé de place</i>	Georges Simenon. MAIGRET AU PICRATT’S, Presses de

	la cité, 1951, p. 32 : '[Maigret] s'éloignait le long du trottoir, montant vers la rue Pigalle, quand il entendit une auto s'arrêter. C'était le Parquet. L'Identité Judiciaire devait suivre et il préférerait ne pas être là quand, tout à l'heure, vingt personnes s'agiteraient dans les deux petites pièces où le corps n'avait pas été changé de place.'
p. 60 'des fleurs de la nature'	Discours direct, introduit par 'elles disent'
p. 60 'j'ai trouvé des jouets dans la mer'	Discours direct, introduit par 'elles disent'
p. 61 <i>en nombre impair (éclats ou occultations)</i>	Service hydrographique et océanographique de la marine. RENSEIGNEMENTS RELATIFS AUX DOCUMENTS NAUTIQUES ET À LA NAVIGATION, 1958, p. 172 : 'Les feux rouges des quadrants Sud et Est peuvent être exceptionnellement (...) remplacés, respectivement : Au Sud, par un feu blanc avec variations en nombre pair (éclats ou occultations) ; A l'Est, par un feu blanc avec variations en nombre impair (éclats ou occultations).'
p. 63 « une période de mesure et d'exploitation »	Service hydrographique et océanographique de la marine. RENSEIGNEMENTS RELATIFS AUX DOCUMENTS NAUTIQUES ET À LA NAVIGATION, ouvr. cit., p. 125 : '... on pourra (...) observer le processus suivant, en trois périodes. – Une période de recherche dans la zone de détection limitée, – une période d'identification, – une période de mesure et d'exploitation graphique.'
p. 69 « il se place à côté de <i>honte</i> et de <i>haine</i> »	Georges Gougenheim. LES MOTS FRANÇAIS DANS L'HISTOIRE ET DANS LA VIE, A. & J. Picard 1966, tome 2 p. 35 : ' <i>Orgueil</i> compte parmi les termes moraux empruntés à date ancienne (on peut supposer l'époque mérovingienne) au germanique. Il se place ainsi à côté de <i>honte</i> et de <i>haine</i> .'
p. 71 « la fin du livre c'est ton épaule »	Discours direct (le peintre Joerg Ortner à l'occasion d'une séance de pause avec l'auteur – communication personnelle).
p. 75 « Ses paroles n'ont ni voyelles ni élocution... »	Husayn Mansour al-Hallâj. DÎWÂN, traduit par Louis Massignon, Seuil, 1981. MUQATTA'A 11, p. 69 : '1. J'ai à moi un Ami, je le visite dans les solitudes, présent, même quand il échappe aux regards. 2. Tu ne me verras pas lui prêter l'oreille, pour percevoir son langage par bruit de paroles. 3. Ses paroles n'ont ni voyelles, ni élocution, ni rien de la mélodie des voix. 4. Mais c'est comme si

	j'étais devenu l'interlocuteur de moi-même, communiquant par mon inspiration avec son essence, en mon essence. 5. Présent, absent, proche, éloigné, insaisissable aux descriptions par qualités. 6. Il est plus proche que la conscience pour l'imagination, et plus intime que l'étincelle des inspirations.'
p. 75 <i>le corps d'une ligne</i>	Service hydrographique et océanographique de la marine. RENSEIGNEMENTS RELATIFS AUX DOCUMENTS NAUTIQUES ET À LA NAVIGATION, ouvr. cit., p. 21 : 'Bâtonner au crayon <i>rouge</i> un texte supprimé ; Bâtonner au crayon <i>bleu</i> un texte modifié ; Faire une marque au crayon <i>bleu</i> (/ dans le corps d'une ligne, – entre deux lignes) dans un texte qui comporte une addition.'
p. 75 « échouements et autres accidents »	Service hydrographique et océanographique de la marine. RENSEIGNEMENTS RELATIFS AUX DOCUMENTS NAUTIQUES ET À LA NAVIGATION, ouvr. cit., p. 215-218 [titres de chapitres] : ' <i>Extraits du code disciplinaire et pénal de la marine marchande. – Délits concernant la police de la navigation. – Perte de navires, abordages, échouements et autres accidents de navigation.</i> '
p. 75 « Oui, ceux-là ! »	Discours direct.
p. 79 <i>le nom que je donne à un corps</i> ... « une autre grammaire »	Ludwig Wittgenstein. GRAMMAIRE PHILOSOPHIQUE, traduit de l'allemand par Marie-Anne Lescourret, Gallimard, 'Bibliothèque de Philosophie', 1980, p. 19 : '[proposition] 27. Le nom que je donne à un corps, à une forme, à une couleur prend chaque fois une autre grammaire. La signification du nom n'est pas ce que nous désignons dans l'explication ostensive du nom. > p. 71.'
p. 83 <i>durée apparente des éclats</i> <i>la distance comme légende</i>	Service hydrographique et océanographique de la marine. RENSEIGNEMENTS RELATIFS AUX DOCUMENTS NAUTIQUES ET À LA NAVIGATION, ouvr. cit., p. 64 : 'L'éloignement et le brouillard ont pour effet de réduire la durée apparente des éclats.' – Pas de sources attestées pour la seconde ligne. L'énoncé est mis en légende pour la page et peut-être pour la séquence.
p. 86 « l'attente est une pensée »	Wittgenstein. GRAMMAIRE PHILOSOPHIQUE, ouvr. cit., p. 32 : '[proposition] 93. L'attente comme comportement préparatoire. / « L'attente est une pensée ». / Si on appelle <i>la faim</i> un « souhait », dire que telle chose précisément satisfera la « souhait »

	est une hypothèse. / Dans « je l'ai attendu toute la journée », le verbe « attendre » ne renvoie pas à un état constant. > p. 149.'
p. 88 <i>choses renversées par la destruction</i>	Enoncé en didascalie.
p. 88 « <i>te vomir de ma bouche</i> »	[Saint Jean] L'APCALYPSE QUI EST LA RÉVÉLATION, traduit du chaldéo-syriaque par Joseph Charles Mardrus, Ivrea 1995, p. 16 : 'Moi, Je suis connaisseur de tes actes, et que tu n'es, en vérité, ni froid ni bouillant. Ah, que n'es-tu plutôt froid ou bouillant ? Mais hélas ! tu es tiède, oui, ni froid ni bouillant... Et c'est pourquoi Moi, je m'apprête à te vomir de ma bouche.'
p. 92 <i>détruits ou masqués par des constructions</i>	Service hydrographique et océanographique de la marine. RENSEIGNEMENTS RELATIFS AUX DOCUMENTS NAUTIQUES ET À LA NAVIGATION, ouvr. cit. : 'a. Aspect de la côte à l'atterrissage, suivant la route d'accès, la distance et l'heure du jour (matin ou soir) ; b. Amers à supprimer, détruits ou masqués par des constructions nouvelles ; c. Amers à ajouter, qu'ils soient ou non portés sur les cartes en donnant, si possible, la position des amers nouveaux par rapport à un amer déjà placé.'
p. 93 <i>il y a maintenant une ressemblance</i>	Wittgenstein. GRAMMAIRE PHILOSOPHIQUE, ouvr. cit., p. 148 : 'Mais maintenant on pourrait demander : à quoi voit-on qu'il vient ? – La porte s'ouvre, un homme entre, etc. A quoi voit-on que j'attends sa venue ? – Je fais les cent pas dans la chambre, regarde l'horloge de temps à autre, etc. Oui, mais ce processus n'a pas la moindre ressemblance avec l'autre ! Alors comment peut-on employer les mêmes mots pour les décrire ? Ici, où sont donc la forme vide et la forme pleine ? / Je dis peut-être en faisant les cent pas : « j'attends qu'il entre ». – Il y a maintenant une ressemblance ! Mais de quel genre ?!'

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages généraux

- Agamben, Giorgio. IDÉE DE LA PROSE, Christian Bourgois éditeur, 'Détroits', 1988.
- Alferi, Pierre. CHERCHER UNE PHRASE, Christian Bourgois Éditeur, 'Détroits', 1991.
- Aristote. LA POÉTIQUE, Texte traduit, présenté et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 'Poétique', 1980.
- Authier-Revuz, Jacqueline. CES MOTS QUI NE VONT PAS DE SOI. BOUCLES RÉFLEXIVES ET NON-COÏNCIDENCES DU DIRE, Larousse, 'Sciences du langage', 2 volumes, 1995.
- Barthes, Roland. ŒUVRES COMPLÈTES, 3 volumes, Seuil 1993-1995.
- Benveniste, Émile. PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 1, Gallimard, 'Tel', 1976.
- Benveniste, Émile. PROBLÈMES DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE 2, Gallimard, 'Tel', 1980
- Bourdieu, Pierre. LES RÈGLES DE L'ART. GENÈSE ET STRUCTURE DU CHAMP LITTÉRAIRE, Seuil 'Libre-examen Politique', 1992.
- Bouveresse, Jacques. LE MYTHE DE L'INTÉRIORITÉ. EXPÉRIENCE, SIGNIFICATION ET LANGAGE PRIVÉ CHEZ WITTGENSTEIN, Éditions de Minuit, 'Critique', 1976.
- Canguilhem, Georges. ÉTUDES D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE DES SCIENCES, Vrin, 1983
- Cassin, Barbara. L'EFFET SOPHISTIQUE, Gallimard, 'Essais', 1995.
- Compagnon, Antoine. LA SECONDE MAIN OU LE TRAVAIL DE LA CITATION, Seuil, 1979.
- Collectif. DICTIONNAIRE DE L'ANTIQUITÉ. MYTHOLOGIE, LITTÉRATURE, CIVILISATION, Sous la direction de M. C. Howatson, texte traduit par Jeanne Carlier, Christian Jacob, Jean-Louis Labarrière, Maurice Larès, François Lissargue, Florence de Polignac, Fanz Régnot et Isabelle Rozenbaumas, Robert Laffont, 'Bouquins', 1993
- Collectif. DICTIONNAIRE DU FRANÇAIS CONTEMPORAIN (DFC), Préface Jean Dubois, Larousse, 1 volume, 1967.
- Collectif. ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, sous la direction d'Alain Aubry, 23 volumes, Encyclopaedia Universalis, 1995.
- Collectif. LA GRANDE ENCYCLOPÉDIE. INVENTAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES ARTS, 31 volumes, H. Lamirault et Cie Éditeurs, sans date.
- Collectif. LE PETIT ROBERT, Préface de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 1 volume, Dictionnaires Le Robert, 1996.
- Collectif. LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE (TLF), Préface de Paul Imbs, 16 volumes, CNRS / éditions Klincksieck, 1971-1994.

- Deleuze, Gilles. DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, Presses Universitaires de France, 'Épiméthée', 1968.
- Deleuze, Gilles. LOGIQUE DU SENS, Éditions de Minuit 'Critique', 1969.
- Deleuze, Gilles. CRITIQUE ET CLINIQUE, Éditions de Minuit, 'Paradoxes', 1993.

- Derrida, Jacques. LA DISSÉMINATION, Seuil, 'Tel Quel', 1972.

- Doyle, Richard E. ATÉ: ITS USE AND MEANING. A STUDY IN THE GREEK POETIC TRADITION FROM HOMER TO EURIPIDES, Fordham University Press (New York), 1984

- Ducrot, Oswald. LE DIRE ET LE DIT, Éditions de Minuit, 'Propositions', 1984.

- Foucault, Michel. L'ARCHÉOLOGIE DU SAVOIR, Gallimard, 'Bibliothèque des Sciences humaines', 1977.

- Freud, Sigmund. MÉTAPSYCHOLOGIE, Gallimard, 'Folio Essais', 1986

- Genette, Gérard. FIGURES III, Seuil, 'Poétique', 1972

- Gougenheim, Georges. DICTIONNAIRE FONDAMENTAL DE LA LANGUE FRANÇAISE, Librairie Marcel Didier, 1961.

- Guiraud, Pierre. LANGAGE ET VERSIFICATION D'APRES L'ŒUVRE DE PAUL VALÉRY, Klincksieck, 1953.
- Guiraud, Pierre. LES CARACTÈRES STATISTIQUES DU VOCABULAIRE, Presses Universitaires de France, 1964.

- Jakobson, Roman. ESSAIS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE. 1. LES FONDATIONS DU LANGAGE, texte traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Éditions Minuit, 'Arguments', 1978.

- Larousse, Pierre. GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU XIX^e SIÈCLE, 32 volumes, Slatkine, 1982.

- McKenzie, Donald F. LA BIBLIOGRAPHIE ET LA SOCIOLOGIE DES TEXTES. Texte traduit par Marc Amfreville, Préface de Roger Chartier, Édition du Cercle de la Librairie, 1991.

- Mandelbrot, Olivier. LES OBJETS FRACTALS, Flammarion, 'Champs', 1995

- Martinet, André. LANGUE ET FONCTION, 'Grand Format / Méditations', 1970.
- Martinet, André. SYNTAXE GÉNÉRALE, Armand Collin 'Collection U', 1985.

- Merleau-Ponty, Maurice. LE VISIBLE ET L'INVISIBLE, Gallimard, 'Bibliothèque des Idées', 1964.

- Meschonnic, Henri. POUR LA POÉTIQUE II. ÉPISTÉMOLOGIE DE L'ÉCRITURE. POÉTIQUE DE LA TRADUCTION, Gallimard, 'Le Chemin', 1973.

- Milner, Jean-Claude. ORDRE ET RAISONS DE LA LANGUE, Seuil, 1982
- Milner, Jean-Claude. INTRODUCTION À UNE SCIENCE DU LANGAGE, Seuil, 'Des Travaux', 1989.
- Milner, Jean-Claude. LE PÉRIPLÉ STRUCTURAL. FIGURES ET PARADIGMES, Seuil, 'La Couleur des idées', 2002.

- Petit, Philippe. TRAITÉ DU FUNAMBULISME, préface de Paul Auster, Actes Sud, 1997

- Queval, Jean. LEXIQUE DES DIEUX, Delpire, 1968.

- Rancière, Jacques. LES MOTS DE L'HISTOIRE, Seuil, 'Librairie du XX^e siècle', 1992.

- Alain Rey. DICTIONNAIRE HISTORIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2 volumes, Dictionnaire Le Robert, 1993.

- Ricoeur, Paul. TEMPS ET RÉCIT, 3 volumes, Seuil, 'L'ordre philosophique', 1983-1985

- Rosier, Laurence. LE DISCOURS RAPPORTÉ. HISTOIRE, THÉORIES, PRATIQUES, Éditions Duculot, 'Champs linguistiques', 1999.

- Rosset, Clément. LE RÉEL. TRAITÉ DE L'IDIOTIE, Éditions de Minuit, 'Reprises', 2004.
- Vernant, Jean-Pierre-Vidal-Naquet, Pierre. MYTHE ET TRAGÉDIE EN GRÈCE ANCIENNE, Éditions François Maspéro, 1981.
- Weinrich, Harald. LE TEMPS, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Seuil, 'Poétique', 1973

2. Etudes littéraires

- Blanchot, Maurice. LE LIVRE À VENIR, Gallimard, Folio 'Essais', 1990.
- Blanchot, Maurice. L'ESPACE LITTÉRAIRE, Gallimard, 'Folio Essais', 1988.
- Blanchot, Maurice. L'ENTRETIEN INFINI, Gallimard, 1969.
- Butor, Michel. RÉPERTOIRE II, Éditions de Minuit, 'Critique', 1964.
- Collectif. L'ESPACE ET LA LETTRE. ÉCRITURES, TYPOGRAPHIES, U. G. E., '10/18 Inédit', 1977.
- Collectif. LA POÉSIE CONTEMPORAINE EN QUESTION, revue *Prétexte*, Carnet n° 9 Hors-Série, juin 1998.
- Collectif. LE RÉCIT ET SA REPRÉSENTATION. COLLOQUE DE SAINT-HUBERT 5-8 MAI 1977. Payot, 'Traces', 1978.
- Combe, Dominique. POÉSIE ET RÉCIT. UNE RHÉTORIQUE DES GENRES, José Corti, 1989
- Faye, Jean-Pierre. LE RÉCIT HUNIQUE, Seuil, 'Tel Quel', 1967.
- Gleize, Jean-Marie. POÉSIE ET FIGURATION, Seuil, 'Pierres Vives', 1983.
- Gleize, Jean-Marie. A NOIR. POÉSIE ET LITTÉRALITÉ, Seuil 'Fiction & Cie', 1992.
- Gleize, Jean-Marie. LE THÉÂTRE DU POÈME, Belin, 'Extrême Contemporain', 1995.
- Gleize, Jean-Marie. LA POÉSIE. TEXTES CRITIQUES, XIV^e-XX^e SIÈCLE, Larousse, 'Textes essentiels', 1995.
- Guglielmi, Joseph. LE DÉGAGEMENT MULTIPLE, le Collet de Buffle, 1976.
- Laporte, Roger. QUINZE VARIATIONS SUR UN THÈME BIOGRAPHIQUE, Flammarion 'Texte'/Éditions Léo Scheer, 2003.
- Robbe-Grillet, Alain. POUR UN NOUVEAU ROMAN, Éditions de Minuit, 'Critique', 1961.
- Roubaud, Jacques. LA VIEILLESSE D'ALEXANDRE. ESSAI SUR QUELQUES ÉTAT DU VERS FRANÇAIS RÉCENT, Éditions Ivrea, 2000.

3. Textes

- Albiach, Anne-Marie. ÉTAT, Mercure de France, 1971.
- Albiach, Anne-Marie. MEZZA VOCE, Flammarion 'Texte', février 1984.
- Albiach, Anne-Marie. ANAWRATHA, Spectres Familiars, 1984.
- Cadiot, Olivier. L'ART POÉTIQUE, P.O.L 1988.
- Couturier, Michel. L'ABLATIF ABSOLU, Maeght, 'Argile', 1976.
- Daive, Jean. « », Maeght, 'Argile', 1976.
- Giroux, Roger. THÉÂTRE, Orange Export Ltd. 1976.
- Giroux, Roger. L'ARBRE LE TEMPS SUIVI DE LIEU-JE ET DE LETTRE, Mercure de France, 1979.

- Hocquard, Emmanuel. UN PRIVÉ À TANGER, P.O.L, 1987.
- Hocquard, Emmanuel. THÉORIE DES TABLES, P.O.L, 1992.
- Hocquard, Emmanuel. LE COMMANDITAIRE, Poème (avec Juliette Valéry) P.O.L, 1993.
- Hocquard, Emmanuel. LE VOYAGE À REYKJAVIK (avec Alexandre Delay), P.O.L, 1997.
- Hocquard, Emmanuel. MA HAIE (UN PRIVÉ À TANGER II), P.O.L, 2001.

- Jabès, Edmond. LE LIVRE DES QUESTIONS, 7 volumes, Gallimard, 1963-1973.

- Roger Laporte. UNE VIE, P.O.L, 1986.

- Mallarmé, Stéphane. ŒUVRES COMPLÈTES, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, 2 volumes, Gallimard, 'Pléiade', 1998-2003.

- Ponge, Francis. LE PARTI PRIS DES CHOSES, Gallimard 'Poésie', 1967.
- Ponge, Francis. LE GRAND RECUEIL. 3 volumes, Gallimard, 1961.

- Reverdy, Pierre. LA LUCARNE OVALE, Théâtre Typographique, 2001.

- Roche, Denis. LA POÉSIE EST INADMISSIBLE, Seuil, 'Fiction & Cie', 1995.

- Tortel, Jean. LE DISCOURS DES YEUX, André Dimanche éditeur, 'Ryōan-ji', 1982

- Veinstein, Alain. RECHERCHES DES DIPOSITIONS ANCIENNES, Maeght, 'Argile', 1976.

- Waldrop, Keith. ANALOGIES OF ESCAPE, Burning Deck, 1997.

4. Revues

- Alferi, Pierre – Cadiot, Olivier. *Revue de littérature générale* n° 1, P.O.L 1995.
- Collectif. *Change*, n° 1-41, Seuil puis Seghers/Laffont, 1968-1982.
- Daive, Jean. *Fragment*, n° 1 à 3, Éditions Brunidor, 1970-1972
- Daive, Jean. *Fig.*, n° 1-7, Éditions Fourbis, 1989-1992.
- Daive, Jean. *Fin*, n° 1- , Pierre Brullé éditeur, 1999-

- Reverdy, Pierre. *Nord-Sud*, n° 1-16, mars 1917-octobre 1918.

- Ristat, Jean. *Digraphe*, n° 14-25, Flammarion, 1978-1981

5. Notes, articles, études, livres (choix bibliographique 1963-2001)

- Albiach, Anne-Marie. LE DOUBLE, Prière d'insérer de AUTRE, PIÈCE, Orange Export Ltd., 1975.
- Albiach, Anne-Marie. OBSCURCISSEMENT, Terriers-Page Bis, n° 8-9, novembre 1979.
- Albiach, Anne-Marie. LA DÉPERDITION « DE CHANCE », *Digraphe* n° 16, novembre 1978.
- Albiach, Anne-Marie. ...LA LUMIÈRE, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Albiach, Anne-Marie. LA LIGNE LA PERTE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Alphant, Marianne. CLAUDE ROYET-JOURNOUD, IMMOBILE ÉVEILLÉ, *Libération*, lundi 27 février 1984.

- Auster, Paul. Préface à l'anthologie bilingue THE RANDOM HOUSE BOOK OF TWENTIETH CENTURY FRENCH POETRY, Random House, New York, U.S.A., 1982.
- Auster, Paul. 'Claude Royet-Journoud is one of the most exciting poets...', Carton publicitaire, Awede Press, 1985.

- Auster, Paul. INSPIRATIONS dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Bacquey, Stéphane. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : VERS L'ESPACE DU LIVRE, *Revue Prétex* n° 8, janvier-mars 1995.
- Barnett, Anthony. PARAGRAPH, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Bénézet, Mathieu. « ÉCRIRE UN LIVRE », introduction à l'entretien avec Claude Royet-Journoud, *France Nouvelle* n° 1724, novembre 1978.
- Bénézet, Mathieu. AUTRE, PIÈCE – LE TRAVAIL DU NOM, *Les Nouvelles littéraires* n° 2560, novembre-décembre 1976.
- Bénézet, Mathieu. POURQUOI ME DITES-VOUS... dans CECI EST MON CORPS, Flammarion, 'Texte', 1979.
- Bennett, Helena. QUEL SIÈCLE À MAINS, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Bonnefoy, Claude. LA NOTION D'OBSTACLE, *Les Nouvelles Littéraires* n° 2638, juin 1978.
- Bonvicino, Régis. GALLIMARD LANÇA ÚLTIMO ROYET-JOURNOUD, *Folha de São Paulo*, 1^{er} novembre 1997.
- Bonvicino, Régis. O CORPO DA POESIA, *Folha de São Paulo*, 2 mai 1998.
- Bouquet, Stéphane. VIVE LE ROYET, *Libération*, 17 juin 1999.
- Brandt, Per Aage. EFTERSKRIFT dans OBJEKTERNE INDEHOLDER DET UENDELIGE, Husets Forlag, Arhus, Danemark, 1987.
- Bretou, Jean-Jacques. ROYET-JOURNOUD (CLAUDE). LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, *Bulletin Critique du Livre Français* n° 461, mai 1984.
- Bretou, Jean-Jacques. ROYET-JOURNOUD (CLAUDE). UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE, *Bulletin Critique du Livre Français* n° 495, février 1987.
- Bretou, Jean-Jacques. ROYET-JOURNOUD (CLAUDE). LES NATURES INDIVISIBLES, *Bulletin Critique du Livre Français* n° 590-591, nov.-déc. 1997.
- Brostrøm, Torben. POESI FRA SKRIFTENS FRANSKE INDERRUM, *Information*, Danemark, 30 novembre 1987.
- Brown, Robert E. REVERSAL, *Small Press Review* n° 22, octobre 1974
- Buck, Paul. NEW FRENCH WRITING, *Poetry information* n° 15, The National Poetry Centre, Londres, été 1976.
- Cahen, Didier. P.S., *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Calviño, Xulio. O ERRO DA METÀFORA: ENUNCIADO, LEXIS E ALEGORÍA FIGURATIVA, *Guída Dos Livros Novos* n° 26, février 2001.
- Carneci, Magda. O EXPERIMENTA A REALULUI E INDISOLUBIL LEGATA DE O EXPERENTA DE LIMBAJ, *Contra Punct*, n° 17, Roumanie, 15-21 mai 1992.
- Casson, Patrick. LECTURES MAUSSADES, *Le Mensuel littéraire et poétique* n° 254, novembre 1997.
- Caws, M. A. LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, *World Literature Today*, vol. 58 n° 4, automne 1984.
- Chapelan, Maurice. QUE DE BLANC ! QUE DE BLANC !, *Le Figaro*, 3 février 1973.
- Charles Bernstein : 'Keep off the page' dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Châteaureynaud, Georges-Olivier. *Siècle à mains*, TRAVAIL MYSTÉRIEUX, *Le Point d'Être* n° 3-4, hiver 1971.

- Cohen, Francis. THÉÂTRE D'UN NON-LIEU, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Cohen, Francis. CHRONIQUE DU CARRÉ : AUTO PORTRAIT PRÉPARATOIRE À L'ÉLABORATION DES ANGLES, *Fin* n° 3, Pierre Brullé éd., Paris, décembre 1999.
- Cohen, Francis. CHRONIQUE DU CARRÉ, *Fin* n° 4, Pierre Brullé éd., Paris, avril 2000.
- Cohen, Francis. CHRONIQUE DU CARRÉ : H RÉ SISTE, *Fin* n° 5, Pierre Brullé éd., Paris, juin 2000.
- Cohen, Francis. CHRONIQUE DU CARRÉ (AU CARRÉ), *Fin* n° 6, Pierre Brullé éd., Paris, octobre 2000.
- Cohen, Francis. CHRONIQUE DU CARRÉ, *Fin* n° 7, Pierre Brullé éd., Paris, décembre 2000.

- Cohen, Marcel. LE GRAND FEU DE LA CONSCIENCE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Cohen-Halimi, Michèle. RÉDUCTION PROJECTIVE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Cole, Norma. ERROR OF LOCATING EVENTS IN TIME, *Apex of the M* n° 1, Buffalo (U.S.A.), printemps 1994.
- Cole, Norma. [FIN], dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Collin, Bernard. QUE RECONNAISSEZ-VOUS EN LISANT, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Collot, Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD dans ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE FRANÇAISE DU XVIII^e AU XX^e SIÈCLE, Gallimard, 'Pléiade', Paris, 2000.

- Corpet, Olivier. JUILLET EN REVUES, *Libération*, 13 juillet 1988.

- Daive, Jean. DÉTIMBRER, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Daive, Jean—Le Gac, Jean. UN CLAVIER DE TIMBRES, éditions Royaumont, 'Avec', mars 1985.
- Daive, Jean. DÉTIMBRER dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Darras, Jacques. « LE FROID COMME RÉCIT » dans ARPEMENTAGE DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE, Trois cailloux éd., novembre 1987.

- Davidson, Michael. DIX PIERRES POUR CLAUDE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Deluy, Henri. « ET MAINTENANT N'OUBLIONS PAS DE MANGER », *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Deluy, Henri. L'OBSTINATION, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Deluy, Henri. POÉSIE, *Révolution* n° 208, vendredi 24 février 1984.
- Deluy, Henri. L'EFFICACITÉ, *Révolution* n° 346, 17-23 octobre 1986.
- Deluy, Henri. CLAUDE ROYET-JOURNOUD, UNE MÉTHODE DESCRIPTIVE (LE COLLET DE BUFFLE)', dans POÉSIE EN FRANCE 1983-1988 UNE ANTHOLOGIE CRITIQUE, Flammarion, septembre 1989.

- Dhainaut, Pierre. LA NOTION D'OBSTACLE, 25 n° 22-23, octobre-novembre 1978.

- Dinesen, Anne Marie—Stjernfelt, Frederik. BRASILIEN, FRANKRIG OG STANGERUP, *Standart* n° 2, Danemark, octobre 1987.

- Drachline, Pierre. LA PUDEUR DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Le Monde*, 17 février 1984.

- Duault, Alain. « ...JUSQU'AU VERTIGE », *Les Nouvelles*, 5 - 11 avril 1984.

- Ducros, Franc. LE POINT, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Ducros, Franc. LE POÉTIQUE LE RÉEL, Méridiens Klincksieck, 1987.

- Dupin, Jacques. LE CARRÉ DE L'HYPOTÉNUSE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Durozoi, Georges. POÉSIES AU CHOIX, *Kanal* n° 4, été 1984.

- Eigner, Larry. CIRCULAR, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.

- Esteban, Claude. LES MOTS À PEINE ÉCRITS, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.

- Faïn, Claude. OBSESSION, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Favre, Jean-Luc. LA LIGNE DE RUPTURE, Alliance française de Bialystock (rencontres poétiques de 1992), Bialystock, 1996.
- Fernandez-Zoïla, Adolfo. DOUBLURE ET DUPLICITÉ DES MOTS, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Fourcade, Dominique. COMPACT POUR CLAUDE, dans LAQUE SUR POLAROÏD, Chandeigne, 1996.
- Fourcade, Dominique. AJOUT À « COMPACT POUR CLAUDE », dans LE SUJET MONOTYPE, P.O.L, septembre 1997.
- Fourcade, Dominique. JOLIES ÉTENDUES, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Fourcaut, Laurent. CLAUDE ROYET-JOURNOUD, dans LECTURES DE LA POÉSIE FRANÇAISE MODERNE ET CONTEMPORAINE, Nathan Université, '128/Lettres', 1997.
- Frémon, Jean. TROIS VOIX NOUVELLES, *Les Nouvelles Littéraires* n° 2438, juin 1974.
- Frémon, Jean. ÉBAUCHE POUR CRJ, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Frémon, Jean. NUMÉRATION D'UNE TÉTRALOGIE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Gavronsky, Serge. Introduction à l'anthologie TOWARD A NEW POETICS, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Giraudon, Liliane. SOME POSTCARDS ABOUT CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Gizzi, Peter. UNE INDISCRÉTION OBJECTIVE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Gleize, Jean-Marie. « UN MÉTIER D'IGNORANCE », postface à l'anthologie de Bruno Grégoire, POÉSIES AUJOURD'HUI, Seghers, 1990.
- Gleize, Jean-Marie. BRIÈVETÉS, dans LE HAÏKU ET LA FORME BRÈVE EN POÉSIE FRANÇAISE, Actes du colloque du 2 décembre 1989, Publications de l'université de Provence, juin 1991.
- Gleize, Jean-Marie. COMMERCE DES OBJETS DE MÉMOIRE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Gleize, Jean-Marie. ROYET-JOURNOUD CLAUDE, NÉ EN 1942, dans DICTIONNAIRE DE POÉSIE DE BAUDELAIRE A NOS JOURS, sous la direction de Michel Jarrety, Presses Universitaires de France, février 2001.
- Grandmont, Dominique. DEUX DÉMARCHES RADICALES, *L'Humanité*, 24 avril 1984.
- Grandmont, Dominique. LE PLEIN DU LANGAGE, *L'Humanité*, 4 juillet 1997.
- Grandmont, Dominique. SOLITUDE PARTAGÉE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Grégoire, Bruno. CLAUDE ROYET-JOURNOUD, dans 120 POÈTES FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI, Maison du Livre et des Ecrivains, Montpellier 1992.
- Grosjean, Jean. 'Cher Monsieur...', dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Guerin, Marie Anne. « C'ÉTAIT IL Y A LONGTEMPS... », dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Guglielmi, Joseph. PLUS LOIN QUE L'ÉCART, *La Quinzaine littéraire* n° 163, mai 1973.
- Guglielmi, Joseph. TELLE « LUMIÈRE DISPERSÉE... », *Action Poétique* n° 61, 2ème trimestre 1975.
- Guglielmi, Joseph. POUR ÉCLAIRER QUELQUES VOIES..., *France Nouvelles* n° 1584, avril 1978.
- Guglielmi, Joseph. FINIR, N'EN FINIR JAMAIS, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Guglielmi, Joseph. LE ÉNIÈME JARDIN, LE SENS D'UNE ŒUVRE, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Guglielmi, Joseph. L'OBSESSION DU CORPS, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Hansen, Jørgen Christian. TRE FRANSKE AF DE RIGTIG SVÆRE, *Morgenavisen Jyllands Posten*, 10 décembre 1987.
- Hector, Josette. MINIMAL ET OPTIMAL, *Techniques Nouvelles* n° 12, ... 1977.

- Henneberg, Jens. FRANSK LYRIK, *Aalborg Stiftstidende*, Danemark septembre 1987.
- Henss, Rita. SPIEL MIT DER SPRACHE, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 octobre 1989.
- Hocquard, Emmanuel. ILS *MONTRENT*, Prière d'insérer, Orange Export Ltd. éd., décembre 1975.
- Hocquard, Emmanuel. PRENEZ-LE VIVANT, *Critique* n° 347, avril 1976.
- Hocquard, Emmanuel. « IL RIEN », dans LE RÉCIT ET SA REPRÉSENTATION, Colloque de Saint-Hubert, Payot 1978.
- Hocquard, Emmanuel. EN FORÊT, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Hocquard, Emmanuel. BIBLIOGRAPHIE DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Hocquard, Emmanuel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD, dans TOUT LE MONDE SE RESSEMBLE. P.O.L, 1995.
- Hocquard, Emmanuel. MOTS D'ANGLE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Hollander, Benjamin. IN THE IMAGE OF LANGUAGE, *Poetry Flash* n° 170, mai 1987.
- Hollander, Benjamin. CRIME STORY, *Hambone* n° 13, printemps 1997 : DESCRIPTION D'UN CRIME, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Howe, Susan. RACCOURCI (OU LE PRINCIPE DE LA NOTE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Hurtin, Jean. DICTIONNAIRE DES POÈTES CONTEMPORAINS, *Le Magazine littéraire* n° 247, novembre 1987.
- Jabès, Edmond. PLUS LOIN QUE L'ÉCART, introduction à l'article de Joseph Guglielmi, *La Quinzaine littéraire* n° 163, mai 1973.
- Jabès, Edmond. « CE N'EST PAS UN LIVRE POUR VOUS », *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Jabès, Edmond. UNE ŒUVRE FAMILIAIRE À EDMOND JABÈS, propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, lundi 27 février 1984.
- Kéchichian, Patrick. VOIX D'AMÉRIQUE, *Le Monde*, 20 novembre 1992.
- Kéchichian, Patrick. LE « NON » QUI PORTE, *Le Monde*, vendredi 13 janvier 1995.
- Kéchichian, Patrick. PETIT ARPENTAGE DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE, *Le Monde*, vendredi 13 juin 1997.
- Kéchichian, Patrick. EN FAVEUR DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Le Monde*, 18 juin 1999.
- Kéchichian, Patrick. ÉLOGE DU CONTRAIRE, *Le Monde des livres de poche*, 7 avril 2000.
- Laporte, Roger. ÉCRIRE SOUS SON NOM, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Laranjeira, Mário. CLAUDE ROYET-JOURNOUD, dans POETAS DE FRAÇA HOJE, São Paulo, 1996.
- Laroque, Françoise de. QUEL EST LE SEXE DES POÈTES ?, *Critique* n° 417, février 1982.
- Laroque, Françoise de. LA LANGUE DE L'ÉQUARRISSEUR, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Laroque, Françoise de. ORANGE EXPORT LTD., LA POESIE « BLANCHE » ? dans CENT TITRES À L'USAGE DES BIBLIOTHÉCAIRES LIBRAIRES & AMATEURS, Centre International de Poésie *Marseille*, mars 1999.
- Laroque, Françoise de. DE « OB » À « I. E. » dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Lartigue, Pierre. LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI – CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Action Poétique* n° 96-97, été-automne 1984.
- Laugier, Emmanuel. LES BRAS NUS, *Le matricule des Anges* n° 27, août–septembre 1999.
- Lazarus, Sylvain. LE ET, ET LE EST CHEZ CRJ, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Ledantec, Denise. À L'ÉCOUTE DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Vagabondages* n° 55, avril-mai-juin 1984.
- Lemaire, Gérard-Georges. ESPACES-LIMITES, *La Relève* n° 27 (Bruxelles), 14 juillet 1978.
- Lewinter, Roger. NOIR, BLANC, *Action poétique* n° 87, mars 1982.

- Lindgren, Marianne. POESI UDEN SKYLD, *Politiken*, Danemark, octobre 1987.
- Loubière, Pierre. EN GUISE DE BIENVENUE..., Préface à WAY OUT, Jean Subervie éd., juillet 1963.
- Magnusson, Jonas. « DET VILL SÅGA », *Ord & Bild* n° 2, 1995.
- Magnusson, Jonas. JAG SKRIVER I DINA ORD, 12 + 1 FRANSKA POETER, introduction, Bokförlaget Ledj, Stockholm, 2000.
- Malaprade, Anne. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : LES NATURES INDIVISIBLES, *Revue Pretexte* n° 16, hiver 1997.
- Maulpoix, Jean-Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI, *Recueil* n° 2, mars 1985.
- Maury, Pierre. L'USURE ET LA RÉPÉTITION, *Le soir*, Bruxelles, 3-4 mars 1984.
- Melkonian, Martin. LE CLAIRPARLANT. JOURNAL 1997-1998, Le bois d'Orion, 2000.
- Melkonian, Martin. RETOUR AU DONATEUR, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Melo, Tarso M. de. SANS AUCUN BRUIT DE SYLLABES, *Monturo* n° 2, São Paulo, 2^{ème} semestre 1998.
- Meschonnic, Henri. ESPACES DU RYTHME, dans CRITIQUE DU RYTHME, Verdier, mars 1982.
- Minière, Claude. LA NOTION D'OBSTACLE, *Art Press*, février 1979.
- Minière, Claude. LA VEUVE, *Action poétique* n° 87, Mars 1982.
- Minière, Claude. POURPRE, *Action Poétique* n° 147, été 1997.
- Nancy, Jean-Luc. AU DOS DU NOM, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Nelson, Gale. THE NOTION OF OBSTACLE BY CLAUDE ROYET-JOURNOUD TRANSLATED BY KEITH WALDROP – DUSE BY LAURA MORIARTY, *Entropic paradigm* vol 2 n° 2, été 1988.
- Noël, Bernard. LETTRE VERTICALE XIV, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Noël, Bernard. L'INTERRUPTEUR dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Nuridsany, Michel. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : LA DENSITÉ ET L'OUVERTURE, *Le Figaro*, 6 janvier 1984.
- O'Brien, Geoffrey. PARLEZ-VOUS POÉSIE ? FRENCH POETS KEEP TO THEMSELVES, *Village Voice*, 1er Juillet 1986.
- Olender, Maurice. LES OBJETS CONTIENNENT L'INFINI PAR CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Le Nouvel Observateur*, 30 mars-5 avril 1984.
- Ortner, Joerg. LE PRINTEMPS EST ÉVIDENT. DESSIN, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Palmer, Michael. 'Claude Royet-Journoud is a major presence...' Carton de présentation, Awede Press, 1985.
- Palmer, Michael. A DESCRIPTIVE METHOD, Translated by Keith Waldrop, 4^o de couverture, The Post Apollo Press, 1995.
- Palmer, Michael. DANS UN X, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Parant, Jean-Luc. LE VISIBLE ET LE LISIBLE, *Le Bout des Bordes* n° 4, octobre 1978.
- Pedersen, John. BLANKE MELLEMRUM, *Litteratur* n° 239, Danemark, septembre 1987.
- Peraldi, Jacques. LE BLANC (SUR CLAUDE ROYET-JOURNOUD), *Analytica*, volume 43, 1986.
- Perloff, Marjorie. A DESCRIPTIVE METHOD, Translated by Keith Waldrop, 4^o de couverture, The Post Apollo Press, 1995.

- Pesty, Eric. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : L'OBJET DE LA POÉSIE, *Le Courrier du centre international d'études poétiques* n° 217, Bruxelles, janvier-mars 1998.
- Pesty, Eric. LES MOTS DE LA TÉTRALOGIE, CONCORANCE DU TEXTE DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, chez l'auteur, 1999.
- Pesty, Eric. LETTER O FROM WORDS OF THE TETRALOGY, A CONCORDANCE OF CLAUDE ROYET-JOURNOUD'S TEXT, *The Germ* n° 5, New York–Los Angeles, juin 2001.
- Pleynet, Marcelin. POUR CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Plümper-Hüttenbrink, Siegfried. SANS VOIX D'AUTEUR, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Portugal, Anne. PRINCIPE DE LA CORRÉLATION ABUSIVE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Rabaté, Dominique. SUD EXPRESS, POESIA FRANCESCA DE HOJE : Préface, Relogio d'Agna éd., Lisbonne 1993.
- Raworth, Tom. 'Cher Claude...', dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Ray, Lionel. LA NÉCESSAIRE « DILATATION DANS LE BLANC », *L'Humanité*, 29 août 1978.
- Ray, Lionel. RÉPONSE À QUELQUES ACCUSATIONS, *France-Nouvelle* n° 1727, 18 décembre 1978.
- Ronat, Mitsou. BRÛLURE MENTALE, *Bulletin Orange Export Ltd.* n° 5, juin 1976.
- Roubaud, Jacques. QUATRE ÉTATS DE POÉSIE, *Change* n° 18, février 1974.
- Roubaud, Jacques. « LE SILENCE SEUL LUXE APRÈS LES RIMES », dans LA VIEILLESSE D'ALEXANDRE, François Maspéro éd., 2^{ème} trimestre 1978.
- Roubaud, Jacques. TRAVAIL EN CORRÉLATION, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Roubaud, Jacques. FORME COULEUR OBJET ESPACE INFINI IMAGE NOMBRE MONDE CŒUR, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Salmons, Catherine A. NEW FRENCH POETRY, *Partisan Review* n° 4, hiver 1996.
- Skinner, Jonathan. SAISON DE CHASSE OCTOBRE 1998, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Sojcher, Jacques. CLAUDE ROYET-JOURNOUD. ÉPANCHEMENT ET PERTE DU VISIBLE dans LA DÉMARCHE POÉTIQUE, U.G.E., collection 10/18, octobre 1976.
- Sojcher, Jacques. PRÉFACE QUI N'INTRODUIRA PAS, TRAVAIL DE POÉSIE, *Revue de l'Université de Bruxelles* n° 1-2, 1979.
- Surrat Barbara S.– Cintas, Pierre F. LE RENVERSEMENT, *French Review*, octobre 1974.
- Suzumura, Kazumari. ÉCHAPPERONS NOUS À L'ANALOGIE : CLAUDE ROYET-JOURNOUD ET LA RUPTURE DE LA POÉSIE – CLAUDE ROYET-JOURNOUD, TRAVAIL VERTICAL ET BLANC, dans PENSÉES SUR LE SEUIL : JABÈS, DERRIDA, RIMBAUD, Miraï-sha éd., Tokyo, 1992.
- Suzumura, Kazumari. ABSENCE DE T, OU UN MALAISE GRAMMATICAL, *Gendaishi Techo*, Shicho-sha, Tokyo, mars 1993.
- Suzumura, Kazumari. L'ÉCLAT CRISTALLIN ET LES POÈMES DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD, *Sankei*, Tokyo, 30 janvier 2001.
- Swensen, Cole. BETWEEN THE ATLANTIC AND L'ATLANTIQUE, P.h.d., Université de Californie, Santa Cruz, mars 1994.
- Swensen, Cole. DISSOLVING GEOMETRY, *Poetry Flash* n° 274, novembre-décembre 1997.
- Swensen, Cole. QUAND LE CORPS EST UNE PHRASE À VENIR, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Tamen, Pedro. BREVA NOTA SOBRE A POESIA DE CLAUDE ROYET-JOURNOUD dans ERRO DE LOCLIZACAO DOS ACONTECIMENTOS NO TEMPO, Quetzal Editores, Lisbonne, Portugal, mai 1991.

- Tortel, Jean. DU RENVERSEMENT, DE L'OBSTACLE ET DU JOUR, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Tortel, Jean. JEUDI 2 NOVEMBRE 1972, dans RATURE DES JOURS, André Dimanche éd., février 1994.
- Tran Van Khai, Michelle-Fédida, Pierre LE LIEU DE L'OUBLI DANS LE POÈME dans ESPACE ET POÉSIE, Rencontres sur la poésie moderne, Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, presses de l'ENS, 1987.
- Urs, Luminița. AVATARURI POETICE, *ARCA* n° 1-2-3, Bucarest, Roumanie, 1995.
- Vassiliou, Véronique. CE QUI VIENT D'ÊTRE DIT, *Action Poétique* n° 156, automne 1999.
- Veinstein, Alain. UN MÉTIER D'IGNORANCE, *Action poétique* n° 87, mars 1982.
- Veinstein, Alain. D'UNE LETTRE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Velay, Serge. LE RESSAC, *Action Poétique* n° 77, mars 1979.
- Waldrop, Keith. THE OVERWHELMING, introduction à la traduction de L'ATTERREMENT, *Sub/Stance* n° 23-24 (A special double issue on contemporary French poetry), 1979.
- Waldrop, Keith. LE MIROIR DE CLAUDE, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Waldrop, Rosmarie. LE RENVERSEMENT, *Books Abroad*, janvier 1974.
- Waldrop, Rosmarie. LA NOTION D'OBSTACLE, *World Litterature Today*, été 1979.
- Waldrop, Rosmarie. SHALL WE ESCAPE ANALOGY, *Studies in 20th Century Literature*, vol. 13 n° 1, printemps 1989.
- Waldrop, Rosmarie. THE GROUND IS THE ONLY FIGURE, *The Impercipient, Lecture series*, vol.1 n° 3, avril 1997.
- Waldrop, Rosmarie. FROM WHITE PAGES TO NATURAL GAITS, NOTES ON SOME RECENT FRENCH POETRY, *The Academy of American Poets* n° 31, New York, printemps 1998.
- Waldrop, Rosmarie. BOÎTE A LETTRES, dans JE TE CONTINUE MA LECTURE, P.O.L, mars 1999.
- Wallace, Mark. CLAUDE ROYET-JOURNOUD : I. E., *Taproot Reviews* n° 9/10, ... 1996.
- Watson, Craig. REVERSAL, *L=A=N=G=U=A=G=E* n°12, New York, juin 1980.
- Watson, Craig. THEATRE OF OBSTACLES, *Shearman* n° 7, Malaisie 1982.
- Wybrands, Francis. ROYET-JOURNOUD CLAUDE (1941-), dans ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, DICTIONNAIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE XX^e SIÈCLE, Albin Michel/Encyclopoedia Universalis, 2000.