

Jean-Jacques Thomas

The State University of New York

La/prose/de/Rou/baud/long/ré/cit/de/po/é/sie*

Si la poésie est quelque chose de situé entre la musique et la littérature, et qu'il y ait, comme nous le pressentons aujourd'hui, un tabernacle rival du vers pour la loger très modernement, ou toute analyse diaprée et mobile : à coup sûr ce n'est pas le roman proprement dit, cette erreur passera, mais bien ce que vous faites du livre, une subtile suite de poèmes en prose, évidents et fugaces [...].

Stéphane Mallarmé¹

Il s'agira ici du statut réciproque de la poésie et de la prose dans les récits de Jacques Roubaud. Dans la partie « 1 » de *Poésie, etcetera : ménage* (1995) Roubaud pose quelques questions fondamentales : « La poésie est-elle encore impossible ? – La poésie n'est-elle pas ailleurs -- La poésie contemporaine, pourquoi si difficile ? – La poésie, c'est quoi ? ». C'est cette dernière question, légèrement modifiée parce que relativisée: « La poésie, c'est quoi pour Roubaud ? », qui assurera la continuité de cette étude.

Comme nous avons tous appris à lire de manière critique, en particulier en lisant le « mode d'emploi » qui ouvre \in [*Signe d'appartenance*], le premier texte de poésie de Roubaud, nous savons qu'il y a « deux manières de lire » :

-- Fourmi : du début à la fin, méthodique. 1 puis 2 puis 3...

-- Cigale : de-ci de-là, cahin caha, sautant, revenant, 8 puis 59 puis 12 puis 222...

-- Fourmi : au moins on est sûr d'avoir tout lu. Epuisé. On peut en parler en connaissance de cause.

-- Cigale : au moins on est sûr de n'avoir jamais tout lu, oh ! la continuelle divine surprise ! Inépuisable : difficile d'en parler, labyrinthe, forcément quelque chose m'aura échappé, bonheur de l'éternité, incommunication².

Première contrainte de ce travail : être fourmi, montrer que l'on a connaissance de la cause dont on parle. Deuxième contrainte : ne pas ignorer que le champ d'intervention de cette étude, au mieux, restera très faible alors que l'œuvre de Roubaud est colossale. Troisième et dernière contrainte : éviter l'instrumentalisme tout autant que le glossoludique ; rien de plus pitre qu'une fourmi glossoludique.

Venant d'un pays où l'intellectualisme est marqué par le péché pas si mignon d'écrasement chronologique (« l'Amérique. / ignores le lieu précédent³ »), je résisterai à cette

tentation puisqu'il me semble que dans le cas de Roubaud l'*archéologie de la question de la poésie* est un aspect constitutif de l'élaboration d'une position originale dans le panorama poétique français de ces cinquante dernières années. Je ne considère pas cette approche comme un impératif théorique absolu, mais elle a l'avantage d'offrir un parallèle à l'approche méthodologique souvent préférée par Roubaud lui-même, que ce soit, par exemple dans *La Vieillesse d'Alexandre* ou non seulement l'étude de l'histoire du *vers français* constitue la matière centrale, mais où, également, Roubaud manifeste une écoute toute stratégique à l'évolution historique particulière d'un auteur, comme par exemple, ici pour Rimbaud :

Cette lecture formelle limitée de Rimbaud peut être poursuivie, brièvement, des deux côtés de la « coupure métrique » dont le signet est le poème qui vient d'être étudié ; non pas tant pour révéler quelque chose sur la « vérité » de Rimbaud [...] mais surtout parce que, dans l'affrontement à la question du mètre, son « histoire » anticipe, individuellement, sur une démarche collective qui mettra infiniment plus de temps à s'imposer. Si nous regardons par exemple, juste *en amont* dans le temps, au cours de l'année 1871, trois poèmes en alexandrins appellent la comparaison et cette comparaison accentue la coupure à l'intérieur seulement de la pratique de Rimbaud : ce sont *Paris se repeuple*, daté maintenant assez généralement de mai 1871, le *Bateau ivre* qui est de l'été et, dans *l'Album zutique* probablement à peu près contemporain du *Ce n'est rien...*, *Les Remembrances du vieillard idiot*. Il y apparaît clairement comment le passage s'effectue [...] ⁴.

C'est encore sa pratique, vingt ans après, dans *Poésie, etcetera : ménage* :

0 Un peu d'histoire (à la guitare sommaire)

0.1 Dans les années cinquante de ce siècle inexorablement finissant, la poésie américaine avait atteint un degré remarquable d'invisibilité intérieure et extérieure [...]

0.2 Pour nous là-bas, du côté de l'Europe aux anciens parapets [...]

0.3 Les seules choses qui venaient jusqu'à nous [...]

0.4 Soudain l'été dernier [...]

0.5 Tout cela est bien connu

0.6 Le temps passa ⁵.

Pour cette brève étude, j'ai choisi d'éliminer les questions de poésie qui ne m'apparaissent pas comme centrales chez Roubaud mais qui, pour certains spécialistes, peuvent sembler pertinentes lorsqu'il s'agit de la définition de la poésie française contemporaine. La *poésie du poème*, par exemple comme chez Henri Meschonnic, la *poésie du poète* comme chez Jean-Marie Gleize ou plus généralement la poésie comme « lyrisme », chez Jean-Michel Maulpoix, Jean-Claude Pinson, Lionel Rey et autres poètes rapidement définis jadis comme l'« école poétique Gallimard ». Il n'est pas non plus question d'élaborer

dans le contexte de cette étude, même de façon très réductive et limitée, une quelconque « poétique » de Roubaud, je l'ai assez lu pour savoir que depuis ses premiers travaux sur la poétique dans la revue *Change*, il en est venu à refuser l'extension de ce terme à d'autres luttes que celle de la poésie elle-même : « j'ai toujours eu comme de la haine, une haine de poète artisan de poésie, pour l'extension inconsidérée de la notion de 'poétique' en des régions où je sens qu'elle n'a rien à faire⁶. » Ces questions existent, elles ont incontestablement leur importance dans la formulation des questions de poésie par d'autres auteurs appartenant au panorama poétique français contemporain et extrême-contemporain, mais j'ai choisi stratégiquement de m'en tenir à un travail limité portant sur la généalogie intrinsèque de l'idée de poésie pour Roubaud.

Mon engouement pour Roubaud est né de la lecture de sa poésie. « Le livre dont le titre est le signe d'appartenance », son premier livre de poésie, a été une découverte, un émerveillement. Je lui suis resté fidèle tant qu'il est resté « Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie⁷. » Je suis revenu à ses écrits pour le cycle autoportraitiste du *grand incendie de Londres*, ce qui, rétroactivement, m'a amené à lire *Quelque chose noir*. On le comprend, ma désaffection (ses écrits sont devenus pour moi des friches littéraires désaffectées) concorde avec sa réécriture des *Secrets et Malheurs de la Reine Hortense* de Pierre de Lacretelle. J'avais un contrat pour un Roubaud dans la collection « Poètes » chez Rodopi ; dès que j'ai lu « Il faisait beau et chaud, mais on n'était pas en Belgique⁸ », j'ai su que mon contrat ne pouvait être rempli. Rien de personnel, mais la grande narrative, quand elle est codée pour un petit nombre d'initiés, cryptée dans un contexte culturel raréfié, laborieusement contrainte, ne mérite pas mon intérêt critique.⁹ Les ruptures ne se font jamais de gaîté de cœur et je connais des abandons plus plaisants.

Lorsque, plus tard, j'ai fait l'effort de revenir à Roubaud, j'ai donc été ravi de découvrir que lui-même ne manifestait que peu de goût pour la prose systématisée :

L'idéal du roman marchandise d'aujourd'hui est d'être sans frontières c'est-à-dire de pouvoir être transmis partout sans se heurter à ces barrières retardatrices et coûteuses que sont les difficultés de traduction et de recréation qu'oppose la singularité des langues. Les seules différences envisageables dans un tel contexte sont superficielles, cosmétiques. L'aspirine ne peut qu'être le même composant chimique dans toutes les pharmacies du monde, quel que soit le vêtement changeant sous lequel on la présente au client. Le temps du littéraire aspirine s'avance. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le roman lui-même, malgré de louables efforts, soit capable de s'adapter à cette situation, en se convertissant en autre chose, le récit de voyage par exemple¹⁰.

Un peu plus avant dans le texte, Roubaud, le poète, se présente comme la victime de cette domination économique du roman : « Comme je viens de présenter les choses, c'est-à-dire en me plaçant du point de vue d'un poète écrivant en français, soumis à la domination économique du roman, lui-même soumis à d'autres dominations qu'il est vain d'énumérer¹¹. » On aurait certainement pu mettre à profit une énumération des « dominations » auxquelles le roman est soumis d'après Roubaud.

A un niveau élémentaire de lecture de ces commentaires sur le statut socio-économique de la littérature française, un *aficionado* de la poésie peut donc se trouver confirmé dans la perception selon laquelle c'est à bon droit que l'on peut encore aujourd'hui *distinguer* entre « roman » (rappelons que c'est la mention trouvée sous le titre de *L'Enlèvement d'Hortense*) et « poésie ». Immédiatement le maintien de cette distinction situe Roubaud dans une dissidence par rapport à la génération de ses contemporains, prosateurs et/ou poètes confondus. Trois citations exemplaires du brouillage : Michel Butor, « Aujourd'hui il n'y a plus de raison de distinguer entre la poésie et le roman, il n'y a plus que de l'écriture généralisée¹² » ; dans les éditoriaux-*pronunciamientos* de Christian Prigent, alors fer de lance de la revue d'avant-garde extrême *TXT*, « la poésie, c'est à dire l'écriture [sic]¹³ » ; et Francis Ponge, « Limite de ce genre [poésie] : son *extension*. Depuis la formule (ou maxime concrète) jusqu'au roman à la *Moby Dick* par exemple¹⁴. »

Si Ponge mentionne *Moby Dick* comme le domaine d'extension maximal de la poésie dans le roman, Roubaud accepte d'anticiper – anticipation est un terme opératoire chez lui – que le roman puisse être « converti en autre chose ». Bien que dans ce cas la déclaration puisse être absolue : « le roman peut être converti en autre chose » point à la ligne, *humour* ou goût pour la précision érudite, Roubaud s'implique et propose comme conversion exemplaire du roman le « récit de voyage ».

Si on le prend au mot, du côté de l'*humour*, il y a inévitablement *Le Voyage de Monsieur Perrichon* ; du côté de l'*innovation*, il y a, dans l'avant garde poético-narrative du début du 20^e siècle, la « prose simultanée » de Blaise Cendrars dans *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913) ; un texte qui, incontestablement, fait trace dans les écrits de Roubaud (la « Remington » de Cendrars fait partie des « Fournitures (en prose) pour un art poétique » dans *Autobiographie, Chapitre Dix* et son « transsibérien », est une des rames dans « Troll de Tram » : « Et ceci, c'était les dernières réminiscences Du dernier jour Du tout dernier voyage Et de la mer¹⁵. » La nouveauté de cette relation de voyage tient justement au fait que Cendrars adopte une forme poétique qui lui permet de se libérer des contraintes habituelles de la grande narrative. Entre autres : vraisemblance, unité du sujet-voyageant, unité d'action et chronologie. L'organisation du texte se veut rythme du train et la course fragmentée rassemble espace et temps dans la même saisie. Comme il y a toujours « mémoire des lettres » chez Roubaud, on pourrait également interpellier, *Impressions d'Afrique* de Roussel, et, pour le formuläique poétique *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* de Perec : « On vadrouille à travers Chypre. Le soleil est de la partie. On est rouges comme des coqs mais c'est quand même chouette. Espérons vous voir à notre retour¹⁶. » La liste des références intertextuelles peut encore s'étendre, mais il ne s'agit pas ici d'étudier les sources, même virtuelles, de Roubaud. Simplement, nous devons constater que véritablement, dans notre littérature, il existe des cas où, effectivement, le récit de voyage est intervenu pour *transformer* la prose narrative.

En 1995, lorsque Roubaud propose (*proprose*), apparemment ingénument, dans *Poésie, etcetera : ménage*, que le roman à la suite d'efforts « louables » puisse être « converti » en quelque chose qui le libère des contraintes attendues de la grande narrative, il a déjà publié deux volumes du cycle du *grand incendie de Londres* : celui qui porte ce nom, sous-titré *La Destruction*, en 89 et *La Boucle* en 1993. C'est donc à l'occasion de la parution

de ce cycle autoportraitiste que suis revenu à la lecture de Roubaud. On imagine bien qu'après la fréquentation intensive de cet univers enchevêtré, complexe, érudit, malin, joueur et hautement personnel, la phrase citée précédemment¹⁷ frappe, en comparaison, par sa désarmante simplicité. Il ne faut pas se méprendre sur mon propos : je considère *Poésie, etcetera : ménage*, comme un texte incontournable (« canonique », comme nous dirions ici) des lettres françaises à la fin du XXe siècle. Simplement, comment ne pas percevoir le contraste entre le propos ici vague et hésitant sur les moyens d'extension du roman et la réflexion très pointue sur le roman que l'on trouve, par exemple dans le chapitre cinq « Rêve, décision, Projet » de la première branche¹⁸ ; cette citation porte sur ce que devait être le roman par rapport au *Projet* dans l'hypothèse du Livre à venir. Tout au long de *Le grand incendie de Londres (La Destruction)* se pose la question du modèle de roman qui devrait être ainsi constitué et Roubaud commence par souligner l'implacable vide de la mémoire du genre : « Aucune des grandes conceptions du roman, me disais-je, qu'elles soient traditionnelles ou modernes (et postmodernes encore moins), n'est adéquate à l'originalité irréductible de mon *Projet*. Il me faut chercher ailleurs modèles, guides, impulsions¹⁹. » Face à ce vide, pas une minute n'est consacrée à la question de la relation de voyage dans l'étude du roman et de son rapport à la grande narrative et Roubaud propose cette anticipation sur ce que pourrait être le roman : « S'il avait satisfait aux axiomes Gil [le Grand Incendie de Londres] le roman aurait donc été comme un croisement de *Lancelot en prose* (le modèle médiéval d'une prose de l'entrelacement) et de roman oulipien. Son ambition était plus vaste encore, puisque la nature de ce qui était raconté, le projet, lui-même générateur d'énigme, l'exigence du style (le style 'avec mystère'), ajoutait à cette figure des comparaisons à la fois le traité théorique et le roman policier²⁰. »

Pas de « voyage » dans le *Projet*, par contre le terme « récit » -- que l'on trouve associé en langage cuit au terme « voyage » dans l'expression « récit de voyage » -- participe pleinement de la réflexion sur le roman de prose tel que le conçoit Roubaud. Ainsi, le défaut qu'il dénonce à la suite de toutes ces lectures de romans destinées à lui donner un modèle acceptable de roman est qu'« elles n'ont pas, hélas! suscité en [lui] une seule phrase de récit²¹. » Lorsque la lumière commence à se faire sur la manière de procéder, le récit se confirme comme pièce maîtresse : « La dualité présente dans le projet, entre mémoire et rythme, se retrouvait inscrite dans le récit. La manifestation romanesque de la dualité avait sa propre figure²². » Finalement, lorsque dans la cinquième branche, *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud revient brièvement sur la nature romanesque du cycle du *grand incendie*, c'est encore le récit qui est en prose-position : « La stratégie narrative principale y sera celle de *l'entrebescar* (entrelacement), enchevêtrement réglé de fils de récits constituant le roman comme une toile, tissée de fils de trame et de fils de dessin²³. » Pourquoi le « récit » ? Une interprétation : le récit, chez Roubaud a une valeur heuristique, il transforme la grande narrative en une incitation à la découverte : « Il y a pour le lecteur, s'il le désire, quelque chose de l'exercice : le silence est laissé sur le 'pourquoi' de l'incise, ou de la bifurcation ; un 'pourquoi' dont la réponse tend à éclairer ce vers quoi tend le *récit* : son achèvement et le dévoilement de ce qu'il est²⁴. » Où le récit tend « ce vers, quoi ».

Après la publication de *Poésie, etcetera, ménage* en 1995, le terme « récit » devient plus visible comme instrument fonctionnel chez Roubaud. Il est certes présent sur la

couverture du *grand incendie de Londres* (*La Destruction* –1989), mais en sous-titre : « *récit avec incises et bifurcations* », mais il disparaît du titre de *La Boucle* (1993) pour réapparaître en force après 1995 : 97 *Mathématique : (récit)*, 2000 *Poésie : (récit)*. Je note en passant que le titre du *grand incendie*, dans la traduction américaine (*The Great Fire of London: A Story With Interpolations and Bifurcations*) efface la spécificité du terme « récit » qui aurait pu être rendu par « narrative ». Sans vouloir retomber dans les affres de la nomenclature néo-rhétorique, mais en restant dans la spécificité interne du vocabulaire de Roubaud, en américain, et surtout dans la langue de la critique littéraire, le mot « story » qui apparaît dans le titre perd toute la spécificité du « récit » par rapport au terme passe-partout « histoire ».

Pour comprendre la valeur exceptionnelle du terme « récit » pour Roubaud, il faut revenir au texte « Enfance de la prose », non pas le passage de la Bifurcation E de *La Boucle*, qui porte ce titre, si souvent cité par la critique galvanisée de Roubaud, mais le texte original qui se trouve dans le numéro 16-17, « La critique générative », de la revue *Change*, (1973). Le titre de l'article est au pluriel « Enfances de la prose²⁵. » Dans ce texte qui offre la première dissertation de Roubaud sur l'« entrebescar », on découvre également tout ensemble une étude sur le roman « en branche », la « mémoire », l'« énigme » et une étude sur le Lancelot. Souvenons-nous du passage de la *Destruction* précédemment cité : « le roman aurait donc été comme un croisement de Lancelot en prose [...] et de roman oulipien ». Cette étude de 1973 porte sur les 'laisses en prose' de la poésie épique médiévale ; Roubaud introduit une analogie entre la structure des textes narratifs du Moyen Âge construits selon un « découpage narratif » et le « découpage en laisses » comme unités constitutive de la poésie. L'étude se termine par une réflexion sur la valeur du « récit ». Ce texte explique que : « l'entrelacement joue par rapport au découpage narratif formel de la *laisse*, l'imbrication des fils du récit y est rendue visible, traduction en succession de l'organisation proliférante de la fiction ; phénomène essentiellement rythmique puisque résultant des heurts et coïncidences d'éléments marqués différemment²⁶ » peut bien passer pour un plagiat par anticipation des propos de la *Bibliothèque de Warburg* cités plus haut, eux-mêmes renchérissement sur le texte du *Grand incendie* précédemment cité : « Le roman aurait donc été comme un croisement de Lancelot en prose [...] et de roman oulipien. » Cette continuité de pensée de Roubaud sur la présence implicite de la poésie dans la *dispositio* de la prose est remarquable et elle proclame : *sous la prose* (de l'« entrebescar », « combinatoire en mouvement séquentiels »), *la poésie*.

Comment alors concilier cette conviction de coprésence avec la proclamation bien connue d'abandon de la poésie trouvée à l'entame même du cycle autoportraitiste du *grand incendie de Londres* : « Or, ce qui est devenu nul, pour moi, depuis janvier de l'année 1983, ce que je ne peux plus même penser, c'est la *poésie*. [...] La poésie [...] s'est arrêtée pour moi²⁷ » ? Cette déclaration, quel que soit le contexte qu'elle invoque, ne vient pas infirmer des années de conviction en faveur de quelque chose qui serait la poésie, mais elle semble mettre radicalement fin à l'association de Roubaud et de la poésie. Par implication elle devrait aussi évacuer la poésie de ce nouveau type de prose que Roubaud cherche à anticiper dans le cycle du *grand incendie*.

Il n'est pas question ici de comprendre cet abandon, cette mise en situation de la poésie comme grande absente du discours, dans la ligne de « la poésie est inadmissible » de

Denis Roche ; Roubaud lui-même a écrit de nombreux passages sur la position de Denis Roche, qui se trouvait également être son éditeur au Seuil, pour que je n'y revienne pas. Il ne s'agit pas non plus, d'un passage à une quelconque « post-poésie » non formelle du genre de celle pour laquelle milite Jean-Marie Gleize avec sa « poésie *poor* ».

Il faut prendre cette déclaration dans son intimité énonciative : Roubaud nous dit que la poésie telle qu'il la comprend continue dans sa légitimité propre, mais plus pour lui. Dans les six branches du *grand incendie de Londres*, il ne s'agira pas de poésie mais de prose et, plus avant, dans le texte autoportraitiste, il annonce que cet état d'absence est le résultat d'une catastrophe généralisée : « Je suis, aujourd'hui, dans un autre silence, qui n'est ni celui de la mathématique ni la parole-silence de la poésie. Je suis dans la destruction²⁸. »

Il y a quelque chose de très paradoxal dans cette proclamation d'abandon de la poésie dans la mesure où, pour moi, je l'ai dit, la lecture du *grand incendie* m'a ramené à la poésie de Roubaud. Plus généralement, il me semble impossible d'interpréter cette déclaration comme un renoncement définitif, car alors comment expliquer le volume *Churchill 40*, proposant des sonnets composés – la couverture en fait foi – entre 2000 et 2003 ?

Lorsque je me suis engagé dans *Quelque chose noir*, j'avais déjà lu la branche 1 et la branche 2 du *grand incendie*. Evidemment en lisant chronologiquement à rebours (*Quelque chose noir* est de 1986, *Le grand incendie – La Destruction* est de 89), la prose est devenue *l'enfance du texte poétique* : sa glose et son arcature. *Quelque chose noir* lu après *L'Incendie*, le récit de la catastrophe, s'interprète comme une densification du texte-prose, son *extension* (au sens pongien). Rien n'empêche, en effet, de faire de *Quelque chose noir* un texte alternatif du *Grand incendie* sous le label « Encore », « Autrement », ou « De nouveau » ; une potentialité réalisée parmi bien d'autres. Cette chronologie inverse de la lecture banalise l'appréhension : bien des passages de *Quelque chose noir* devenaient des densifications elliptiques du *Grand incendie de Londres*, branche 1. Ainsi :

(98) 'Le grand incendie de Londres' avait été commencé dans un état de biipsisme ; maintenant et à défaut, son tombeau.

Une logique pour laquelle elle avait construit le sens, moi la syntaxe, les modèles, un calcul.

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

Le nombre un, mais comme bougé dans le miroir, dans deux miroirs se faisant face: son palindrome, début d'une double langue, nu.

L'ordre dans le monde, mais avec deux commencements.

Différents, inséparables²⁹.

Condensé dans *Quelque chose noir* en :

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

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

Le nombre un, mais comme bougé dans un miroir, dans deux miroirs se
 faisant face
 L'ordre dans le monde, mais avec deux commencements
 Différents, inséparables³⁰.

Développant cette argumentation, je me sens frappé par le vertige de la généralisation ; suis-je victime de l'universel critique ou aurais-je découvert une loi fondamentale de la *prose* autoportraitiste ? Ce que je viens d'affirmer à propos de la transparence prose-poésie de ces deux textes de Roubaud, je sais que c'est un écho, je l'ai déjà lu, entendu, presque sans clinamen, par un autre, à propos d'un autre. C'est effectivement ce que Butor écrit dans « Une autobiographie dialectique³¹ » à propos de Michel Leiris. Dans cet article Butor démontre que le long poème *Haut Mal* de Leiris doit être vu comme le prototype du cycle autoportraitiste de *La Règle du jeu* : « D'autres versets [de *Haut Mal*] ne recevront d'élucidation que plus tard [...]. Dans *Fourbis*, de nombreuses pages du premier chapitre « Mors », se rapportent au même ensemble de souvenirs [...]. Ainsi ce n'est que peu à peu que ce poème se met à prendre un sens biographique précis pour nous, ce n'est que peu à peu que les événements dont Leiris s'efforçait de se débarrasser en nous en faisant partager le souvenir, lui livrent et nous livrent leurs enseignements. »

Inévitablement ainsi, les écrits de Roubaud battent le rappel. C'est pourquoi, même si Roubaud nous dit lui-même que la « poésie est mémoire de la langue³² », j'aime la démonstration de Christophe Pradeau qui, sans récuser cette définition élémentaire préfère définir les écrits de Roubaud comme le lieu de *mémoire des Lettres* par accumulation/substitution pythagoricienne: « Jacques Roubaud, en travaillant à la reconnaissance d'écrivains négligés, en jouant son rôle, en poète, en théoricien et en érudit, dans un mouvement de 'réévaluation critique de la poésie du passé', se fait très consciemment artisan de la mémoire lettrée [...]»³³. » Roubaud d'ailleurs l'admet implicitement lorsque, plus loin, butant sur le mot « langue » -- une impasse poétique dans son sens saussurien³⁴ — il reformule son propos en déclarant : « La poésie dans une langue est mémoire de cette langue. »

Par contre, je résiste à la conclusion de Pradeau quand, en conclusion, il propose sa définition de la « poésie » comme liée à l'« intention totalisante » de l'œuvre de Roubaud. Postulant comme point de départ l'échec d'« un projet totalisant » centré sur le roman original 'le grand incendie de Londres', Pradeau propose comme « ambition unifiante » le projet du « Livre des livres ». Par implication c'est ce type d'« ambition unifiante » qui définirait « l'intention de poésie » de Roubaud. La démonstration l'amène à pousser plus loin la démonstration et à généraliser à partir du *Pythagore* de Roubaud : « L'œuvre de Roubaud se conformerait au principe aristotélicien de l'unité d'action³⁵. » Pour moi, si l'intention d'unité se réalisait chez Roubaud de cette façon, *unité d'action*, collection de connaissance et « copiage », on se retrouverait dans l'ordre narratif d'une tentative encyclopédique de prose totalisante de savoir. C'est-à-dire *Bouvard et Pécuchet*. Copiage, copie, collection, même combat.

Cette accumulation progressive de mémoire ne peut pas, en elle-même, être considérée comme le type d'encyclopédisme recherché par Roubaud comme la mémoire

définissant la poésie. Ce n'est pas là qu'il faut rechercher chez lui le principe central d'« intention de poésie » dans la prose. Au mieux, ce type d'accumulation est une composante de l'entreprise de poésie et Roubaud n'en admet pas moins dans *La Bibliothèque de Warburg* dans le passage rassemblement judicieusement intitulé « J'ai donné tous les éléments mais je vais m'expliquer quand même » : « Car un état de langue, un état de mémoire, un état de poésie, un état des rapports de ces trois choses est manifeste dans toute œuvre de poésie³⁶. » On doit bien remarquer dans cette citation-clé de Roubaud que la poésie n'est pas assimilée aux deux autres composantes (langue/mémoire) mais se tient à part. Mon refus de considérer que l'« intention de poésie » dans la prose vient du fait qu'il ne faut jamais oublier que pour Roubaud la poésie est *une forme*. Toute observation rapprochée de l'évolution du vocabulaire critique de Roubaud permet de constater la solidification progressive dans ses écrits de la séquence lexicale « la poésie, la forme-poésie » : « La poésie, si elle satisfait à toutes les hypothèses qui ont été présentées précédemment [...] est une forme. La forme-poésie est cela qui satisfait aux hypothèses que j'ai énoncées³⁷. »

C'est cette position constante de Roubaud qui consiste à désigner la poésie comme une forme qui lui permet de légitimer sa position principielle selon laquelle il existe encore/toujours dans le champ des lettres françaises contemporaines quelque chose qu'on peut appeler « poésie » : « Les années ayant passé [...] la poésie est toujours là, / Elle ne s'est pas réformée, / Elle persiste/ Elle s'obstine³⁸. » Si la poésie est « toujours là » c'est parce qu'elle tient une place exceptionnelle dans l'exercice langagier en privilégiant les questions de forme ce qui lui permet, selon Roubaud, d'être définie en tant que telle :

La poésie effectue ces placements de langue d'une manière qui lui est propre, qui diffère de tous les autres traitements des langues. [...]

- Cela ne veut-il pas dire que la poésie sépare les événements de langue en deux : poésie et non-poésie ?
- Oui. Sans non-poésie, pas de poésie. La poésie est toujours séparée dans la langue. Elle impose une séparation. Les moyens de cette séparation changent. Mais elle est toujours là³⁹.

C'est déjà au nom de cette implication de forme que Roubaud se situait dans les années structuralistes contre une certaine modernité poétique :

On remarquera à ce sujet que la plupart des lectures « linguistiques » ou « sémiotiques » les plus sophistiquées [...] font preuve de cette surdité métrique allègre ; n'ont littéralement rien à dire sur cet aspect des textes poétiques qui sont pourtant leur terrain de prédilection [...]. Dans ces analyses, toute existence formelle d'un texte, si elle dépend [...] du rapport de ce texte à la tradition métrique, est frappée d'invisibilité [...]⁴⁰.

C'est encore au nom de cette poésie-forme qu'aujourd'hui il s'oppose à une certaine avant-garde autoproclamée, ainsi cette attaque qui me semble cibler les théories anti-forme de la « pos-poésie » de Gleize : « Tout geste avant-gardiste [de destruction de la poésie] est voué

à l'échec s'il ne s'accompagne pas d'une compréhension formelle. Mais l'avant-gardiste n'a pas le temps de la compréhension⁴¹. »

Cette ferme position chez Roubaud, qu'il n'y a de poésie que poésie-forme, s'enracine dans les théories des années soixante-dix et le concept d'époque, désigné alors comme la modernité de la « forme-sens » qui trouvait sa légitimité dans une poétique de l'au-delà du mot, de l'au-delà de la phrase. Chez Roubaud, cette affirmation de forme-sens n'est pas une hypothèse, c'est une conviction qui n'est pas interrompue par la proclamation d'abandon de la poésie affirmée dans le texte de 1989. C'est toujours une conviction opératoire dans le texte de *Poésie, etcetera : Ménage*, publié en 1995 :

Mais, dites-vous, la poésie dit. Alors ?

— Alors ce que la poésie dit ne peut être extrait de ce qu'elle dit, ne peut être quelque chose qu'on peut dire autrement. Si j'affirme que la poésie ne dit rien, c'est qu'elle ne dit rien qui soit de l'espèce des choses qu'on peut redire, expliciter, démontrer, montrer, insinuer, discuter, comprendre, apprendre, désapprendre, affirmer, etcetera.

La poésie dit ce qu'elle dit en le disant⁴². »

Cette appréhension formelle de la poésie proposée par Roubaud ne peut manquer d'évoquer une similarité de compréhension de ce qu'est la poésie en tant que forme-sens telle qu'on la trouve dans *Méthodes* (encore !) de Ponge :

Que ressort-il de ce qui précède, sinon (je m'en excuse) une certaine sottise de Socrate? Quelle idée, de demander à un poète ce qu'il a voulu dire ? Et n'est-il pas évident que s'il est seul à ne pouvoir l'expliquer, c'est parce qu'il ne peut le dire autrement qu'il ne l'a dit (sinon sans doute l'aurait-il dit d'une autre façon)? Et je tire de là aussi bien la certitude de l'infériorité de Socrate par rapport aux poètes et aux artistes, — et non de sa supériorité.

Car si Socrate est sage en effet dans la mesure où il connaît son ignorance et sait seulement qu'il ne sait rien, et en effet Socrate ne sait rien (sinon cela), le poète et l'artiste savent au contraire au moins ce qu'ils ont exprimé dans leurs œuvres les plus soigneusement travaillées.

Ils le savent mieux que ceux qui le peuvent expliquer (ou prétendent le pouvoir), car ils le savent en propres termes. D'ailleurs, tout le monde l'apprend en ces termes et le retient facilement par cœur⁴³.

Il y a donc une intraductibilité du poétique, c'est toute la leçon de la lecture publique par Roubaud du poème « La vache : description » où les écoliers ont tant de mal avec la séquence « animal / qui / a / environ / quatre / pattes⁴⁴. » Dans quel univers des dire prosaïques du possible peut-on traduire ce sizain ?

Si l'on s'en tient à la main courante de l'histoire littéraire française contemporaine, la capsule descriptive qui enferme et réduit Roubaud, le rabat à son propre slogan « il doit y

avoir nombre et rythme pour qu'il y ait poésie⁴⁵. » C'est sans doute cette vulgate identitaire (la poésie pour lui serait un métronome bien huilé) qui explique certains regards négatifs posés sur sa contribution à la réflexion contemporaine sur la poésie. Cette réduction est toutefois hâtive car elle fait une fixation sur la question élémentaire de la rythmique et ignore les implications co-présentes de mémoire et de plasticité du discours.

Lorsque j'ai commencé, dans les années soixante-dix, à m'intéresser aux écrits de poésie de Jacques Roubaud, *€*, *Trente et un au cube*, etc., c'est bien évidemment en raison de leur richesse formelle⁴⁶. Tout travail de poétique les concernant permettait de ne pas faire partie de la « surdité formelle » ambiante. L'exploration poétique de ses textes permettait d'explorer les questions de versification, de formes fixes, *formes rythmiques*, de *dispositio* numérique, de « *headless verse* » ainsi que des formes plus exotiques : *haiku*, *haibun*, *tanka*, ou plus anciennes, la *canço* et le sonnet en particulier, etc. La rigueur formelle m'avait retenu, et même si j'avais tenu à explorer la « signifiante » et les échappées-belles de ces textes, il n'y a aucun doute que l'explicite de la surdétermination formelle en faisait l'attrait principal.

Quarante ans après, pour celui pour qui la lecture, même sans crayon à la main, des écrits de Roubaud est une activité assez régulière, il y a familiarité avec de multiples passages où l'apparente rigoureuse autonomie et la clôture formaliste de cette identité ancienne sont infirmées si l'on restitue le contexte explicatif et la compréhension diachronique de la poésie que Roubaud énonce en discours d'escorte dans nombre de ses écrits. Je n'en prendrai que trois exemples performatifs :

Version courte :

« Les trois mousquetaires sont quatre⁴⁷. »

Version mixte :

« Mètre, vers ne sont que des modalités particulières du placement des singuliers de langue dans la poésie⁴⁸. »

Version longue :

« La poésie a affaire à l'amour de langue et en même temps à l'amour [...] La poésie si elle est un art formel de la langue, une mémoire de la langue, ne peut complètement oublier le trobar. Dans le champ des rimes, dans la théorie de l'amors a été éprouvé pour la première fois le lien, qui n'est pas près de cesser d'agir sur les poètes, de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant⁴⁹. »

La *version courte* élimine le numérique comme finalité, le nombre peut mentir, la *version mixte*, introduit l'importance du rôle de la singularité dans la poésie de Roubaud et la *version longue* rassemble la poésie, la forme, la découverte, le dire et la force de la poétique de la relation. Ce n'était pas par hasard si, dans un exemple précédent portant sur le lien que l'on peut établir entre *Quelque chose noir* et le texte du *Grand incendie*, j'avais choisi un passage concernant ce que Roubaud appelle le « biipsisme ». « La relation biipsiste est

clairement de l'ordre de l'amour. Son idée, la relation d'appartenance à un *double*, un signe si l'on veut, l'être-deux au monde, je l'avais empruntée aux troubadours, à la théorie de *l'amors* dans le « grand chant » des troubadours. « Empruntée » est le mot qui convient à un détournement aux fins propres de mon projet. Je voulais vivre un projet de poésie, et sa fiction; et ils devaient répondre à l'idée d'une vie qui en serait entièrement saisie⁵⁰. »

Cette « vie pleinement saisie » que le deuil a détruite, doit maintenant reposer dans l'énigme de la poésie comme absence, dans la prose du *Grand incendie*. Cette poésie que la destruction anéantit c'est le *voir-dit* de la poésie. Il n'est plus possible d'écrire la poésie dite. Elle s'est tue. C'est bien cette restriction toute spécifique que comporte l'adieu à la poésie précité : « La poésie, parce que j'avais pris l'habitude de la dire à haute voix, de lire en public, et pour elle, avec qui je vivais, s'est arrêtée pour moi⁵¹. » Il s'agissait, comme le titre d'un recueil de Roubaud en témoigne, de *Dire la poésie*, parce que, pour le « compositeur de poésie », la poésie au-delà des nombres et du rythme, se confond avec une singularité plus vitale d'enthousiasme participatoire au monde : « Pendant la marche, je composerais des poèmes⁵². » L'obscurité de ne pas dire devient ainsi l'espace privé d'une singularité de mémoire de la langue que rien ne peut manipuler ; que rien ne peut venir déplacer : « La poésie, la forme-poésie, place les unités de la langue : ses signes, ses syllabes, ses mots, ses phrases, etcetera. Elle les dispose en lieux de mémoire singuliers, séparés, discernablement séparés, assemblés⁵³. »

Comme l'écrivent Roubaud et Florence Delay dans *Partition Rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, « la poésie est singulière donc idiote⁵⁴. » Si effectivement, la poésie a la prétention d'entretenir un rapport quelconque avec les choses de la vie alors, elle « est médecine⁵⁵ », ou « Grande Médecine⁵⁶ » comme le corrige Roubaud dans *Poésie, etcetera : ménage*, c'est-à-dire que l'on attend d'elle quelque effet magique. Et tel le chant des Amérindiens, le caractère singulier de la médecine peut avoir des effets collectifs et peut devenir « encyclopédique ». Ce qui ne veut pas dire que la poésie est « collective ». Elle est et demeure singulière. C'est la raison pour laquelle, dans *Poésie, etcetera : ménage*, Roubaud prétend ne pas comprendre la phrase : « la poésie doit être faite par tous. » La phrase n'est pas attribuée, mais immédiatement le lecteur assidu de poésie aura reconnu ce slogan comme une phrase centrale des *Poésies II* de Lautréamont. Refus étrange puisque dans *La Vieillesse d'Alexandre*, Roubaud manifeste un intérêt certain pour la réflexion poétique de Mallarmé, mais il exprime également une grande affinité avec les idées provocatrices de Lautréamont sur la poésie⁵⁷. Roubaud résiste à la collectivisation de la poésie, parce que sa conviction porte sur une poésie du particulier. La poésie est un singulier de langue, et ne devient un collectif, dans l'épique, dans la prose combinatoire entrelacée, que comme exercice encyclopédique de transformation de la langue *compte tenu* de la mémoire des lettres. C'est à ce titre que, pour moi, l'expérimentation littéraire dans laquelle s'est engagé Roubaud avec le récit romanesque du cycle du *grand incendie de Londres* doit être considérée comme l'entreprise poétique la plus stimulante du début du XXI^e siècle.

Une entreprise « en temps propre », « sans plan préétabli », une entreprise qui subit les caprices de la variation, de la bifurcation ajoutée, de l'incise et peut-être des notes de la branche 6. Rien ne sera dit avant la publication de la dernière branche. Tout repart et est remis en jeu avec le flux incessant d'une prose qui saura ou ne saura pas dire sa poésie. Jeu de

l'amour et de la mémoire dans la langue des lettres et du hasard dans la prolifération, chaque branche offre une fin provisoire. Cette poésie du mystère et de la découverte est bien loin de la production programmée et calibrée des premiers textes de poésie, strictement oulipiens, conçus comme jeu contraint, aux règles fixes.

La poésie, déçue de la prose, en devient la fantaisie. Les axiomes qui gouvernent les additions, et sélections des anecdotes où se nourrit la progression de la prose entrelacée ne concernent pas directement *l'intention de poésie*, même si, fétiche autoritaire, c'est dans le labyrinthe du *récit* ainsi tressé que le dire poétique dessine son propre cadastre. D'où l'incertitude du fini et de l'infini poétique dans la prose du *grand incendie de Londres* :

[...] Un état de langue, un état de mémoire, un état de poésie, un état des rapports de ces trois choses est manifeste dans toute œuvre de poésie. Tout cela ma foi, se produit automatiquement dès lors qu'intervient le temps dans l'affaire. Je voulais souligner l'inachèvement - achèvement de mon livre⁵⁸.

L'ambiguïté de l'achèvement-inachèvement des textes en prose de Roubaud tient ainsi au fait que si le récit est « numérollogiquement dessiné », il n'est pas « numérollogiquement contrôlé ». Le récit qui compose et partitionne la prose étant heuristique, il est « découverte » et dans « découverte », il y a « ouvert ». « Enfances de la prose » nous le faisait entendre : la prose de « l'entrebescar » laisse place à l'« énigme », et passe-muraille, dans la défaillance des contraintes et la fêlure du chiffre s'insinue le « mystère » : « La poésie est absente, La poésie était énigme dans la mémoire⁵⁹. » La poésie déçue, réduite au silence, ne dit rien, elle se cache dans les pauses de la combinatoire. C'est dans le « mystère » au cœur de la prose, *sub prosa*, qu'elle improvise la formule poétique qui permet au récit de trouver. Mais le « trouveur », le troubadour, est aussi « beau jongleur », il a tour, passe-passe pour qu'enfin l'ensemble se tienne, se reprenne, à neuf : « Et je m'imagine un peu la préparation de la prose comme celle de la gelée d'azerole: les fruits sont les instants; la cuisson, la mémoire, et dans la voix qui incline le déroulement des phrases je guette avec impatience, inquiétude, incertitude, l'apparition, si hasardeuse, du *frisson*⁶⁰. »

Dans l'inconnu irréfléchi de cette *prise de la prose*, c'est l'intentionnalité de poésie comme élucidation qui prend ou ne prend pas, selon la compréhension mémorielle d'un ou de chacun : « Le mystère est le stère des portes sur les fourmis⁶¹. »

*Cette étude reprend, modifie et amplifie certaines analyses proposées antérieurement sur la question de la difficile relation de la prose et de la poésie depuis l'introduction du vers libre ; elle participe de l'interrogation jamais interrompue portant sur leur interaction réciproque même si Mallarmé, en 1897, indiquait déjà avoir trouvé une solution, ou un compromis, avec la publication du « Coup de Dés » dans *Cosmopolis* : « Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue en concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir

aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou d'intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie – unique source. » Mes études antérieures plus particulièrement pertinentes portant sur cette question : « Le nom de la prose: Poésie », *Formes Poétiques Contemporaines*, Volume 4, 2006, 29-47 ; « Formulations: accessibilité et ostentation de la poésie extrême contemporaine en France et aux USA », *Formules*, 13, 2009, 97-137 ; « Roubaud propose » in *Jacques Roubaud compositeur de mathématiques et de poésie*, Véronique Montémont & Agnès Disson eds., Nancy : Absalon, 2011, 147-158.

TEXTES CITÉS

Butor, Michel, « La littérature, aujourd'hui-IV », *Tel Quel*, n°11, automne 1962. Repris dans *Répertoire II*, 1964, 293-301, sous le titre « Réponses à Tel Quel », et dans *Essais sur le roman*, 1969.

-- *Essais sur les Modernes*, Paris : Gallimard, 1964.

Cendrars, Blaise, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris : Éditions des Hommes Nouveaux, 1913.

Ducasse, Isidore, *Poésie II*, in *Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont*, éd. Hubert Juin, Paris : Robert Laffont, 1980.

Lacretelle, Pierre de, *Secrets et Malheurs de la Reine Hortense*, Paris : Hachette, 1936.

Oulipo, « Troll de tram », *La bibliothèque Oulipienne*, vol 68, 1994.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*,

Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris : Seuil, 1989.

Poétiques et Poésies Contemporaines, Cognac : Le temps qu'il fait, 2003.

Ponge, Francis, *Méthodes*, Paris : Gallimard, 1961.

Roman 25, 1988.

Roubaud, Jacques, *€*, Paris : Gallimard, 1967.

-- « Enfances de la prose » in « La Critique générative » *Change*, 16-17, 1973. Repris dans *Graal Fiction*, Paris : Gallimard, 1978.

-- *Trente et un au cube*, Paris : Gallimard, 1973

-- *Autobiographie, chapitre dix, poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris : Gallimard, 1977.

-- *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris : Maspéro, 1978.

-- *Dors, précédé de Dire la poésie*, Paris : Gallimard, 1981.

-- *Quelque Chose noir*, Paris : Gallimard, 1986.

-- *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris : Ramsay, 1987.

-- *Le grand incendie de Londres*, Paris : Seuil, 1989.

-- *Les animaux de tout le monde*, Paris : Seghers, 1990.

-- *The Great Fire of London : A Story with Interpolations and Bifurcations*, Elmwood Park : Dalkey Archive Press, 1992.

-- *La Boucle*, Paris : Seuil, 1993.

- *La Fleur inverse, l'art des troubadours*, Paris : Les Belles Lettres, 1994.
- *Poésie, etcetera : ménage*, Paris : Stock, 1995.
- *Cent vingt-huit poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968*, Paris : Gallimard, 1995.
- *La bibliothèque de Warburg, version mixte*, Paris : Seuil, 2002.
- *Churchill 40 et autres sonnets de voyage*, Paris : Gallimard, 2004.

Roubaud, Jacques et Florence Delay, *Partition Rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris : Seuil, 1988.

NOTES

-
- ¹ Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le Livre*, Paris : éditions de l'éclat, 1985, 68.
 - ² *Roman 25*, 123.
 - ³ *Autobiographie Chapitre 10*, 28.
 - ⁴ *La Vieillesse d'Alexandre*, 27.
 - ⁵ *Poésie, etcetera : ménage*, 44-45.
 - ⁶ *Le grand incendie de Londres [La Destruction]*, 188.
 - ⁷ *Poésie, etcetera : ménage*, 33.
 - ⁸ *L'Enlèvement d'Hortense*, 9.
 - ⁹ Sur le cycle loustic d' « Hortense » on pourra consulter l'ouvrage de Christophe Reig, *Mimer, Miner, Rimer : le cycle romanesque de Jacques Roubaud (La Belle Hortense, L'Enlèvement d'Hortense, L'Exil d'Hortense)*, Amsterdam : Rodopi, 2006.
 - ¹⁰ *Poésie, etcetera : ménage*, 28-29.
 - ¹¹ *Poésie, etcetera : ménage*, 29.
 - ¹² « La littérature, aujourd'hui-IV », 62.
 - ¹³ Cité dans l'article d'Eric Clemens « Sommes-nous encore mallarméens ? », *Mallarmé, et après*, Ed. Daniel Bilous, Paris : Noésis Editions, 2006, 48.
 - ¹⁴ *Méthodes*, 18.
 - ¹⁵ *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 9.
 - ¹⁶ *Infra-ordinaire*, 35.
 - ¹⁷ « Il n'est pas sûr d'ailleurs que le roman lui-même, malgré de louables efforts, soit capable de s'adapter à cette situation, en se convertissant en autre chose, le récit de voyage par exemple »
 - ¹⁸ *La Destruction*, 178-208. Un « moment » défini dans *La Boucle*, le volume suivant du cycle *Le grand incendie*, comme « un simple moment du texte, au sens que j'ai donné à cet emploi du mot 'moment', mais, à la différence des autres, ce n'est pas un moment uniquement circonscrit temporellement de la composition du texte » (*La Boucle*, 509).
 - ¹⁹ *La Destruction*, 7.
 - ²⁰ *La Destruction*, 202.
 - ²¹ *La Destruction*, 70.
 - ²² *La Destruction*, 205.
 - ²³ *La Bibliothèque de Warburg*, 305.
 - ²⁴ *La Destruction*, 315.
 - ²⁵ « Enfances de la prose », *Change*, n° 16-17, 348-365.

-
- ²⁶ « Enfances de la prose », *Change*, 16-17, 354.
- ²⁷ *La Destruction*, 56.
- ²⁸ *La Destruction*, 207.
- ²⁹ *La Destruction*, 209.
- ³⁰ *Quelque chose noir*, 49.
- ³¹ *Essais sur les Modernes*, 365.
- ³² *Poésie, etcetera : ménage*, 101.
- ³³ *Poétiques et Poésies contemporaines*, 208.
- ³⁴ Voir mon *Langages* 51, « Poétique générative ». Paris : Larousse, septembre 1978, (co-auteur avec Daniel Delas).
- ³⁵ *Poétiques et Poésies contemporaines*, 219.
- ³⁶ *La Bibliothèque de Warburg*, 99.
- ³⁷ *Poésie, etcetera : ménage*, 232.
- ³⁸ *Poésie, etcetera : ménage*, 179.
- ³⁹ *Poésie, etcetera : ménage*, 164.
- ⁴⁰ *La Vieillesse d'Alexandre*, 11.
- ⁴¹ *Poésie, etcetera : ménage*, 173.
- ⁴² *Poésie, etcetera : ménage*, 77.
- ⁴³ *Méthodes*, 26.
- ⁴⁴ *Les animaux de tout le monde*, 74.
- ⁴⁵ *Poésie, etcetera : ménage*, 163.
- ⁴⁶ Voir mes articles de cette époque sur Jacques Roubaud, entre autres, « Arcature Numérique », *Le Siècle Eclaté*, vol. 8, 1978 ; « Chances aren't : Roubaud's Numerical Poetricks », *SubStance* 23/24, 1979 ; « README.DOC », *SubStance* 56, 1988 ainsi que le chapitre « Partitions concertées : sur l'Oulipo » dans mon *La langue, la poésie*, Lille : [Presses Universitaires de Lille] Presses du Septentrion, 1989.
- ⁴⁷ *Cent vingt-huit poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968*, 11.
- ⁴⁸ *Poésie, etcetera : ménage*, 164.
- ⁴⁹ *La Fleur inverse, l'art des troubadours*, 345.
- ⁵⁰ *La Destruction*, 223.
- ⁵¹ *La Destruction*, 56.
- ⁵² *Bibliothèque de Warburg*, 18.
- ⁵³ *La Destruction*, 163.
- ⁵⁴ *Partition Rouge*, 11.
- ⁵⁵ *Partition Rouge*, 11.
- ⁵⁶ *Poésie, etcetera : ménage*, 123.
- ⁵⁷ Sur l'influence des idées littéraires de Lautrémont pour l'Oulipo, voir mon article « OuLiPotemkin : Down with the Tyranny of Constraints ! » in *French Forum*, volume 31, number 1, 2006.
- ⁵⁸ *La Bibliothèque de Warburg*, 99-100.
- ⁵⁹ *La Destruction*, 205.
- ⁶⁰ *La Destruction*, 95.
- ⁶¹ *La Destruction*, 204.