

J. Roubaud

Le silence de la mathématique jusqu'au fond de la langue, poésie.

d'un exposé au cercle Polivanov, en octobre 1976, en hommage à Raymond Queneau, le point de départ d'une « déduction » poétique.

zéro

(1) je parle ici, (lis), des morceaux d'une construction encore provisoire, partielle. quelque chose dans ce que je touche me suggère cette distance. les circonstances s'ajoutent : mort.

(2) vous accueillez avec indulgence ces *fragments vibratoires d'élocution*, voisinages d'une topologie associative autour de points : citations.

(3) je ne me donne pas pour tâche de démontrer mon sujet, seulement de le montrer à découvert afin qu'on sache ce sur quoi il (je) roule (Dante).

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

(M) la poésie est mémoire de la langue,

(R) le rythme est la combinatoire séquentielle hiérarchisée du même et du différent.

(5) par incompetence, je ne prendrai d'exemples que chez les poètes; par intention dans cette tradition poétique récente qui émerge à l'état monumental sur les ruines de la latinité et, tel ce poème d'ermite irlandais au 7^e siècle, dans les marges des écritures :

*ma plume ruisselante voyage
sur la plaine de papier brillant
averse tombe sur la page
l'encre du houx à la peau verte.*

um : l'amour de la langue.

(6) Dante, pour l'origine :

puisque, sous l'impulsion de la nature inférieure, soumise à Dieu, l'air s'ébranle en s'altérant au point de faire retentir le tonnerre, fulgurer les éclairs, tomber la pluie, ou de répandre la neige et lancer des grêlons, cet air ne pourra-t-il pas s'ébranler au commandement de Dieu pour produire certaines paroles quand Dieu lui même les rend distinctes, lui qui a séparé de bien plus grandes choses

les mots, donc, du discret divin accidents corpusculaires dans l'onde
de la parole
d'où on entend
(Cavalcanti)

*chi è questa che vèn ch'ogn'om la mira
e(che) fa tremar di claritate l'âre*

(qui est celle qui vient que tout homme regarde et (qui) fait trembler de clarté l'air).

on n'oublie pas que ce vers faisait trembler Pound.

(7) ensuite (Dante toujours) la chute de la langue en langues, pluriel, le *babel monogatari* (le dit de *babel*)

(8) car un désir (*piacere*) cause la babélisation. Nemrod, *anima confusa* accueille Virgile et Dante par un salmigondis de paroles incompréhensibles « *raphel maî améche zabi almi* » | *comincio a gridar la fiera boca | cui non si convenià piu dolci salmi* | (se mit lors à crier la fière gueule à qui ne convenaient de plus doux psaumes)
hendécasyllabe, cependant, ces « psaumes »

(9) Babel n'atteint pas pourtant partout la langue solipsiste de Nemrod, ce précurseur de Humpty Dumpty
ceux qui collaboraient à une même tâche conservaient une même langue, une pour les constructeurs, une pour ceux qui roulaient des pierres, une pour ceux qui les préparaient et ainsi pour chaque groupe de travailleurs. et le genre humain fut disjoint en autant d'idiomes qu'il y eut dans le travail...
ce fut une partition sans recouvrements; car nul ne franchissait plus véritablement les *frontières du dialecte* (Doderer).

(10) il s'agit alors d'un retour. la voie du salut est double : « grammaire » et poésie.

la « grammaire » : *rien autre qu'une certaine identité de langage qui ne s'altère point par diversité de temps et de lieux* une permanence ainsi d'objets dans les changements et de désir qu'en a chaque langue, ces langues de « travailleurs », la recherche de l'*inscape* (Hopkins) vu dans toute manifestation concrète du jardin, herbier, floraison, prairie de langue, le *vulgaire illustre*,
ce qui donne lumière et qui illuminé resplendit (Cavalcanti)

(11) la langue, dans cet effort à la permanence devient « fondamentalement désir de poésie » : *ciascuna cosa studia naturalmente a la sua conservazione : onde se lo volgare per sé studiare potesse, studierebbe a quella... e piu stabilidade non potrebbe avere che in legar sè con numero e con rime*
de quelle permanence meilleure la langue pourrait-elle se « lier » que « du nombre et de la rime », de poésie? mais n'y pouvant parvenir seule elle se nécessite les poètes

(12) suscitant, de par sa nature même, chez les poètes, l'amour de la langue, de *leur* langue, de celle dont ils sont les plus proches, le *parlar materno* l'*amore ch'io porto à la mia loquela, che è a me prossima più che l'altre*

(13) c'est fin heureuse dans la jouissance. au chant sept du *Purgatoire*, Sordel le mantouan accueille Dante et Virgile, son compatriote, dans un lieu secret, une vallée suave où ils passent la nuit

*non avea pur natura ivi dipinto
ma di soavità di mille odori
vi facea uno incognito e indinstinto*

(nature n'y fut pas seulement peinte; mais des souèvetés de mille odeurs en formait une, inconnue et mêlée).

« entre la langue de Virgile (et sans doute celle de son disciple) et le parfum indéfinissable de ce lieu il y a un rapport secret. le mystère du langage n'apparaît jamais dans ses signes que comme la trace de ce qui se dérobe toujours en apparaissant » (Dragonetti).

(14) or, sans aucune chromatographie sur buvard philosophique, les troubadours :

parler de l'amour, parler de l'amour de la langue (*la gloria de la lingua*), c'est parler, toujours, de poésie

l'amour n'est amour que dans le chant qui est amour de la langue qui est amour. l'amour la poésie l'amour (double génitif de la grammaire médiévale). mais la « *circularité du grand chant* » (Zumthor) s'éclaire ainsi de la langue; elle est le désir, impossible, formulé comme souhait comme regret, comme nostalgie, de *rémunérer, philosophiquement, le défaut des langues*. aussi amour, *amor*, sera toujours pour eux *amor de lonh* (amour de loin); la dame de Bernart Marti est *Na Dezirada*, son *île au loin*.

(15) (en invoquant *l'amor de lonh* je préfère, c'est mon droit, au sage Aristote Jaufré Rudel; sans doute parce qu'il cède plus malaisément à l'injonction théorique. et je vais jusqu'à lui restituer ici son prénom, devenu, dans un texte récent du docteur lacan, un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune «lalangue».)

(16) les troubadours n'ont jamais ignoré la nature infiniment évanouissante de l'amour. la poésie chante l'amour; chante la langue; à travers chant. mais il s'agit, toujours, d'un *irréel*.

(17) le poète : celui qui est dit en cet amour; qui le trouve et en est pris.
« ieu sui Arnautz q'amas l'aura. e chatz la lebre ab lo bou.e nadi contre suberna.
(je suis Arnaut qui amasse le vent chasse le lièvre avec le bœuf et nage contre le reflux)
l'amasse-vent deviendra (Pétrarque), « qui aime Laure ».

(18) la « conjointure », toujours rêvée, toujours hypthétique, futur conditionnel, du troubadour et de la dame nue. un exemple, pour dix mille, qui est en même temps un des fils de ma déduction : je voudrais, dit Arnaut,
qe'l seu bel cors baisan rizen descobra
e qe'l remir contra'l lum de la lampa
(découvrir riant et embrassant son beau corps et le regarder contre la lumière de la lampe).

(19) le troubadour peut être trobairitz, la comtesse de Die ou Na Castelloza, la dame peut être, alors, seigneur, les termes ne bougent pas. la *dona* d'ailleurs souvent est *midons* (mon seigneur).

(20) un terme saisit la nature contradictoire de l'amour et son union indissoluble avec la poésie : *mezura*
amar dei. que ben es mezura (Bernart Marti)
car l'amour est :
jois sofrirs mezura (Marcabru)
le troisième mot dit indétachables les deux autres.

(21) *amor* cependant est enchevêtré, « empêgué » de son double noir, l'*amar*, (le corps « diaphane », réfléchissant la lumière de la lampe, du regard, est en l'obscurité, la « scuritate » du double désir sombre)
le chant chante *amor* en rêvant, obscurément d'*amar*
totz temps serai ab lieis cum carns et ongla
(je serai toujours contre elle comme chair à l'ongle)
c'aisi s'empren' e s'enongla. mos cors en lai cum l'escorss' en la verga
(qu'ainsi se prenne et se fasse ongle mon cœur en elle comme l'écorce en la verge)
et le mot *cor* (cœur) est près de *cors* (corps)
car il ne se peut jamais dire *amor* sans son ombre, *amar*; *amar* ne descend pas seul aux enfers.
(Dante, *rime petrose* : être « où sa robe fait ombre », « comme se noie une pierre dans l'herbe ».)

(22) l'amour lumineux s'écorce dans le désir sombre (le *cœur obscur*, dit Raimbaut d'Orange), l'amour de la langue dans le sombre de la langue, le vers joyeux dans la sombre prose, le non-vers, *sofrirs*, car il faut cela ensemble trouver, et trouver clos, *trobar clus*; faire cela *canso* (chanson), cette forme de l'amour que, telle la fougère du gel sur la vitre hivernale, Raimbaut voit et nomme *flors enversa*.

(23) je dis que le vers joyeux s'écorce dans l'obscur non-vers. c'est que la prose est cette *basse de basalte et de laves*. qu'ai-je fait, dit Raimbaut d'Orange par qui eile fait irruption étrange dans la *canso*; ce que son éditeur et ses critiques s'obstinent à nommer une plaisanterie (et c'en est, bien sûr, une : un *gab* formel) : lui désigne ce poème mêlé de prose un *no sai que s'es* (je ne sais quoi) (*qe.l la cornes en l'efonill | entre l'eschin e.l penchenill*).

(24) *amor* tant amalgamé d'*amar* que l'équilibre se renverse et le poème va

oltra misura (Cavalcanti)

la poésie est l'enchevêtrement de la ligature sonore. la nature *triple-une* (du Bartas) de la poésie est pour la première fois explicite chez Bernart Marti, en quatre vers autour desquels j'ai bien des fois tourné :

c'aisi vauc entrebescant
los motz e.l so afinant
lengu'entrebescada
es en la baizada

(ainsi je vais entrelaçant, enchevêtrant, intriquant les mots et affinant la mélodie, comme la langue s'enlace à la langue dans le baiser)

amour langue chant : poésie. par l'*entrebescar*, l'entrelacement, unis.

(ir lichten vel diu slehten / kômen nâher... / sus kunden si dô vlehten / ir munde ir brüste ir arme ir blankiu bein /

leurs peaux blanches, lisses se rapprochèrent... ainsi ils entrelacèrent leurs bouches leurs poitrines leurs bras leurs cuisses lumineuses (Wolfram von Eschenbach))

Là je crois est toute la « métaphysique » de l'opération rythmique d'imbrications (« métaphysique » comme on dit : le théorème de d'Alembert est la métaphysique de la théorie des équations algébriques, ou encore : le code génétique est la métaphysique de la biologie moléculaire); lisible dans la sextine d'Arnaut Daniel, en son choix par Dante pour les *rime petrose*; aussi bien en la prose enchevêtrée du *Lancelot*. or Bernart Marti *déduit* lui même « son programme » (c'est le sens du *c'aisi* introductif, dans le quatrain). d'où?

l'esperviers ab bel semblant. va la pueg ves lei volant. la lingua trencada pren lai sa volada.

en breu m'es com fils de lana. lo fortz fres e la capsana. tota. rengua ab correi.

l'épervier de belle apparence s'envole de la colline vers elle. la longe tranchée il prend son vol vers elle. en un instant je brise comme fil de laine le frein solide et le licou... et toute la bride et la courroie)

amar, désir *oltra misura* : *entrebescar* du chant à la langue : poésie. (image du faucon de Pisanello).

(25) me voici, au bout de cette première branche de mon récit, presque arrivé à la première des deux maximes que je vous offre :

(M) la poésie est mémoire de la langue. où la prendrai-je? dans la *canzone* doctrinale de Guido Cavalcanti (le deuxième choc de Pound; ensuite, par transmission d'ondes, Louis Zukofsky)

dona me prega per ch'eo voglio dire

.....

amore

poème mangé de rimes (comme le poète est « mangé de vers »), que Dante s'efforcera toute sa vie vainement d'atteindre, dépasser, effacer

*in quella parte dove sta memora
prende suo stato si formato come
diaffan da lome d'una scuritate*

en cet endroit où se tient la lumière, l'amour (la poésie) « formé » comme un corps diaphane l'est de lumière, lui, d'obscurité

car, je le répète, la langue, vulgaire illustre, est *ce qui donne lumière et qui illumine resplendit* (diaphane)

ainsi la dame

que.l seu bel cors baizan rizen descubra. e qe.l remir contra.l lum de la lampa

(son corps, *contre* la lumière de la lampe. *formato come* / *diaffan da lome*)

poésie :

.... the simultaneous / the diaphanous / historical / in one head /

(Louis Zukofsky, 4 novembre 1934 New York : « mantis », an interpretation).

deux : la poésie, le vers, la poésie

(26) J. Cl. Milner, in « *L'amour de la langue* » : *soit une séquence de langue, il suffit qu'un sujet de désir y fasse signe en un point, pour que du même coup, tout bascule : la calculabilité syntaxique cesse, la représentation grammaticale cède et les éléments articulés tournent en signifiants. ce processus... peut opérer n'importe où : il lui suffit d'une chaîne et d'un point qu'on y distingue. le sujet en ce sens a liberté d'indifférence et tous lieux peuvent par son désir être habités.*

or (Mallarmé)

quelle déception, devant la perversité conférant à « jour » comme à « nuit », contra-dictoirement, ses timbres obscurs ici, là clairs. le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse, quant à des alternatives lumineuses simples — « seulement », sachons, « n'existerait pas le vers » : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.

d'où je déduis ceci :

les lieux du désir dans la chaîne ne peuvent être pré-nommés, prévus. la *liberté d'indifférence* n'est pas la liberté de dire où, d'avance. si cela était, si le manque à dire pouvait être comblé dans la langue par quelque moyen de « cessation » (phonie, par exemple) alors, *n'existerait pas le vers*. Le vers offre le lieu imaginaire, refuge de notre désir où dissimuler impersonnellement notre désir en échappant par l'illusoire poétique à la contradiction dont la langue est marquée.

(27) je lis, à ce moment, les *remembrances du vieillard idiot* (Rimbaud)
comblant toujours la joie ainsi qu'un gravier noir

(28) quand le vers *manque*, quand le « vieillard Alexandre » devient idiot,
la poésie s'angoisse à dire cela, que le vers jusqu'alors disait pour elle.

(29) maintenant, se rapprocher du vers. de la deuxième maxime

(30) musique :

...my poetics
 \int music
speech
An integral
lower limit speech
upper limit music (Zukofsky)

(une intégrale/limite inférieure la parole/limite supérieure musique/)
et Zukofsky, en conséquence se désigne ainsi :

« the simplest fact of his life, specifically, a writer of music,... »
deux voisinages :

— Mallarmé :

« ... la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole,... »

— Eustache Deschamps (sur les « deux musiques ») :

« l'autre musique est appelée *naturele* pour ce qu'elle ne peut être apprise à nul, se son propre courage naturellement ne s'y applique et est une musique de bouche proférant paroles métrifiées.... »

(31) conjointement, vers et prose :

« la grant partition de tous parliers est en ii manières une ki est en prose et i autre ki est en risme.... la voie de prose est large et plénière si comme est ore la commune parleure des gens mais li sentiers de risme est plus estrois et plus fors si comme celui ki est clos et fermés de murs et de palis c'est-à-dire de pois et de nombre et de mesure certaine de quoi on ne peut ne ne doit trespasser »
heureux Brunet Latin

(32) heureux Brunet Latin, en des temps non mêlés, regardant la poésie avec certitude, d'un lieu de prose. en la prose, déjà, est la vérité : *nus contes rimés n'est vrais* dit le traducteur en prose française de la Chronique dite « du Pseudo Turpin ». et un scribe ajoute que les « murs et palis » de la poésie les « pois nombre et mesure » dont le sentier de la poésie est contraint, et les bornes du champ que sont les rimes obligent le « trouveur » à s'éloigner de la vérité; l'entrelacement nécessite l'invention, donc le mensonge.

le même Brunet en son *thrésor* termine sa description descendante de la reine Iseut

elle est si étroite en sa ceinture qu'on la pourrait tenir entre les deux mains. et il ajoute, tout à fait dans l'esprit de la « partison des deux parlars » mais je me tairai des autres parties dedans desquex li corages parole mieux que la langue; la « ceinture » du vers, le « lien » du nombre et rime enferme ce que la langue ne peut dire.

(33) au centre, Gerard Manley Hopkins :
« poetry and verse », un fragment, sans doute des années 1873-1874; notes pour un cours de « professeur de rhétorique » à Roehampton.
en 28 lignes dans l'édition Oxford des « journals and papers », p. 289, une des plus importantes définitions des deux termes et de leur lien : poésie et vers.
en marge la question : *is all poetry verse* (toute poésie est-elle vers?)

(34) je reproduis ici la définition de la poésie :
poetry is speech framed for the contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above its interest of meaning (la poésie est parole construite, organisée formée façonnée disposée pour la contemplation de l'esprit selon le chemin (li *sentiers*) de l'ouïe ou parole organisée pour être entendue pour elle-même pour sa valeur et intérêt même au-dessus et au-delà de l'intérêt du sens)

et celle du vers :

verse is... speech wholly and partially repeating the same figure of sound
(le vers est ... parole entièrement ou partiellement répétant la même figure de son)
et la réponse à la question posée initialement en marge :

... therefore all poetry is either verse or falls under this or some still further development of what verse is, speech wholly or partially repeating some kind of figure which is over and above meaning, at least the grammatical, historical, and logical meaning
(il s'ensuit que toute poésie est ou bien vers ou bien tombe sous cette rubrique ou bien encore est un développement ultérieur de ce qu'est le vers, parole complètement entièrement ou partiellement répétant quelque sorte de figure qui est au dessus (*upper limit*) et au-delà du sens, du moins du sens grammatical, historique ou logique.) (n'appartient à aucun de ces « jeux de langage » (Wittgenstein) : communication, grammaire, histoire, logique.)

(35) la poésie est mémoire; le vers rythme; le rythme (les modes contradictoires de la répétition, entière ou partielle des « figures ») étend le vers au-delà du domaine étroit, du sentier étroit de la répétition phonique; entre d'autres « murs et palis »; la poésie est rythme de la parole, par le vers (Mallarmé).

(36) en même temps, pour Hopkins comme pour Mallarmé, le vers « mange la prose » :

simultaneous/diaphanous/historical/in one head/
(simultané, diaphane, historique, en une tête unique).

trois : une arithmétique mouvementée.

(37) quelle mathématique?

une arithmétique mouvementée, ancienne, première; branche peu explorée aujourd'hui de la combinatoire, étrangère le plus souvent à l'intuition actuelle, si pauvre, du nombre.

(38) à travers elle, en elle, tend à s'établir la distance à la langue dans la langue (*in legar sé con numero e con rime*) dont la poésie (son squelette vers) fait partie comme région autonome d'une *composante rythmique*.

(39) toujours présente au silence même du sens instrumental. une borne inférieure, topologie chaotique, puisqu'aucune régularité même irrégulièrement à l'ordinaire ne s'y établit. une borne supérieure, métrique, c'est-à-dire lieu de la répétition; elle se perd alors aussi, dissoute dans l'identique, autre geste de l'indifférence

par la neutralité identique du gouffre (Mallarmé)

(40) le mètre : pas toujours, quelquefois, local, c'est-à-dire serré entre les frontières de quelques événements successifs. quelquefois aussi invisible, virtuel, limite.

(41) sa première manifestation d'existence est le *discret*, l'isolement d'événements élémentaires en séquences dans un continu de langue : parole, signes écrits sur la page.

(42) son deuxième mode d'existence est le *deux*, l'opposition de deux événements 0-1 blanc noir (*white black right wrong : Hopkins*) marqué, non marqué; accentué, non accentué; long, court ... c'est l'état minimal de l'opposition du même au différent : avec, corollaire, les modes d'établissement des systèmes complexes à deux événements quand il se trouve, par nature, qu'il s'en rencontre plus de deux. ce qui arrive, pratiquement, toujours; on ne peut s'arrêter à deux : ponctuations, blancs, silences.

(43) son troisième mode est la hiérarchie des niveaux, inexorablement liée à la succession (ou concaténation, mot très laid); l'agencement de briques 0-1 collées entre elles en groupements rythmiques élémentaires : le 2 et le 3, qui disent l'opposition débutante du même et du différent; le nombre, déjà, moyen de la combinatoire rythmique; puis, niveaux supérieurs, ad libitum.

(44) il apparaît alors qu'il est question d'une partie de ce qu'on appelle le magma des bi-entiers surnaturels binaires ou ternaires, pour nous les *entiers rythmiques* de la théorie minimale du rythme, la théorie 2-3.

car tandis qu'un entier naturel, ordinaire est (dans un au moins de ses rôles) une ligature de petits bâtons d'une seule sorte, un entier rythmique s'accorde en plus, de deux (ou trois) espèces de bâtonnets, et les lie en tas de deux ou de trois, les désignant de nouveaux bâtons, liant ces tas, eux-mêmes, et de la même manière, en d'autres tas,...

(45) le quatrième mode d'existence de l'arithmétique du rythme est multiplicité obligatoire et contradictoire dans une seule séquence toujours potentiellement infinie de plusieurs entiers rythmiques distincts simultanés, multiplicité sans laquelle il ne pourrait y avoir rythme réel réalisé :

tout rythme est polyrythme (P. Lusson)

(46) j'ai dit contradictoires, je ne veux pas dire indépendants (les entiers). chaque polyrythmicité est un choix de discordances possibles sur fond de concordances assurées entre les entiers rythmiques qui interviennent; met en jeu toutes les briques comme toutes les ligatures; c'est le mode des *transformations rythmiques*.

(47) les transformations rythmiques élémentaires sont la concaténation : la succession, chaque événement poussant l'autre, des gouttes d'événements. l'enchassement, transformation duale de la concaténation : augmentation, épaississement par intercalation de nouveaux événements; mille et une nuits rythmiques.

l'imbrication : entrelacement mémoire sans mélange ni destruction, ce que Hopkins nomme *aftering*.

l'empiètement, chevauchement, recommencement simultané à une fin (*over-and-overing*); vagues rythmiques.

la ponctuation, l'effacement, la substitution...

les permutations et échanges d'événements avec leurs contraintes de parenthésages.

les syncopes, les glissements de parenthèses,... (« récaténations ») les équivalences et tensions locales.

d'autres...

(48) elles se composent; se piétinent, se renforcent; se contredisent;... font une algèbre.

deviennent elles-mêmes rythmes : chaconnnes généralisées,...

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

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

(51) est le sens porté par le rythme.

quatre : « aleatorical » (espaces métriques)

(52) un mètre, tel que l'arithmétique du rythme le regarde, aura une difficulté assez grande à se maintenir, une fois posé; sinon dans la répétitivité intensive et intentionnelle (envoûtement Navaho du parallélisme di-iambique);

car il est l'une des deux disparitions rythmiques (la deuxième est chromatique; l'aléatoire); n'est-il pas dissous dès qu'établi, ou bien, si conservé, ancillaire, objet, comme vieux serviteur, de raillerie pour la frilosité de ses conseils :

« cette prosodie, règles si brèves, intraitable d'autant : elle notifie tel acte de prudence, dont l'hémistiche, et statue du moindre effort pour simuler la versification, à la manière des codes selon quoi s'abstenir de voler est la condition par exemple de droiture. » (Mallarmé)

enfin, qu'on se reporte aux traités de versification.

(53) si pourtant le mètre est aussi *canon hiératique* c'est que sur son squelette vit la licorne du rythme, sur ses nervures le feuillage du rythme, comme *carn e on gla*, dans les dehors, les envers, les secrets (syncopes, retournements, silences) de l'enveloppe métrique.

(54) et il y a également, tradition, la population des exemples métriques qui s'accumulent, parfum rythmique de la chronologie; une histoire.

(55) je lis ici un poème de Zukofsky, « specifically a writer of music », prompt à affecter d'un signe de valeur positive la musique donc (pour lui la « borne supérieure »), à cause de son indéterminisme, de son illogisme, de son imprévisibilité liberté, ce qui apparaît dans le titre :

aleatorical indeterminate

et, au début du poème :

... *the « illogical anticipation,|music, has always been explicit|as silence and sound have|in the question|how long is a rest to rest|*

(l'anticipation illogique, la musique, a toujours été explicite comme le silence et le son dans sa réponse à la question quelle longueur de repos pour un repos). ensuite, pourtant, une incidente fait bifurquer et basculer le poème vers le mètre (car le mètre « hante » l'illogique) :

« *in the "old" metered poetry.../freedom also ha/ppens/tho a tradition pre-counts/but someone before him/is counting for him/unless it happens/that the instant has him/completely absorbed in that someone:/a voice not a meter/but sometimes a meter's a voice/ »*

(dans la « vieille » poésie métrique... la liberté aussi « arrive » bien que la tradition pré-compte, mais quelqu'un d'avant lui compte pour lui, à moins qu'il ne se trouve que l'instant le tienne complètement absorbé en ce quelqu'un : une voix n'est pas un mètre, mais quelquefois un mètre est une voix.)

(56) mètre-voix, essence de la forme japonaise du renga : (shinkei) : *ce qu'on prolonge du cœur de l'autre* (kokoro, inscape) *dans sa propre voix*.

(57) « quelquefois un mètre est une voix »; jamais autant peut-être qu'en la reprise métrique, la polémique de traduction. c'est de Zukofsky lui-même, le poème « A 9 », section du poème de toute sa vie, « A », où violence endécasyllabique est faite au vieux pentamètre iambique par emprunt de l'encore plus vieille voix du poème de Cavalcanti, la canzone « dona me prega », la mangée de rimes;

« an impulse to action sings to a semblance
of things related to equated values
the measure all use is time congealed labor
in which abstraction things keep no resemblance
to goods created... »

un détournement assez singulier du *Kapital* vient au secours de l'attaque prosodique, que la version française d'Anne-Marie Albiach, dans le milieu propre du vers français, tension accentuée encore à la voix dans la lecture radiophonique qu'elle en a donné, restitué :

« un élan vers l'action propose une semblance
de choses données en équité de dosages,
la mesure tout usage est temps glacial en son effort
dans lequel l'abstraction et ses choses ne gardent nulle ressemblance
quant aux produits conçus;... »

(58) il apparaît, sous cet exemple, que l'un des paradoxes du mètre (qui est peut-être, plus généralement, celui du vers) est d'affirmer l'existence *séparée* d'une forme et d'un sens, d'être donc un lieu marqué d'une telle distinction par ailleurs peu soutenable, d'assurer leur rapport non arbitraire d'éclairage réciproque, dissimulant du même coup un autre sens (comme la « signifiante » médiévale tend à recouvrir le « sen », ce « surplus »), où est dit qu'un tel lien n'est pas le vrai. on ne peut saisir ce fait qu'en se posant la question du formel poétique autrement qu'en termes de dénégation absolue, dévalorisante, polémique, dénigrante (horreur et tabou) ou qu'en codification, symétriquement (*leys d'amors,...*), les deux manières antithétiques complices de boucher le hiatus, la césure que dit le vers.

(59) encore : le vers *impose* un lien entre deux ordres sus totalement hétérogènes; évidemment hétérogènes. la différence avec ce que fait la langue est la suivante : dans le vers ce lien n'est pas dissimulé du tout, mais posé, affiché. c'est pourquoi on ne peut guère croire au principe anagrammatique saussurien, comme construction poétique positive, sinon dans les lectures mécanisantes (sinon pataphysiques).

(60) deux exemples : le premier, exploratoire.
au début du *Tristan und Isolt* de Gottfried von Strassburg

*ir süeze sur ir liebez leit
ir herze liep ir senede not
ir liebez leben ir leiden tot
ir lieben tot ir leidez leben
dem lebene si min leben ergeben*

(leur amer doux leur douleur amour/leur cœur amour leur mal passion/leur vie amour leur mort douleur/leur mort amour leur vie douleur/que ma vie soit donnée à leur vie)

quelle est la figure métrique du poème? (des quelques 20 000 vers conservés) il va sur des couples d'événements vers à rimes plates; marquons les quatre

premiers vers (ités suivant leur « sens », autour de la polarité a-b (mort-vie, doux-amer,...)

il vient

abab bbaa bbaa abab

d'où (abstraitement, combinatoirement) la figure propre du quatrain

abba

mais aussi, en les deux derniers vers

b1 b2 a1 a2 a1 b2 a2 b1

alors, la figure rythmique prend sa source dans le mètre (qui est d'ailleurs, essentiellement, l'histoire métrique, le di-iambe abab dominant) et *imbrique* les deux doublets, vie-amour, mort-douleur, donc les transforme pour les amener à un être rythmique unique, d'un autre ordre. ce qui est précisément la *signifiance* que Gottfried entend donner à son poème, repris de Thomas.

un peu plus loin :

von diu swer seneder maere ger
dem var nicht verrer danne her
ich wil in wol bem aeren
von edelen senedaeren
dire reiner sene wol taten schin :
ein senedaer ende ein senedaerin
ein man ein wip ein wip ein man
Tristan Isolt Isolt Tristan

(celui donc qui désire (entendre) une histoire de passion celui-là n'a pas besoin de lire plus avant. moi je vais raconter de nobles « senedaeren » (ceux qui vivent la passion d'amour) qui démontrent la pure passion un « senedaer » une « senedaerin » un homme une femme une femme un homme Tristan Iseut Iseut Tristan) je lis maintenant le commentaire de W.T.H. Jackson dans son *allegory of love* : « Gottfried va joindre son auditeur avec les *edele senedaeren* c'est-à-dire pas seulement *edele herzen* (les « cœurs nobles », ceux à qui son poème est dédié) mais *edele herzen*, qui aiment... ce sont les amants en l'abstrait ce qu'on peut simplifier par la juxtaposition *senedaer|senedaerin* puis simplifier encore *ein wip ein man*... Pour embrasser le masculin et le féminin dans leur totalité, juxtaposés et entrelacés, atteignant leur réalisation la plus haute en Tristan et Iseut, inséparables et indistinctibles en leurs rôles d'amants, comme Gottfried par sa répétition inversée tend à le montrer. Par son utilisation des substantifs, Gottfried s'est déplacé de la littérature de l'amour (la « maere », « matière ») vers la considération des amoureux nobles puis vers le masculin-féminin et enfin jusqu'à Tristan et Iseut. il représente ainsi graphiquement ce que sera son poème. »

on remarquera qu'ici les événements polaires marqués masculin a féminin b émergent dans la figure répétée abba, indiquant par juxtaposition et comparaison de position dans le vers précédent, la nature double a et b de « sene ».

mais on peut descendre encore d'un niveau dans la texture du poème. le mètre quadruple du *Tristan* avance par couplets de vers rimant ensembles puis changement de rimes; c'est le mètre de l'histoire amoureuse (par excellence le roman

octosyllabique de Chrétien). or, parfois, en quelques endroits rares et chargés Gottfried a placé des quatrains monorimes, généralement aussi d'ailleurs « man- gés » de rimes intérieures et surmarqués de figures rythmiques. ainsi :

« ir leben ir tot sint unser brot
sus lebet ir leben sus lebet ir tot
sus lebent sie noch un sind doch tot
und ist ir tot der lebenden brot »

(leur vie leur mort sont notre pain ainsi leur vie continue à vivre continue à vivre leur mort ainsi vivent-ils encore bien qu'ils soient morts et leur mort est pain pour les vivants) la fonction de ces quatrains est celle de fêtes du sens. leur répartition arithmétique (s'il en est une intentionnelle) n'a pas encore été déchiffrée. (Jackson) « la discussion des intentions du poème prend place entre deux quatrains, le premier commençant par un T, le second par un I. la portion narrative entre les quatrains commence par un I, celle qui suit le second par un T. les deux noms, par leurs initiales, sont à nouveau entrelacés et renversés. T et I, les initiales, sont en outre reliés à la position même de Gottfried dans son poème puisque dans chaque cas le I est la lettre première d'un *ich* (je), le T commence un verbe dont *ich* est le sujet. »

j'ajoute que dans son poème Gottfried prend bien soin de préciser qu'il n'est pas lui même un des *edele senedaeren* : il voit, il sait l'amour (par exemple l'épisode de la grotte d'amour, la *Minnegrotte*) mais il ne le vit pas. ce que marque le cinquième vers du premier fragment cité où la polarité est rompue :

dem lebene si mein leben ergeben :

b-b.

(61) le deuxième exemple, lui même double, est nostalgique

« l'an se rajeunissait en sa verte jouvence
quand je m'épris de vous, ma Sinope cruelle
seize ans étaient la fleur de votre age nouvelle
et votre teint sentait encore son enfance.

Vous aviez d'une infante encor la contenance
La parole et le pas, votre bouche était belle
Votre front et vos mains dignes d'une immortelle
et votre œil, qui me fait trépasser quand j'y pense

c'est un sonnet (je ne dis pas les tercets) de ceux, rares, qui chez Ronsard touchent par quelque absence de triomphalisme amoureux. Il a été retranché des « œuvres », pour des raisons pas toutes discernables mais dont une est peut-être qu'il est quelque chose en train de devenir anachronique du vivant de Ronsard : il ne respecte pas la règle d'alternance des rimes masculine et féminine. Mais du même coup ce « temps qui passe » métrique dit et redouble la nostalgie; comme le double emploi contradictoire sur deux vers consécutifs du e muet : encore, encor.

un autre, encore, encor, le même :

« Elle était déchaussée, elle était décoiffée
assise, les pieds nus, auprès des joncs penchants
Moi qui passais par là, je crus voir une fée
Et je lui dis, veux tu t'en venir dans les champs.

.....

Elle essuya ses pieds à l'herbe de la rive
Elle me regarda pour la seconde fois
Et la belle folâtre alors devint pensive
O comme les oiseaux chantaient au fond des bois

Comme l'eau caressait doucement le rivage
je vis venir à moi dans les grands roseaux verts
la belle fille heureuse effarée et sauvage
ses cheveux dans ses yeux et riant au travers.

cette « vieille chanson du jeune temps » est datée, fictivement, « mont-l'am. juin 183 ». la date réelle de composition, selon les savants éditeurs de Hugo, au Club Français du Livre, est du 16 avril 1853. Certes. Mais ce qui m'importe, c'est surtout la coïncidence de l'écart des dates de composition et de publication (date fictive de l'écriture) et de l'écart métrique : car l'alexandrin ici donné n'est déjà plus celui du Hugo des *Contemplations*; il est; déjà, archaïque. Ces vers, on pourrait presque les dire pré-hugoliens, et c'est cela, encore, comme dans le sonnet de Ronsard, qui est le jeu mélancolique du mètre.