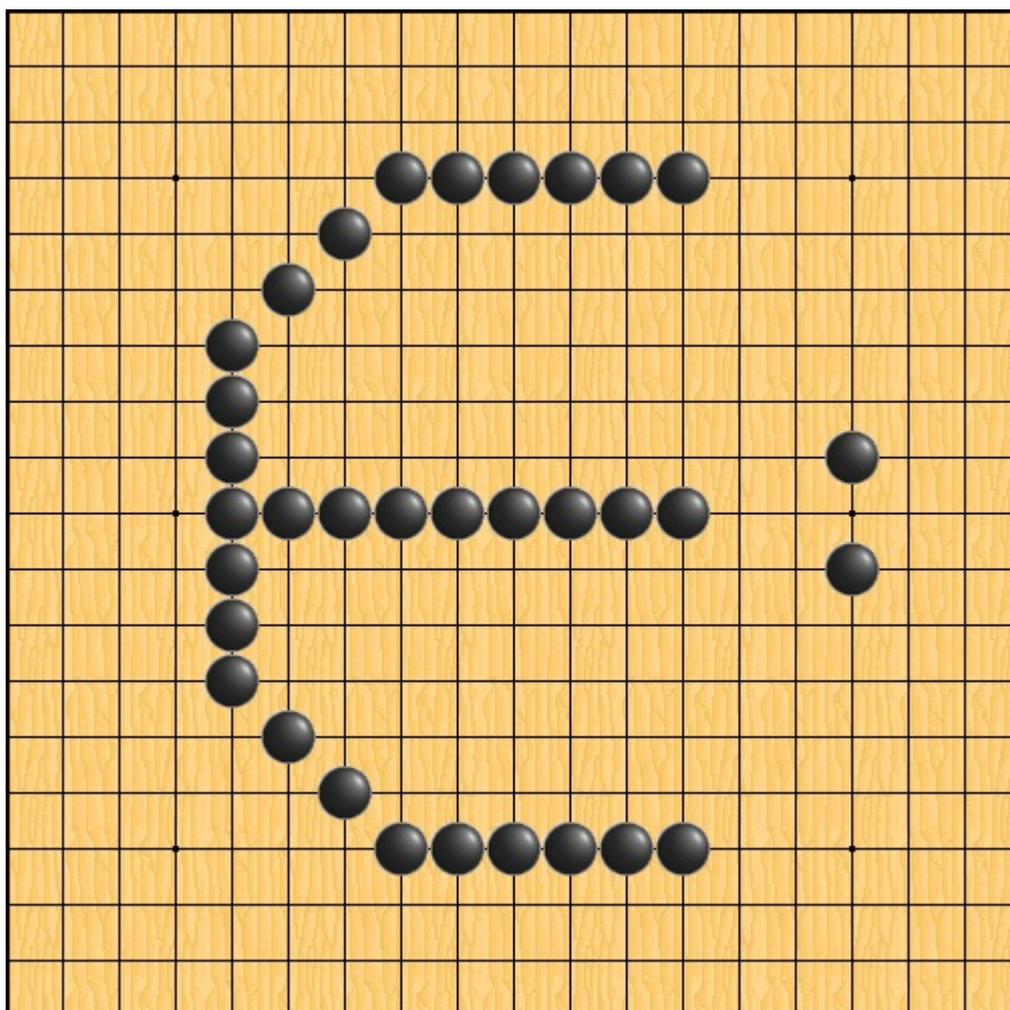


Mémoire rédigé sous la direction de Madame Christelle Reggiani.



# *Remise en jeu.*

« *Il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le GO.  
On aura compris que c'est l'écriture.* »

(Pierre Lusson, George Perec et Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*,  
Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 42.)

## Introduction.

« Les mots et le go »<sup>1</sup>. Cette formule de l'un des premiers lecteurs de  $\epsilon$ <sup>2</sup>, André Pieyre de Mandiargues, est bien choisie. Car elle définit simplement la première pierre, les fondations du Projet de Poésie roubaldien. Paradoxale alliance du texte et de son écart,  $\epsilon$  est bien cela : des mots, des phrases, des vers, des strophes, des poèmes, liés à ce qui *a priori* ne s'y rapporte pas – des symboles mathématiques, des pierres, des formations, une partie de go, le jeu. Et au lecteur, souvent peu familier de tels rapprochements, d'errer au plus profond du livre afin d'éventuellement y « trouv[er] [s]on bien dans les plus éloignés des mots, (...) [ce] minerai qui n'est pas à ciel ouvert »<sup>3</sup>. Si la critique roubaldienne prit le temps de s'enquérir de l'utilisation des mathématiques, ou de la forme sonnet, autre structure du livre, il faut toutefois avouer que l'intégration au livre d'une partie de go ne fit que peu d'émules, déclencha peu de passions. Dans les premiers temps de la réception, le geste est certes salué<sup>4</sup> pour l'avant-gardisme que pouvait suggérer la démarche, mais c'est tout. Si Pieyre de Mandiargues titre l'un de ses fragments « Les mots et le go », seuls « les mots » le retiennent, et ce témoignage est des plus éloquent :

Mystification ou sabotage ? Qu'importe, puisque le lecteur a choisi le quatrième mode qui est de « se contenter de lire ou d'observer isolément chaque texte ». Sans doute aurait-il mieux valu, pour faire plaisir à l'auteur et ne pas encourir son mépris, essayer d'adopter l'un des modes [de lecture] supérieurs [au quatrième]. Mais l'amateur de poésie rechigne un peu à l'effort de décrypter, surtout à première vue. Sa récompense est que le livre de Jacques Roubaud, lu facilement ainsi, est très émouvant et très beau.<sup>5</sup>

La critique, *Poésie* : à l'appui, revient sur la genèse du livre, et son mode d'emploi ; elle souligne les intérêts que put trouver l'auteur dans l'intégration du jeu, et se risque parfois à des interprétations d'ordre général<sup>6</sup>, mais même en accordant toute confiance à l'auteur, elle « rechigne » non pas à « l'effort de décrypter », mais à simplement jouer le jeu :

---

1 André Pieyre de Mandiargues, « Les mots et le go » dans *Troisième belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, (désormais : « Les mots et le go » dans *Troisième belvédère*), pp. 296-299.

2 Jacques Roubaud,  $\epsilon$ , Paris, Gallimard, 1967. Notons que les notes renverrons toujours à l'édition originale du livre. Bien que la pagination diffère avec l'édition de poche, plus répandue, nous motivons ce choix par le risque moindre d'avoir affaire à de malheureuses coquilles : de son propre témoignage, l'auteur n'a pas contrôlé la seconde.

3 *Ibid.*, p. 20.

4 Jean-François Puff, *Mémoire de la mémoire, Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2009, (désormais : *Mémoire de la mémoire*), p. 288 : « Il est clair qu'un certain nombre de signes parmi les plus évidents (le titre, la partie de go) ont fait remarquer et accepter  $\epsilon$  à une époque où le fait de composer des sonnets aurait dû vouer le livre aux gémonies ».

5 « Les mots et le go » dans *Troisième belvédère*, p. 297.

6 Voir Véronique Montémont, *Jacques Roubaud, L'Amour du nombre*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Perspectives », 2004, (désormais : *L'Amour du nombre*), pp. 68-69.

Évidemment on peut considérer que tout ceci n'est qu'une mise en scène et que les manipulations suggérées par les instructions de lecture n'éclairent en rien le sens des poèmes. Mais Roubaud semble pourtant avoir pris la peine de réfléchir assez longuement sur cette ordonnance et sur les répercussions qu'elle aurait.<sup>7</sup>

André Wyss, à notre connaissance seul critique à profondément questionner les fondements d'une lecture suivant le jeu, a bien raison de dire que puisque l'auteur « se réfère à une partie bien précise, et [puisqu']il a pris la peine de marquer dans une table le rapport entre la partie et ses poèmes[,] à moins de postuler qu'il plaisante, il faut tenir compte de cet élément »<sup>8</sup>. S'en suivent un florilège de questions, dont nous ne reproduisons qu'un aperçu :

Quelle idée du sens découle du parallélisme indiqué par Roubaud ? Faut-il postuler que le coup a un sens dans une partie de go ? Et s'il y en a un, quel type d'analogie faut-il faire fonctionner pour dégager un sens des poèmes mis en relation avec les coups ? Faut-il apprendre à jouer au go pour lire le livre, du moins pour le lire selon le « mode de lecture suivant la partie de go » ? Et à supposer qu'on le fasse, que peut vouloir dire « lecture suivant la partie de go » ? Que chaque coup a un rapport analogique avec le poème en question ? Mais comment cela peut-il se faire ? Est-ce le coup de la partie (sa portée, sa valeur, l'étonnement qu'il provoque, etc.) qui va donner un « sens » ou contribuer à donner du sens au poème ?<sup>9</sup>

Ces questions, comme nous aurons l'occasion de le constater, sont tout à fait pertinentes, mais n'ont pas encore été résolues. Dans l'état actuel de la critique, ou l'on se demande s'il y a vraiment quelque chose à tirer de l'analyse de la partie, ou l'on ne s'en sent pas capable. Dans tous les cas, c'est qu'un champ relativement vaste est ouvert aux investigations. Si nous n'avions affaire qu'à une mystification, il faudrait le démontrer, et si ce n'était pas le cas, il faudrait s'y aventurer. C'est bien ce qui a retenu notre attention, et qui nous pousse à nous poser la question suivante : qu'est-ce qu'un jeu, en l'occurrence le jeu de go, pourrait apporter à la poésie et sa lecture ? Puisqu'*a priori* le jeu de go n'a rien à voir avec celle-ci, ou avec – du moins pour les occidentaux – n'importe quelle autre forme d'art, n'est-il pas paradoxal de s'en servir pour monter l'architecture d'un livre de poèmes, et de proposer une lecture qui suivrait le déroulement d'une partie ? Nous essaierons alors malgré tout de montrer pourquoi et comment le jeu de go peut non seulement servir d'étonnant moteur extra-textuel de composition poétique et d'analyses littéraires, mais aussi redéfinir le livre de poésie, et par là même enrichir la lecture des poèmes. Pour ce faire, après nous être lancés dans ce qui prendra la forme d'une introduction à la lecture suivant le déroulement d'une partie de go, nous

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.255.

<sup>8</sup> André Wyss, « Sonnet, mathématique et jeu de go » dans *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres, XIXe-XXe siècles*, collectif dir. Jacques Berchtold, prologue de George Steiner, Genève, Droz, 1988 (désormais : « Sonnet, mathématique et jeu de go » dans *Échiquiers d'encre*), p. 443.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 443. Notons que nous tenterons, au cours de notre étude, de répondre à la plupart de ces questions.

verrons comment poésie et jeu dialoguent, non pas seulement au regard de la partie, mais à tous les étages du livre. Nous montrerons enfin que même dans ses rapports au go,  $\in$  est loin de n'être 'qu'un jeu', cette belle définition du jeu dépourvu d'enjeux.

# I Une « image poétique de la partie » : introduction au troisième mode de lecture.

La fin de ce premier moment de l'étude est double : nous voudrions proposer une introduction au troisième mode de lecture, et par là même comprendre en quoi nous devrions aboutir à une « image poétique de la partie »<sup>10</sup>. Interroger cette manière étrange et inédite d'organiser un livre de poésie reviendra alors à considérer ses apports aux poèmes, comprendre son fonctionnement et bien évidemment poser la question de son abord. Puisque chaque poème, illustration ou citation de ce livre de poésie se voit attribuer une pierre<sup>11</sup> de go, il n'est pas un endroit où le jeu ne soit, ne serait-ce de manière infime, spectrale, présent. Mais c'est en premier lieu uniquement au regard de la partie que nous lierons le jeu au texte poétique. Notons également que même si nous chercherons, tout au long de notre étude, à examiner et questionner les rapports entre jeu de go et poésie, il serait vain de penser combler le gouffre auquel nous nous attaquons – nous ne pourrions vraisemblablement pas analyser chaque coup-poème au regard des multiples liens qu'il peut tisser avec les autres. Mais nous tenterons alors à la fois de montrer comment un lecteur, ou un critique, même ignorant tout du jeu, pourrait comprendre et interpréter une structure de pierres-poèmes, et à la fois d'entériner la validité d'une telle lecture, de démontrer que l'auteur ne s'est livré à aucune mystification.

## 1 Remarques préalables.

Avant même de s'intéresser au fonctionnement du troisième mode de lecture, il nous semble

---

10 € , p. 9 : « Cette partie n'est pas achevée : de manière précise, nous proposons une image poétique (nous ne chercherons pas à formaliser cette notion) des 157 premiers coups d'une partie [de go] ». Puisque nous pensons que c'est de l'étude des mécanismes du troisième mode de lecture que nous disposerons d'assez d'éléments pour précisément la formaliser, nous ne reviendrons à cette notion qu'au terme de l'analyse.

11 Les joueurs de go préfèrent toujours le mot 'pierre' au mot 'pion', comme en témoigne Roubaud dans *Poésie* : dans 'le grand incendie de Londres', Paris, Seuil, Coll. Fiction & Cie, 2009, (désormais : *GIL*), p. 1720 : « (le mot 'pierre' est plus agréable que le mot 'pion' ; je regrette d'avoir employé ce dernier dans mon livre) ». Par habitude, et pour respecter cette correction, nous parlerons toujours de 'pierres'.

Cette rectification pose néanmoins un léger problème d'interprétation : si Roubaud a donc recours dans son mode d'emploi comme en appendice au mot « pion », le mot « pierre » revient par ailleurs régulièrement dans les poèmes du livre. A-t-il recouru au malheureux terme en paratexte pour en simplifier la compréhension ou par méconnaissance de cet usage ? La réponse à cette question en apparence anodine s'avère cruciale dès lors que l'on envisage de confronter les poèmes à la partie de go. Le mot « pierre » se trouve en effet en 28e position des mots les plus employés dans € avec 22 occurrences. Il serait plus qu'utile de savoir si ces mentions sont susceptibles ou non de renvoyer à cet élément essentiel du jeu.

(D'après la table des « mots les plus employés dans les recueils » dans *L'amour du nombre*, n.p..)

au préalable nécessaire de revenir plus en profondeur qu'en introduction sur les causes du désintérêt de la critique, sur les préjugés à combattre pour pouvoir pleinement s'y plonger, et les attentes de l'auteur qui restèrent sans réponse.

## A De la difficulté au déni de critique.

€ est un recueil dit « difficile ». Pour sa variété formelle, combinatoire, pour ses rapports au jeu de go, à la théorie des ensemble<sup>12</sup>, pour sa langue. Comme on le sait, dans *Poésie, etcetera : ménage*, Roubaud revient sur cette accusation souvent formulée à l'encontre de la poésie d'aujourd'hui :

85 – Que la poésie est difficile, II

(...) Cette poésie est difficile. Et alors ? Est-il indispensable de ne se heurter à aucune difficulté ? est-il indispensable de ne faire aucun effort de pénétration, de compréhension ?<sup>13</sup>

Pour beaucoup (y compris certains poètes ; il y a des postures démagogiques chez les poètes) le crime essentiel de la poésie est l'incompréhensibilité. La poésie doit satisfaire les exigences de sens d'un public hypothétique. L'accusation d'incompréhensibilité est associée de manière implicite à l'exigence de compréhension immédiate.<sup>14</sup>

Roubaud se défend donc d'une poésie qui se donnerait toute seule, immédiatement, démagogique. Le critique roubaudien le sait, ne s'en effraie guère, et que ce soit dans la complexité d'une forme poétique particulière ou les incises et bifurcations d'un récit à branches multiples, il n'oublie jamais que le texte ne se révélera que peu à peu, après parfois un assez long labeur. Mais pour son premier livre de poèmes, c'est à une difficulté toute particulière que Roubaud confronte le lecteur, et plus profondément le critique. Son livre de poésie « se compose, en principe, de 361 textes, qui sont les 180 pions blancs et les 181 pions noirs d'un jeu de go »<sup>15</sup>. Et non content de proposer des groupements de pions pouvant constituer une figure de go, la plupart des textes correspondent à un

---

12 *Poésie* : dans *GIL.*, pp. 1733-1734 : « Mais il [le choix de € comme titre du livre] a aussi nourri ce qui me semble être partiellement un malentendu sur le contenu, faisant naître l'idée que la poésie qui le constitue est difficile ; qu'elle est non seulement formelle mais formaliste (au sens péjoratif du mot). Je pense que c'est un malentendu ; mais je me trompe peut-être. En tout cas, cette idée est fermement ancrée dans l'esprit de beaucoup de ceux (pas très nombreux dans l'ensemble) qui savent quelque chose de moi en tant qu'auteur. Je n'y peux rien ; c'est comme ça ».

13 *Poésie, etcetera : ménage*, Jacques Roubaud, Paris, Stock, Coll. « Versus », 1995, (désormais : *Poésie, etcetera : ménage*), p. 264.

14 *Ibid.*, p. 270

15 €, p.7.

coup d'une partie réelle reproduite à la fin de l'ouvrage. L'auteur signale également que « les pions entretiennent entre eux différents rapports de signification, de succession ou de position »<sup>16</sup>. Le troisième mode de lecture, « image poétique (...) des 157 premiers coups [de la] partie »<sup>17</sup> reproduite en appendice, était donc une invitation à rechercher et interpréter ces rapports entre la partie (donnée inachevée) et les poèmes qui s'y rapportent.

Plus de quarante ans après la publication du geste fondateur de sa poésie, Jacques Roubaud estime néanmoins, non sans regrets, que « la totalité des lectures critiques qui en ont été faites considèrent l'intervention du jeu de go comme un élément purement décoratif »<sup>18</sup>. Les critiques s'étant penchés sur l'œuvre de Roubaud, et plus particulièrement sur  $\in$  ne l'affirmeraient sans doute pas tous. Revenant régulièrement sur la genèse de  $\in$  à travers la lecture de *Poésie* :, ils reconnaissent souvent l'importance de la découverte du jeu de go comme « salut combinatoire »<sup>19</sup> et commentent les intérêts que Roubaud pût trouver dans la réalisation de cette nouvelle structure. Dans *L'Amour du nombre*, Véronique Montémont voit dans les pierres « blanc reste blanc »<sup>20</sup> ou « un carré blanc »<sup>21</sup> la « réintroduction du symbole de l'éventuel, pour signifier telle ou telle stratégie possible de déplacement »<sup>22</sup>, et se livre ainsi à un commentaire comparatif entre mise en page et jeu de go – la mise en page mimant le symbole de l'éventuel, mimant lui-même un « carré » du *goban*\*<sup>23</sup>. Mais ce commentaire demeure comme la plupart une comparaison d'ordre général, et aucune lecture critique de  $\in$  ne semble vouloir entrer dans le jeu proposé par l'auteur.

Comment alors expliquer un tel écart entre les attentes du poète et la réception critique, alors même que l'intégration du jeu de go fait partie, avec le choix du titre, des éléments qui auront conduit le livre à la reconnaissance de Roubaud comme poète ? Pour l'auteur, cet écart « montre qu'il a] échoué dans une partie (qui [lui] semblait importante) de [son] projet en composant ce livre »<sup>24</sup>. On se rappelle de ces quelques lignes de *Poésie* :, sans doute empreintes, au moment de l'écriture, d'un filet d'ironie ou de regrets :

Dans mon esprit, elle [la lecture suivant le déroulement d'une partie] serait une possibilité supplémentaire offerte ; elle ferait partie du résultat, de l'accomplissement de mon **projet de poésie**, même pour celui qui se refuserait à en tenir compte. Mais je laisserai,

---

16 *Ibid.*, p.7.

17 *Ibid.*, p.9.

18 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, P. IV.

19 *Poésie* : dans *GIL*, p.1719.

20  $\in$ , p. 34.

21  $\in$ , p. 81.

22 *L'Amour du nombre*, p.69. Véronique Montémont ajoute : « car, si l'on se réfère au diagramme de la partie, quatre positions sont disponibles pour y placer le pion ».

23 Lorsqu'un mot est suivi d'un astérisque, cela signifie qu'il sera défini dans le Lexique : Annexes, P. VII.

24 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, P. IV.

magnanime, toute sa liberté au lecteur.<sup>25</sup>

Si ce champ d'investigation fut déserté par la critique, c'est alors sans doute à cause du préjugé suivant : pour la lecture proposée, il est nécessaire de savoir jouer au go. La force de ce préjugé vient sans doute du fait qu'il apporte le sentiment d'une difficulté extratextuelle, donc irréductible, qui ne saurait être surmontée par un seul effort de pénétration du poème, de la langue, ou d'éléments qui entreraient dans un champ de compétence purement littéraire. Il faudrait apprendre les règles d'un jeu, y jouer, et parvenir au moins au même niveau de compréhension du jeu que pouvait avoir l'auteur au moment de la composition ! La tâche apparaît alors d'autant plus ardue qu'elle se double parfois d'un contresens des plus dommageables : l'illusion que les règles elles-mêmes seraient d'une difficulté redoutable.

Les règles du *go* sont extrêmement complexes : il s'agit d'un degré de difficulté redoutable, très supérieur, si l'on en croit Roubaud, aux échecs. Comme il l'affirme (presque) sans rire : « Le jour, encore lointain, où l'on aura appris à jouer à un ordinateur, l'ordinateur, croyez-nous, tremblera en jouant ».<sup>26</sup>

Roubaud ne serait d'ailleurs sans doute pas loin de penser que les règles du jeu de go sont au contraire plus simples que celles des échecs, « ce jeu confus où il n'y a pas deux pièces qui fassent la même chose »<sup>27</sup> : les rédacteurs du *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* affirment bien : « les règles sont simples et nous les graverons aisément dans notre mémoire »<sup>28</sup> ; et Roubaud dans *Poésie* : récidive : « j'appris donc les règles (**très simples**), empruntai un go-ban, commençai à jouer »<sup>29</sup>. Ce qui rendra le jeu de go selon ses partisans plus riche, grand et complexe que les échecs, ce ne sont pas les règles, mais les stratégies qui en découlent – d'un point de vue strictement mathématique, si l'on déroulait l'arbre des possibles du jeu de go, l'on obtiendrait bien plus de variantes qu'aux échecs, alors même que ce jeu s'en sort déjà royalement.

D'ailleurs je pouvais même penser que le go était supérieur aux échecs, en un sens qui ne m'était pas visible mais que l'aventure des tentatives de jeu par ordinateur semble pouvoir éclairer aujourd'hui : car au go, à la différence des échecs, il est extrêmement difficile de décrire mécaniquement ce qu'est une configuration gagnante, vers laquelle on doit tendre. Il n'y a aucune disposition relative répétable, universelle des pierres noires et blanches (et toutes les pierres se valent) qui permet de dire : voilà. Il n'y a aucun équivalent du 'mat en trois coups'. Il est pour cette raison probable que les ordinateurs mettront beaucoup plus

---

25 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1718.

26 *L'Amour du nombre*, p. 193. Véronique Montémont cite Jacques Roubaud, Pierre Iusson et George Perec, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Bourgois, 2003, (désormais : *Petit traité*), p. 41.

27 *Petit traité*, p. 24.

28 *Ibid.*, p. 38.

29 *Poésie* dans *GIL*, p. 1714. Nous soulignons.

de temps à battre les grands joueurs de go qu'à triompher des grands maîtres échiquéens.<sup>30</sup>

L'une des fascinations que peut exercer ce jeu, c'est bien qu'à partir de règles simples, de quelques axiomes bien définis, on arrive à une richesse de jeu qu'il n'est pas absurde de penser inégalée. Quoi qu'il en soit, acquérir une certaine maîtrise du jeu n'est peut-être pas nécessaire pour aborder le troisième mode de lecture. Le recours à des signes empruntés à la théorie des ensembles semble par exemple poser moins de problème. Car même si Roubaud emploie des signes mathématiques, puisqu'il en donne lui-même une interprétation symbolique il ne semble pas nécessaire de se plonger dans les traités bourbakistes pour comprendre son entreprise ou interpréter les signes employés. Nous pensons qu'il en va de même, au moins dans l'ensemble, pour la partie de go. Il est évident qu'une bonne connaissance du jeu serait à la fois un atout et une motivation supplémentaire pour se soumettre à cette étrange lecture. Mais, comme nous aurons l'occasion de le constater, un grand nombre d'éléments apportés par cette façon inédite d'envisager la lecture d'un livre de poésie ne nécessitent pas la moindre connaissance du jeu. Les rapports de succession et de position, par exemple, sont tout à fait identifiables par le critique grâce à la table II du livre, et au diagramme donné en Appendice. Comme le rappelle Roubaud dans un entretien livré au *Monde de l'éducation*, « le jeu de go, à la différence des échecs, dont la partie demeure en tête, est lisible sur ce qui reste, une fois joué. On peut "relire" la partie, depuis son début »<sup>31</sup>. La table II aide le lecteur à s'y retrouver dans la succession, et le diagramme livre la position, – n'importe qui, joueur ou non, est donc capable de replacer tel poème avant ou après tel autre, ou à côté de, et de regarder si des effets de sens ou des proximités langagières, ou imagières, peuvent être dégagés de ces rapports. Si la poésie de Roubaud est dite difficile, le critique roubaldien s'en est toujours parfaitement accommodé, et le refus de commenter les liens entre la partie et le livre de poèmes peut être vu comme un refus d'accomplir un effort de pénétration, de la même manière que Roubaud pouvait le regretter dans *Poésie, etcetera : ménage* à propos de la langue déployée dans la poésie contemporaine. « Quand une disposition transformée d'un mètre est formulée pour la première fois, [rappelle l'auteur,] elle n'est pas comprise : tout ce qui est nouveau est d'abord entendu comme du bruit »<sup>32</sup>. Dans cette entreprise fondatrice du Projet, l'intégration du jeu de go dans la structure du livre de poésie en est bien resté au bruit, mais un bruit qui résonna paradoxalement partout : dans la presse, la critique, sa notoriété, sans toutefois n'avoir été dissipé.

---

30 *Ibid.*, p. 1720.

31 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1742.

32 *Poésie, etcetera : ménage*, p.264.

## B Invitations, traces, indices...

Si la critique roubaldienne n'a pas voulu s'embarquer dans une analyse approfondie des rapports entre la partie de go et les poèmes, il faut toutefois rappeler que l'auteur n'eut de cesse de l'inviter à s'y plonger, laissant derrière lui un certain nombre d'appâts ou d'indices en partie destinés à piquer sa curiosité.

### **a du 'grand incendie de Londres'.**

Un certain nombre d'invitations se trouvent tout d'abord dans le *Grand Incendie de Londres*. Bien évidemment parce que l'auteur revient sur la genèse de  $\epsilon$  dans *Poésie* : – nous avons vu l'ironie avec laquelle il était possible de prendre sa magnanimité, mais aussi parce qu'il distille dans l'une ou l'autre des branches quelques remarques rappelant la contrainte fondamentale et directrice du livre. Ainsi, dans *Impératif catégorique* Roubaud ne manque pas de rappeler la couleur de deux sonnets – couleur rappelons-le accompagnant chaque poème, citation ou illustration, sans que personne n'ait cherché à en élucidé les raisons :

Une des œuvres de Dan que j'ai gardée dans les yeux était un jeu d'échecs. En le voyant, je lui avais donné un titre : Manhattan. Je le choisis plus tard comme illustration de mon premier sonnet sur New York [« II : ville de la rudesse... »] dans mon premier livre. Je lui associai un coup approprié de la partie de go qui sert d'architecture à sa construction. Un coup joué par les 'noirs', les 'pierres noires' du jeu.<sup>33</sup>

Je lui ai accordé [au poème « noyade »] (...) la dignité d'un coup à pion blanc dans la partie de go qui représente une des organisations concurrentes, entrelacées et complémentaires de mon livre.<sup>34</sup>

Pour le premier sonnet, si l'auteur nous dit que le coup lui est « approprié », il ne nous explique pas pourquoi : nous le prenons donc comme une invitation à y regarder par nous-même de plus près. Pour le second sonnet, en revenant sur son choix d'attribuer le poème à une pierre blanche, Roubaud nous donne un exemple d'application de la contrainte explicitée dans *Poésie* :. Cette remarque pourrait donc être le point de départ d'une étude critique de la répartition entre pierres blanches et noires, ou un indice pour aider le lecteur à l'appréhender. Rappelons qu'*Impératif catégorique* fut publié en 2008, et donc que l'auteur, plus de quarante ans après la publication de son livre, continue à nous inviter à le reconsidérer. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'il revient dans *La Bibliothèque de Warburg* sur les trois axes autour desquels s'articulent  $\epsilon$ , le choix de placer l'axe du jeu de go en

---

<sup>33</sup> *Impératif catégorique* dans *GIL*, p. 1123.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 1213-1314.

premier n'est peut-être pas anodin :

La composition en sonnets, inaugurée à la fin de 1961, s'articulerait sur trois axes, en trois points :

a- un axe du jeu de go, (...)

b- un axe logico-mathématique métaphorique (...)

c- un axe du sonnet (...).<sup>35</sup>

### ***b du diagramme.***

Mais c'est en réalité dès  $\in$  et dans  $\in$  que Jacques Roubaud laisse les premiers appâts d'une lecture raisonnée du livre à partir du troisième mode de lecture. On trouve cette invitation dans le diagramme de la partie, à l'intérieur duquel certaines bizarreries apparaissent. La plus visible, la plus nette, c'est la coloration noire du 157<sup>e</sup> coup – alors qu'il fut joué par Blanc. Cette 'anomalie' est d'autant plus percutante lorsqu'on se rend compte qu'il s'agit non seulement du dernier coup du diagramme, la partie étant donnée inachevée, mais que ce coup renvoie également au dernier poème de  $\in$  si l'on envisage la linéarité des paragraphes, ou une progression page à page<sup>36</sup>. Un critique, Dominique Moncond'huy, a constaté cette anomalie au milieu d'autres :

– La partie de go est inachevée et l'auteur propose, avec l'Appendice 4 (« Représentation de la partie »), d'en reconstituer le déroulement sur le damier du jeu ; or cette « représentation » comporte plusieurs « anomalies », qui ne correspondent peut-être pas à des règles de ce jeu. En effet, cette « représentation » omet 3 pions (les n°5, 27 et 128 – ce qui peut être interprété comme une façon d'attirer l'attention sur les textes correspondants, à moins que ces nombres n'aient, aux yeux de J. Roubaud, une signification particulière ; à moins encore qu'il ne s'agisse de pions « capturés » et retirés du damier ; ou bien que ce soit un oubli pur et simple, ce qui paraît douteux) et le pion n° 157 est noir, alors qu'il devrait être blanc, comme tous les pions impairs.<sup>37</sup>

Nous pouvons d'ores et déjà signaler que si les coups n°5 et 27 n'apparaissent pas, c'est qu'effectivement les pierres ont été capturées, et que le coup n°5 devrait se trouver sur le diagramme entre le n°30 et le n°20, et le n°27 entre le n°22 et le n°24. Si Dominique Moncond'huy ne trouve pas de coup numéroté 128, c'est qu'il dispose de la seconde édition de  $\in$  (l'édition de poche), et que deux pierres ont par mégarde été notées 126. Il s'agit bien là de coquilles<sup>38</sup> :

<sup>35</sup> *La Bibliothèque de Warburg* dans *GIL*, p. 1830.

<sup>36</sup> Nous aurons l'occasion de revenir de manière bien plus précise et argumentée sur la question de la ou des 'linéarité(s)' de  $\in$ .

<sup>37</sup> Dominique Moncond'huy, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud » dans *La licorne*, VOL. 40, *Roubaud*, textes réunis et présentés par Moncond'huy (D.) et Mourier-Casile (P.), UFR Langues Littérature Poitiers, 1997, (désormais : *La licorne, Roubaud*) pp. 122-123.

<sup>38</sup> Profitons-en pour signaler une autre coquille, qui put somme toute légitimement faire l'objet de commentaires : la disparition dans la seconde édition du double signe d'appartenance inversé comme titre du §5. Il est annoncé dans la définition des signes employés, présent dans la Table I, mais n'apparaît plus en tête de paragraphe. Puisque cette anomalie constitue une 'exclusivité' de la seconde édition, il ne peut s'agir que d'une coquille.

Il n'y a pas à tenir compte de l'édition de poche. Je ne l'ai pas contrôlée. Les différences avec la première sont dues à la désinvolture de l'éditeur.<sup>39</sup>

Une autre bizarrerie se terre en revanche au cœur du diagramme, et il faut pour en soupçonner l'existence ou bien être un joueur aguerri, ou bien s'être procuré la revue à partir de laquelle Roubaud a extrait la partie. Pour le critique ignorant tout du go, c'est de toute manière la première piste à suivre s'il veut comprendre où sont passés les coups n° 5 et 27, et peut-être s'assurer que la pierre 157 est bien censée être blanche. Les coquilles ajoutées par la seconde édition auraient du paradoxalement l'inciter à faire de même s'il ne peut, de lui même, désigner laquelle des deux pierres numérotées 126 est la 128<sup>40</sup>. Cette nouvelle bizarrerie, c'est la séquence de coups 22 à 33 qui s'avère erronée, parce que les coups 22, 30 et 32 ont été intervertis (le coup 32 est placé là où a été joué, dans la partie réelle, le coup 22 ; le coup 22 à l'emplacement du coup 30 ; et donc le coup 30 à la place du coup 32). Ainsi, de l'invitation à confronter la partie donnée à l'original, on se retrouve face à un nouvel indice de l'importance qu'il y a à éprouver le livre à l'orée de la partie de go, puisque de toute évidence quelque chose d'important – dans une anticipation du *clinamen* oulipien ? – y fut enfoui. Et si l'on redoute la coquille, il est toujours possible de demander à l'auteur des éclaircissements :

Certes, peu de mes lecteurs (pas très nombreux de toute façon) sont des joueurs de go. Mais, si on prend au sérieux ce que je dis dans ma présentation, on peut envisager de confronter (...) la représentation de la partie à l'original. J'en indique la provenance. Sans rien connaître du jeu lui-même, des bizarreries apparaissent, qui suscitent, il me semble, des interrogations. Donc des questions à poser à l'auteur. Qui aurait répondu.  
(...) Je pensais que la constatation de ce fait conduirait à examiner plus attentivement les rapports entre la partie de go et le récit (...). et c'est dans cette intention que je me suis livré à la permutation des trois coups.<sup>41</sup>

Notons que l'auteur confirme ce que nous avançons précédemment : même s'il eût sans doute été ravi qu'un lecteur se mette au jeu de go grâce à la découverte de son livre, – Roubaud, par sa participation au *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* fait partie de ceux qui ont œuvré au développement de ce jeu en France –, « sans rien connaître du jeu lui-même » il est possible de s'intéresser aux rapports qu'il entretient avec la poésie, et d'en parcourir les richesses.

---

39 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, p. IV.

40 Pour les lecteurs qui ne disposeraient que de l'édition de poche, le coup 126 se trouve à droite du 124, dans le coin sud-est du diagramme, et le coup 128 à droite du 123, dans son quart nord-est.

41 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, P. IV.

### **c du texte.**

Les dernières traces renvoyant le lecteur à la partie se trouvent alors dans le texte de €. Nous ne pensons pas aux rapports que peuvent entretenir les poèmes avec les coups auxquels ils se rapportent, mais aux poèmes qui peuvent revenir sur l'entreprise tout entière. Lisons de cette manière le deuxième quatrain du premier sonnet en prose du premier paragraphe (« 1.1.1 », [GO 115]) :

n'ont de place que les lampes    la division du clair au sombre au devant de moi coupant le  
peu de monde matériellement étendu à plat oui devant moi    accessible partout à mes  
mains<sup>42</sup>

Le poète se dit préalablement « dans le cube pur de la nuit »<sup>43</sup>. L'indication géométrique n'est sans doute pas à prendre comme une délimitation de l'étendue de la nuit elle-même, en soi, mais plutôt dans l'appréciation personnelle du poète de sa réalité au moment de la conception du poème. Ce qui apparaît comme la spatialisation d'une donnée temporelle est en réalité une indication spatio-temporelle. Avec le poète, nous nous trouvons dans une pièce, close, probablement une chambre, ou un bureau. Au début de *La Boucle*, Roubaud éprouve bien son ancienne chambre selon cette même appréciation géométrique : « **Je ressens le cube de la chambre autour de moi** »<sup>44</sup>, et la lumière apportée par « les lampes » vient corroborer cette lecture – on se rappelle également de cette image présente dans un autre poème de € : « et du temps qui viendra battre / sur **la chambre** désertée **que la nuit cage** »<sup>45</sup>. Roubaud compose intérieurement, s'il « distingue d'autres branchages que sur l'arche des pensées    [il] les chasse [il les cache] »<sup>46</sup>. Cette chambre mentale est lieu de composition, et l'hypothèse de le voir revenir sur l'élaboration de sa partie poétique est crédible. Car le *goban* peut être ce « peu de monde matériellement étendu à plat » à l'intérieur duquel « n'ont de place que les lampes » : une « division du clair au sombre ». Un *goban* vide est une étendue plate, un territoire à conquérir, qui, une fois rempli, proposera une division claire de pierres blanches et noires. C'est sans doute pourquoi ce peu de monde est « accessible partout à [s]es mains ». C'est un monde clos, contrôlé, matériellement accessible. Ce « peu de monde » renverrait donc directement au *goban*, ou aux mailles imaginaires de celui-ci comme fond de l'architecture de sonnets qui se prépare. On se rappellera l'évocation de sa méthode de travail dans *Poésie* :

---

Posant les poèmes-pions à plat devant moi sur le tapis, je pouvais aisément envisager leur

42 €, p. 15.

43 *Ibid.*, p. 15.

44 *La boucle* dans *GIL*, p. 399.

45 €, « zéro », [GO 102], p. 86. Nous soulignons.

46 *Ibid.* p. 15.

distribution en des configurations bidimensionnelles, homologues à celles du go-ban.<sup>47</sup>

Et c'est dans cette atmosphère reconstituée que nous pouvons comprendre cette affirmation : « j'ai fait traverser des monceaux d'opaque à des soleillements d'ailleurs »<sup>48</sup>. Si les « soleillements d'ailleurs » renvoient au jeu oriental, tout droit exporté du pays du Soleil levant<sup>49</sup>, les « monceaux d'opaque » sont alors les poèmes transportés dans cet Orient de pensée. Revenir, dès €, sur la formation de son troisième mode de lecture, c'est bien selon nous inviter le lecteur à s'y plonger, à plus forte raison parce qu'il s'agit très probablement du premier poème qu'il lira.

Le deuxième tercet du poème « 1.1.8 » [GO 137] revient alors plus clairement sur cette entreprise, tout en augmentant sa complexité :

ce serait simple si la borne emprisonnait l'espace tant qu'il faut si les rapports étaient donnés par succession par position quand surgissent trop de réponses dans les distances (et le remords d'une voyelle sombre)<sup>50</sup>

Instant de doute ou nouvelle complexification, on se rappelle que dans le mode d'emploi du livre, Roubaud affirmait :

0.1.3 Indépendamment de cette répartition, les pions entretiennent entre eux différents rapports de signification, de succession ou de position. Ce sont certains de ces rapports (ou absence de rapports) que nous proposons au lecteur, selon quatre modes de lecture, explicités aux numéros suivants.<sup>51</sup>

Ce sont bien les absences de rapports qui nous préoccupent alors, car c'est effectivement ce que suggère le dernier tercet du poème : « ce serait simple (...) si les rapports étaient donnés par succession et position ». Il semblerait que le poète ait voulu narguer le lecteur, le faire douter, ou plutôt le défier, pensant qu'il suivrait ses indications préalables. Mais cet ultime effort de complexification resta paradoxalement sans réponse, cette dernière interpellation lettre morte.

## **2 L'approche « puzzle », ou la mise en rapport des poèmes.**

Après cet état des lieux des difficultés, de la réception et des attentes, il est à présent temps

---

47 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1720.

48 €, p. 15.

49 Le jeu de go est d'origine chinoise, mais Roubaud le reçut indirectement du Japon, suite au voyage du Professeur Chevalley.

50 €, p. 19.

51 *Ibid.*, p. 7.

d'appréhender les différentes approches du troisième mode de lecture, de voir comment celles-ci fonctionnent, se révèlent, peuvent être analysées. L'image du puzzle comme première manière d'aborder la partie de go nous vient de *La Vie mode d'emploi* de Perec, affirmant dans son *incipit* qu'

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé – qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois – n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, est que le mot *puzzle* – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.<sup>52</sup>

Aborder la partie de go à la manière d'un puzzle, c'est donc la considérer comme un réseau. Pour le poème-coup approché, « seule compte la possibilité de [le] relier à d'autres », d'établir des rapports entre les différents poèmes selon la carte dessinée par le diagramme. En cela, l'on voit bien qu'il n'est pas nécessaire d'être soi-même joueur de go. On ne cherchera pas, dans ce type d'analyses, à interpréter le poème en fonction du coup joué, mais dans ses échanges avec les autres poèmes, liés par succession et par position, éléments rappelons-le donnés dans la Table II et le diagramme. On pourrait objecter qu'il est tout de même difficile, dans l'ignorance la plus totale des règles du jeu, de savoir quelles pierres sont susceptibles d'entretenir des rapport de position. Il est en réalité assez facile de l'intuitionner : la relation la plus évidente est la relation de contact, plaçant presque chaque poème à côté d'un autre, et la plus large est la relation de groupe, de formation d'ensemble. Ainsi, même sans en comprendre les conséquences en terme de jeu, on peut remarquer que les pierres noires 6 et 140 se trouvent au contact de pierres blanches – et donc se référer aux textes correspondants afin d'éventuellement y déceler des échos –, ou que l'amas de pierres noires centre-ouest constitue un groupe autonome, de même que les cinq pierres blanches du coin nord-est

---

52 Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, Coll. « Le Livre de Poche », 1978, pp. 17-18.

– permettant peut-être de les appréhender globalement.

## A L'analyse des rapports de succession : vers une lecture linéaire du livre ?

Pour appréhender les rapports de succession, on peut se dire que derrière une proposition de poèmes placés *avant* et *après* se dessine l'idée de progression. À partir de là, il est tentant d'y voir la lecture absente du mode d'emploi : la lecture linéaire. Dominique Moncond'huy se l'interdit :

Et le « Mode d'emploi », délibérément, « oublie » un cinquième mode de lecture, le plus familier au lecteur : la lecture « linéaire », qui mènera de la première page à la dernière (ce n'est pas exactement ce que propose le quatrième mode de lecture).<sup>53</sup>

Ce n'est effectivement pas ce que propose le quatrième mode de lecture, soit « lire ou (...) observer isolément chaque texte »<sup>54</sup>. Mais nous pensons tout de même pouvoir, – avec certes des nuances à apporter –, assimiler le troisième mode de lecture à une lecture 'linéaire'. Celle-ci serait bien évidemment incomplète, lacunaire – tous les textes se seraient pas représentés par cette lecture –, et elle ne s'entend pas au sens d'une progression page à page, puisqu'il faut voyager à travers le livre<sup>55</sup>. Mais c'est un mode de lecture transversal, qui parcourt donc l'ensemble des paragraphes du livre, et qui permet au lecteur de rétablir une chronologie des textes – non pas à considérer en tant que date de composition, mais logique d'un *avant* et d'un *après*. C'est en ce sens que nous pouvons parler de linéarité. Le but n'est pas de hiérarchiser l'importance des textes<sup>56</sup>, mais de proposer comme un 'récit'.

(Il est probable que la métaphore échiquéenne s'accommode mieux d'un récit que d'une construction en poèmes ; mieux que celle du go ? ce n'est pas sûr ; le go pourrait aussi servir de modèle à une narration.)<sup>57</sup>

---

53 Dominique Moncond'huy, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud » dans *La licorne, Roubaud*, p. 122.

54 *Id.*, p. 9.

55 Nous aurons également l'occasion de constater à quel point ce voyage n'est pas aussi anarchique qu'il y paraît, mais obéit souvent à des lois strictes.

56 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1720 : « – Enfin et surtout, le go avait cette vertu, essentielle pour mon intention poétique, que toutes les 'pierres' y étaient de valeur égale. Si je devais établir une correspondance entre pierres du jeu et sonnets, il aurait été très difficile pour moi de décider à l'avance que tel poème avec une 'valeur', une 'force' différente de celle des autres, de hiérarchiser leur importance. En plus je n'y tenais pas. L'aspect 'démocratique' du go me convenait parfaitement ».

57 *Ibid.*, p. 1720.

À travers cette parenthèse pourtant essentielle, Roubaud assure des rapports que peuvent entretenir jeu de go et récit. Nous sommes toutefois bien, nous objectera-t-on, dans une « construction en poèmes », donc hors de celui-ci. Mais lorsque l'auteur est questionné sur les raisons qui l'ont poussé à intervertir trois coups dans la partie, c'est bien l'idée d'un récit, même métaphorique, qui prédomine :

Je pensais que la constatation de ce fait conduirait à examiner plus attentivement les rapports entre la partie de go et le récit (sorte de roman si vous voulez) dont le personnage qui dit 'je' dans les poèmes est le héros.<sup>58</sup>

Dans l'analyse des rapports de succession, c'est donc la logique, l'évolution du récit qu'il est possible d'appréhender.

Prenons pour exemple le début du livre, selon le point de vue du troisième mode de lecture, soit les poèmes-coups [GO 1], « rasoir d'occam »<sup>59</sup>, [GO 2], « je suis mort »<sup>60</sup>, [GO 3], « Pour Philippe Courrège »<sup>61</sup> et [GO 4], « octobre »<sup>62</sup>. Nous nous situons dans le *fuseki*\*, l'ouverture générale d'une partie de go. Puisqu'il s'agit d'une partie à handicap, Blanc joue le premier. Il n'est pas anodin que son premier coup soit placé sous le signe du « rasoir d'occam », ce principe scientifique de simplicité. « Rasoir d'occam » a bien la dignité d'un coup à pierre blanche. On sait que Blanc est le joueur le plus fort, « évidemment d'un niveau beaucoup plus élevé (en fait imbattable) »<sup>63</sup>. Ce premier poème définit donc le joueur à la science froide, implacable, prévoyant loin, calculant minutieusement chaque coup avec précision. Ou alors, ce sont les débuts mêmes du jeu qu'il définit. Car si les conséquences des règles en terme de possibilités de jeu, de prévisions, de stratégies, atteignent des sommets de complexité, ces règles sont ne l'oublions pas fondamentalement simples. Dans le même ordre d'idées, nous nous situons à l'orée du jeu, lorsque ses possibilités sont encore assez limitées<sup>64</sup> : ce premier coup de blanc est une approche on ne peut plus convenue, simple, efficace. C'est donc également peut-être à quoi le « rasoir d'occam » renvoie<sup>65</sup>. De la définition du joueur, ou des débuts du jeu, Roubaud passe alors pour le deuxième

---

58 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, P. IV.

59 *ibid.*, p. 116.

60 *Ibid.* p. 109.

61 *Ibid.*, p. 133.

62 *Ibid.*, p. 110.

63 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1734.

64 Pierre Lusson, Georges Perec et Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Christian Bourgeois, Paris, 2003, (désormais : *Petit traité*) p.22 : « Les possibilités de jeu, assez limitées dans les tous premiers coups, augmentent considérablement vers le milieu de la partie pour décroître ensuite très vite quand approche la fin ».

65 Une autre raison se cache sans doute derrière le choix de ce poème comme premier de la partie, sans que celle-ci n'entre en concurrence avec quelque autre interprétation : il s'agit du « premier des sonnets que [Roubaud] ai[e] conservés jusqu'à la publication en un livre » (*Poésie* : dans *GIL*, p. 1442). Si cette indication n'apporte sans doute pas grand chose à la lecture du poème, il est intéressant de constater qu'un sonnet au moins soit mis en valeur par sa chronologie.

coup de Blanc à une adresse « pour Philippe Courrège », définissant par là même une partie de son entreprise (« combien est sûr l'outil forgé par tous et digne, / génial ou pas, celui qui bâtit dans les signes »). Ces deux premiers poèmes-coups blancs ont donc une fonction d'introduction à la fois à la partie et aux principes des poèmes qui la compose, même si cette noblesse d'ouverture sera mise à mal par les deux premiers poèmes-coups de noir : de « je suis mort » on passe à l'« octobre », du « cri dans la chaleur » du frère, on passe à la « tête [endeuillée qui] crie à faire esclandre ». Le récit de la partie s'ouvre donc selon deux voies parallèles, la voie de la science, de la mathématique, des signes, et la voie lyrique du deuil. Le lexique guerrier n'est pas absent du « rasoir d'occam » (Roubaud « affirme l'arsenal » avant de convoquer « remparts » et « cèdres d'armes », soulignant la confrontation qui s'inaugure, blanc venant apporter le premier coup au territoire dominé par sept pierres noires (les pierres de handicap)). Mais ces deux voies ne communiquent alors que dans le cri : celui de la mort d'un côté, et « le cri comme les loups », guerrier, de l'autre. On a bien vu la progression entre le premier et le second coup de noir, mais la partie ne fait que s'engager, et le récit commencer.

## **B Rapports de position, échos d'images.**

Puisqu'il s'agit de déterminer des rapports entre différentes pierres-poèmes en fonction de leur contiguïté ou de leur appartenance à un même ensemble, les rapports de position ne peuvent être examinés de la même manière que les rapports de position. Aucune idée de progression, encore moins de récit, ne peut être engagée. Bien sûr, ces deux manières d'analyser les liens tissés entre la partie et les poèmes peuvent elles-mêmes se mêler, se répondre, se confondre, pour la simple et bonne raison qu'à bien des reprises des coups suivis appartiennent au même ensemble ou se retrouvent côte à côte, comme le montre très bien la séquence de coups 76-91. Lorsque l'on est confronté à des groupes blancs et noirs s'étant formés au contact l'un de l'autre, il ne serait pas surprenant que les deux manières d'analyser se mêlent, que des pierres se répondent non seulement parce qu'elle se suivent, mais aussi parce qu'elles se touchent. Inversement, si la pierre 98 se trouve au contact de la pierre 23, seuls des rapports de position peuvent être recherchés. La pierre noire (98) aura nécessairement été jouée *après* la pierre blanche (23), mais si l'on se met à imaginer des rapports directs de succession, chaque pierre se trouverait mentalement connectée à toutes les autres, et cette analyse ne pourrait plus être menée.

Afin donc de se représenter de quelle nature pourraient être les rapports de position, laissons la parole à l'auteur, s'expliquant sur la permutation des coups 22, 30 et 32 :

### 3 La permutation des coups 22, 30 et 32

(...) Je pensais que la constatation de ce fait conduirait à examiner plus attentivement les rapports entre la partie de go et le récit (sorte de roman si vous voulez) dont le personnage qui dit 'je' dans les poèmes est le héros. et c'est dans cette intention que je me suis livré à la permutation des trois coups. Mais il faut alors lire les trois poèmes impliqués. GO22 est un poème de la séquence 'couleurs', et la couleur impliquée est le bleu, dans son rapport avec le noir (je simplifie, pour ne conserver que ce qui importe ici). C'est encore la couleur bleue (le bleu de l'eau proche du vert, d'un vert de pierre précieuse) qui intervient dans GO32. Quant à GO30, c'est le 'sonnet de la licorne' où j'évoque la couleur mystérieuse de l'*escarboucle* (bleue ? verte ? noire ?). La 'falsification' du diagramme de la partie, la rendant impossible, met l'accent sur un lien entre les trois poèmes, celui que je viens d'indiquer, celui de la couleur de la pierre précieuse imaginaire, imaginée, impossible, qui brille dans l'œil de la licorne.<sup>66</sup>

Nous nous trouvons ici typiquement dans un moment où rapports de position et de succession peuvent se mêler, où il est donc difficile de dire si ceux-ci sont dû à l'un ou à l'autre, voire aux deux. La révélation de la falsification est double, puisqu'en permutant les coups on modifie aussi bien le rapport global de succession que leur position propre. Le poème central, vers lequel l'analyse converge est le numéro 30. Si les rapports de succession ici primaient, l'on pourrait envisager que l'« *escarboucle* » ne devrait être révélé(e) qu'à la fin, donc en position 32. De même, s'il est aisé d'imaginer un rapport direct entre le poème 30 et le poème 32, qui se suivent, trois poèmes s'intercalent entre le 22 et le 30 – si on ne compte que les coups noirs. On remarque cependant que les trois poèmes-coups non seulement appartiennent au même groupe, s'intègrent dans la même séquence, mais se retrouvent également au contact les uns des autres, sur une même ligne. Et si l'on pouvait douter de la pertinence de ne pas faire intervenir le poème principal en dernière place, quoi de mieux, au regard de la position, que de le placer au centre ? C'est ainsi lui qui assure la connexion avec les deux poèmes, qui permet de les considérer comme un ensemble<sup>67</sup> solide. S'il disparaissait, les pierres-poèmes 22 et 32 ne seraient plus 'connectées'. Maintenant que l'on peut dire avec certitude que nous sera révélé un exemple de rapports de position, observons son fonctionnement. Nous ne nous intéressons pas pour l'instant aux conséquences du rapprochement, à ce qu'il pourrait symboliser, signifier, mais simplement aux éléments qui le constituent. Et ici, ce sont les couleurs qui le révèlent. Même si les couleurs ont une place prépondérante dans  $\epsilon$ <sup>68</sup>, et qu'une telle approche devrait porter ses fruits, nous n'en concluons évidemment par pour autant que

---

66 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, P. IV.

67 Au regard des règles du jeu de go, si l'on enlève la pierre 30, on ne peut plus dire que les pierres 22 et 32 sont 'connectées'. Des pierres de même couleur ne sont connectées que si elles sont sur des intersections voisines, et les intersections sont dites voisines si elles sont reliées par une ligne de la grille et sans autre intersection entre elles. Autrement dit, les pierres 142 et 54 du diagramme (nord-est) ne sont pas connectées parce qu'il n'y a jamais de ligne sur la diagonale des 'carrés' du *goban*. Il faudrait qu'il y ait par exemple une pierre entre les pierres 54 et 138 pour que celles-ci puissent être dites 'connectées', comme les pierres 146 et 132 le sont.

68 Pour s'en convaincre, voir *L'Amour du nombre*, « icono-graphie » pp. 79-108.

les rapports de position ne se révèlent qu'à la mesure de leur degré de coloration. Mais dans une visée plus générale, il nous paraît tout à fait vraisemblable que ces rapports soient révélés par des images qui se répondent, se questionnent, se croisent. Quel peut être le lien poétique entre deux pierres-poèmes mises au contact l'une de l'autre lorsqu'une quarantaine de coups les sépare ? Probablement un écho d'images. Ses rapports se donneront évidemment bien moins facilement que dans cet exemple manifesté par la « 'falsification' du diagramme de la partie », ou dans l'analyse des rapports de succession. Car si presque toute pierre-poème est ainsi susceptible de nourrir une correspondance thématique, ou imagée, avec une autre, selon toute vraisemblance cela ne pourra être toujours le cas. Et le lecteur accompagne alors le poète, se rendant désormais compte que « ce serait [effectivement trop] simple (...) si les rapports étaient [systématiquement] donnés par succession par position quand surgissent trop de réponses[, de possibles,] dans les distances ».

Notre examen des différentes manières d'aborder le troisième mode de lecture n'a pas vocation à être exhaustif : nous cherchons simplement à détailler les méthodes, et montrer que celles-ci peuvent être concluantes, que Roubaud n'a pas certainement cherché à tromper le lecteur en disposant ses poèmes à l'envie, dans l'arbitraire le plus total. Nous ne donnerons donc ici qu'un autre exemple, le lien de position unissant les poèmes-coup 116, « Suites pour violoncelle seul »<sup>69</sup> et 140 « jappement de lessives »<sup>70</sup> à travers le poème-coup 113, « sixième élégie »<sup>71</sup>. Ce qui appelle le rapprochement, ce sont les deux prénoms disposés dans les poèmes-coup 116 et 140, soit respectivement « jacques » et « jean ». Car si l'auteur et son jeune frère se retrouvent chacun à bien des endroits du livre, ce sont à une exception près<sup>72</sup> les seuls poèmes où leurs prénoms sont prononcés. Or il se trouve que ces deux pierres-poèmes noires, suffisamment éloignés dans le temps de la partie pour qu'aucun rapport de succession ne puisse être directement établi, se trouvent à une intersection d'écart, intersection occupée par un coup joué par Blanc, et renvoyant à la « sixième élégie »<sup>73</sup>. Les deux poèmes se trouvant de part et d'autre de cette pierre blanche, il est probable que des rapports non de succession mais de position se manifestent. Avant de les rechercher, puisqu'il est toutefois possible de douter du fait que « jean » renvoie effectivement à Jean-René – pourquoi l'auteur aurait-il ainsi tronqué son prénom ? –, observons pourquoi il ne peut en être autrement. Un premier indice apparaît tout d'abord dans l'écho des positions : le poète a peut-être voulu que, de part et d'autre de la pierre blanche, résonne dans une seule syllabe l'identification des deux frères. Comme pour maintenir l'hendécasyllabe il est nécessaire de prononcer « jacques » en deux temps, nous ne pouvons nous satisfaire de cette hypothèse. Un deuxième élément de réponse est cela étant

---

69 €, p. 65.

70 *Ibid.*, p. 96.

71 *Ibid.*, p. 70.

72 *Ibid.*, « dans l'horloge de fleurs... », [GO 107], p. 74 : « je dis je à l'oiseau violet Jean ».

73 *Ibid.*, p. 70.

apporté par cette anecdote (?) d'*Impératif catégorique* :

Ce matin encore, je descends la boîte à cigares 'King Edward' qui contient les quelques papiers et photographies que je conserve. Elle est sur la plus haute planche de la bibliothèque derrière mon bureau. Je vérifie que la photographie qui a été mise sur la tombe de Jean-René est bien celle que j'ai dans ma boîte.<sup>74</sup>

Si « jean dans sa boîte » pouvait en premier lieu faire penser à un écho avec la « tombe [qui] disait tombe dans [s]on cœur bruyant » (« Suites pour violoncelle seul »), l'image renverrait plutôt à cette boîte à cigares dans laquelle repose la photographie du frère perdu<sup>75</sup>. Si ce n'était pas le cas, la coïncidence serait tout de même troublante. Enfin, il est difficile de ne pas lire « jean dans sa boîte renié » comme jean-ren(i)é. La paronomase est plus qu'évidente, d'autant plus que l'on observait déjà l'absence de majuscule à « jacques » comme à « rené ». Jean est renié, parce qu'il ne peut plus être connu, reconnu que dans le souvenir mensonger, le « très (...) absent ». L'identification ne causant plus de doute, on comprend que les deux frères entourent la « sixième élégie », cri de l'enfance, donc lieu du souvenir. D'un côté, ([GO 116]) le poète se disait « comme du soir », lorsque de l'autre ([GO 140]) nous nous retrouvons à « l'aube », l'unité entre les trois poèmes se faisant « sur les noires de la nuit » ([GO 116]) : entre le « bras noir du ciel » ([GO 113]) et les « pins décapés de la nuit » ([GO 140]). D'autres échos peuvent sans doute être dégagés (« la fenêtre ovale » du poème-coup 140 dialogue par exemple ainsi avec les « fenêtres » bleuies du poème-coup 113,) et l'analyse approfondie, mais nous disposons d'assez d'éléments pour que le lecteur se fasse une idée suffisamment précise du fonctionnement des rapports de position, et se convainque de son intérêt. Ajoutons simplement que la pierre-poème « sixième élégie » fait partie de ces poèmes dont la couleur ne renvoie pas à la couleur du coup joué (c'est une pierre-poème noire alors qu'il s'agit d'un coup blanc) : c'est peut-être ici en raison de son inclusion dans le rapport de position que l'on vient de détailler. Si la pierre restait blanche, les trois pierres-poèmes entretiendraient certes un rapport de contiguïté, mais ne seraient pas 'connectées' comme pouvaient l'être les pierres-poèmes 22, 30 et 32. Les deux pierres noires 116 et 140 firent donc pression sur la pierre blanche 113, comme on pourrait le voir au jeu du reversi, et la colorèrent de nuit.

### **3 L'approche directe, ou l'interprétation du coup.**

---

<sup>74</sup> *Impératif catégorique* dans *GIL*, p. 1209.

<sup>75</sup> Le poème « jappement de lessives » pourrait même être tout entier la monstration poétique de plusieurs photographies issues de cette boîte.

L'approche dite « puzzle » consistait à ne considérer chaque pierre-poème qu'en fonction de celles qui la précédaient, la suivaient ou l'entouraient. Dans ce type d'approche, il s'agissait d'étudier des réseaux de poèmes comme constituant un tout, un ensemble donné. Mais ce n'est pas la seule manière d'aborder le livre au regard de la partie de go. Une autre approche, que nous nommerons plus simplement 'directe', consiste à envisager les rapports immédiats que peut entretenir un poème avec le coup auquel il se rapporte. Dans ce cas de figure, et à la différence de l'approche « puzzle », une certaine connaissance du jeu est nécessaire. Selon les cas rencontrés, s'il suffit parfois de vaguement en comprendre les règles, mais la plupart du temps une bonne appréhension des stratégies est requise. On nous demandera sans doute comment il peut être possible d'envisager des rapports immédiats entre un poème et un coup, alors que Perec comparait précisément ce jeu au puzzle, rappelant ainsi que chaque coup joué ne pouvait se comprendre que dans un ensemble. Bien sûr, il n'est pas possible d'isoler absolument un coup de la partie pour le comprendre : nous n'étudierions ainsi que des coordonnées. Il faudra donc le remettre dans son contexte, et observer la situation sur le *goban* au moment de sa pose. L'approche directe signifie alors que nous nous intéresserons à ce qu'un coup particulier peut avoir de spécifique, sans rechercher les rapports qu'il pourrait entretenir avec un ensemble de pierres-poèmes. Il faudra étudier la séquence pour savoir si le coup était une erreur, un coup de forme ou un *tesuji\**, mais ce sera alors uniquement le résultat de cette étude qui éveillera notre intérêt. Mettons qu'après un examen attentif, un coup se révèle avoir été une grave erreur, joué en dépit du bon sens. Qu'il entretienne ou non des rapports de succession ou de position avec d'autres pierres-poèmes, l'on pourra relire le poème auquel il se rapporte en gardant à l'esprit qu'il renvoyait à un coup médiocre, afin d'éventuellement en tirer des éléments d'analyse. En bref, l'approche directe correspond à l'interprétation du coup au regard du poème qui l'accompagne.

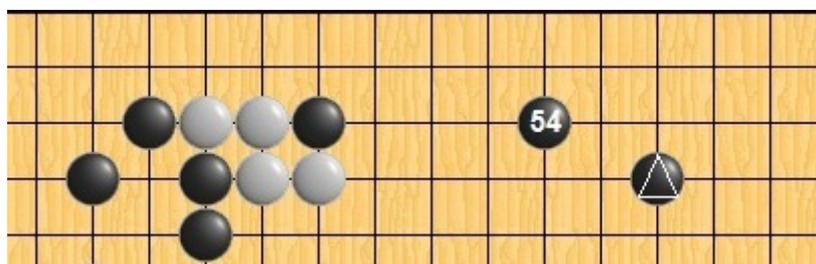
## **A Des dialogues d'images.**

De la même manière que plusieurs poèmes pouvaient entretenir des échos d'images en raison de leur appartenance à un ensemble donné, un coup est susceptible d'engager un dialogue avec son poème. Si l'on peut encore parler d'images, les échos ne seront nécessairement plus uniquement d'ordre textuel, mais l'on verra la confrontation d'un texte à une image extra-textuelle, suggérée par la partie. Pour nous donner une idée, relevons le défi lancé par Roubaud dans son *Impératif catégorique* que nous avons simplement relevé précédemment :

Une des œuvres de Dan que j'ai gardée dans les yeux était un jeu d'échecs. En le voyant, je lui avais donné un titre : Manhattan. Je le choisis plus tard comme illustration de mon premier sonnet sur New York [« II : ville de la rudesse... »] dans mon premier livre. Je lui associai un coup approprié de la partie de go qui sert d'architecture à sa construction. Un coup joué par les 'noirs', les 'pierres noires' du jeu.<sup>76</sup>

Ville de la rudesse je remonte un torrent d'équerres (...)  
je t'aime Manhattan, pareil à l'ombre du jeu d'échecs (...)  
c'est ton exil que je cherchais, ce renoncement au monde<sup>77</sup>

Le défi était donc le suivant : Roubaud rappelle dans une moitié de branche récemment publiée que le go sert « d'architecture à [la] construction » du livre, et dit avoir « associ[é] [ce poème à] un coup approprié de la partie », mais sans nous en révéler les raisons. La première chose à faire pour y répondre, c'est donc d'observer le coup au moment où celui-ci fut joué :



Ce qui devrait tout d'abord frapper, c'est qu'il s'agit du premier coup, noir comme blanc, joué sur le flanc est du *goban* dont on ne donne ici qu'un aperçu. Ce flanc est n'est alors occupé que de pierres noires : ce coup 54, et les trois pierres de handicap dont disposait Noir dès le début de la partie. Noir pense disposer du *sente\**, de l'initiative<sup>78</sup>, et en profite donc pour pourvoir sa pierre de *hoshi\**, la pierre marquée par un triangle, d'une 'extension'. Noir construit quelque chose par ce coup, se dote d'une formation sur un coin encore inexploré du *goban*. On comprend alors déjà comment le coup commence à dialoguer avec le poème : il construit quelque chose à l'écart, loin de là où la partie pour l'instant se joue, où le combat s'est engagé et en cela, il est bien « l'exil que [l'auteur] recherchai[t], ce renoncement au monde »<sup>79</sup>. Le coup est tout à fait l'expression d'un ailleurs, d'une pause, d'un havre mathématique<sup>80</sup>. Il faudra d'ailleurs attendre le coup 69 pour que blanc envahisse

<sup>76</sup> *Impératif catégorique* dans *GIL*, p. 1123.

<sup>77</sup> €, p. 125.

<sup>78</sup> La question de savoir s'il en disposait effectivement est hautement plus difficile à résoudre, et ne nous apporterait rien : il suffit de savoir qu'il pensait en disposer.

<sup>79</sup> Nous reviendrons sur les aboutissants de ce renoncement ultérieurement.

<sup>80</sup> Ce poème s'intègre à la figure « Santa Catalina island sonnets », île de poésie rêvée dans un contexte de recherches mathématiques. Voir à ce sujet *Impératif catégorique* dans *GIL*, pp. 1230-1236 et notamment p. 1232 : « Pas encore vue alors, sinon de loin, dans la brume matinale ensoleillée au bout de Pacific palisades, Santa Catalina était l'île parfaite, l'île absolue, l'île rêvée, 'plus qu'une île' ».

l'est du *goban*, et 75 pour qu'un coup soit joué à proximité de cette formation. Le dialogue ne s'arrête toutefois pas dans cette perspective d'ensemble, où l'on considère le coup au regard de tout ce qui s'est joué sur le *goban*, mais se précise également dans son environnement restreint, car Noir vient de réaliser un *keima*\*, soit un saut de cheval (ou plus précisément un *kogeima*\*, soit petit saut de cheval) à partir du *hoshi* nord-est. Un critique ne connaissant rien du go, mais initié aux échecs pourrait remarquer l'allusion, car une telle extension suit le déplacement du cavalier du jeu concurrent, devenant la formation accompagnant le mieux l'analogie échiquienne à l'intérieur du jeu de go – on expliquera souvent au débutant le *kogeima* suivant cette analogie, et les oulipiens défendant leur jeu de prédilection ne purent s'empêcher de conclure :

La formation du diag. 15 s'appelle KOGEIMA (petit cheval) ; les joueurs de GO ont ainsi voulu faire une politesse aux joueurs d'échecs.<sup>81</sup>

L'allusion ne se construit certes pas dans l'humour à travers « II : ville de la rudesse... », mais prend la forme de l'hommage, faisant du poème et du coup lui-même, de la pierre-poème un « Manhattan, pareil à l'ombre du jeu d'échecs ».

Observons à présent le poème « trois » ([GO 66]). Dans celui-ci le poète revient notamment sur le dialogue de l'ombre et de la lumière. Le noir de la nuit, des ombres, chevauchent et répondent au « jaune de la chambre », des lampes.

dedans est noir qui émet de la lumière  
qui la projette par images de chanvre  
contre le dehors la rondeur resserrée  
où s'entassent les astres (...)<sup>82</sup>

Et c'est dans cette « bulle de la durée » que surgit ce vers surprenant, antithétique s'il en est : « dedans est noir qui émet de la lumière ». Il y a sans doute bien des manières de rendre compte de cette image, de l'entendre, surtout dans un livre où le passage du noir au blanc, du blanc au noir est si significatif, constitutif. On pourrait passer par *La Boucle* :

Il y a des nuits noires et blanches, noires et grises. Mais surtout il y a des nuits entières, compactes, impénétrables, opposant au jaune des lampes quelque chose comme leur propre rayonnement noir.<sup>83</sup>

Ou encore par *Poésie* : :

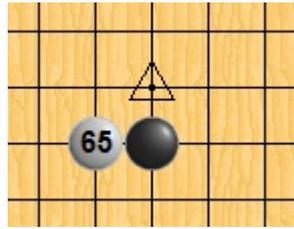
---

81 *Petit traité*, pp. 88-89.

82 €, p. 88.

83 *La Boucle* dans *GIL*, p. 410.





Ceci a beau être fort instructif, nous répondra-t-on, mais en quoi cette remarque nous aide-t-elle dans la compréhension de l'image qui nous préoccupe, « dedans est noir qui émet de la lumière » ? Ceci nous est révélé dans la traduction du terme japonais, notamment rappelée par l'équipe du *Petit traité invitant à l'art subtil du go* en ouverture des règles, juste après la description du *goban* :

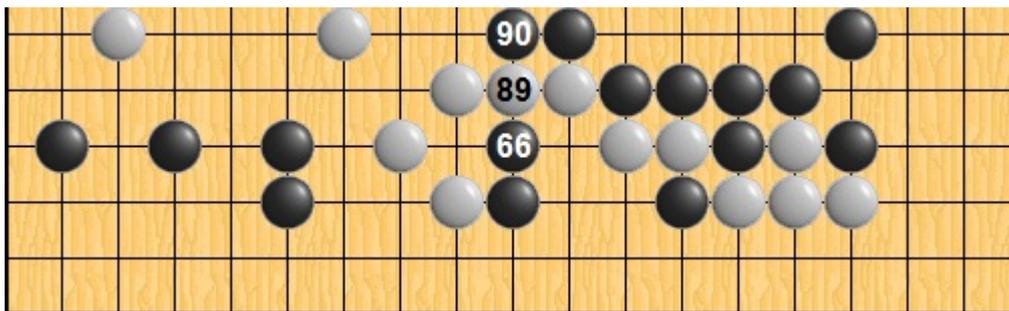
Les intersections des quatrième, dixième et seizième lignes (neuf en tout) s'appellent HOSHI ou « étoiles ». Ils sont marqués sur le GO BAN par des ronds noirs (...). C'est là que sont placés les pions de handicap accordés au joueur le plus faible.<sup>86</sup>

Et c'est là que la correspondance d'images, entre image intrinsèquement liée au lexique du jeu de go et image poétique, s'établit. « Dedans est noir qui émet de la lumière » car sous la pierre noire, au cœur même de celle-ci, réside une « étoile », faisant peut-être de cette pierre un équivalent du « soleil noir » que Roubaud évoquait dans *Poésie* :. Cette image est d'autant plus forte que le *hoshi* lui-même, l'« étoile », est un renforcement d'une intersection signifiée par un point noir plus fortement marqué. L'analyse du coup ne rendra bien évidemment pas compte de l'ensemble du poème, sans doute pas même de la richesse de l'image convoquée, mais des rapports ont bien pu être établis, et l'on obtient une manière de se représenter cette émission noire de la lumière « qui la projette par images (...) / contre (...) la **rondeur resserrée** / où s'entassent les **astres** [nous soulignons] ». L'acmé de l'enchevêtrement de l'ombre et de la lumière est alors peut-être atteint lorsqu'on se rend compte, ou se rappelle, que la pierre-poème 66 est notée blanche dans le sonnet, alors qu'elle renvoie bien à un coup joué par Noir. Nous avons précédemment observé une pierre blanche devenant noire en tant que poème ; c'est cette fois-ci l'inverse qui s'est produit, venant sans doute refléter les multiples jeux de lumières auxquels le poème se livre, réfléchir ce scintillement oxymorique d'une lumière naissant du noir.

Cette pierre-poème présente en outre l'intérêt de montrer que nos différentes méthodes d'analyses extra-textuelles peuvent se superposer, se compléter. D'après le diagramme que nous avons donné, la tâche paraît difficile. Mais si nous allons voir ce que donne le flanc sud une bonne vingtaine de coups plus tard, nous observons que la pierre 66 se retrouve alors au contact de la

<sup>86</sup> *Petit traité*, p. 48.

pièce blanche 89, elle-même au contact et juste précédant la pièce noire 90 :



Ces trois pierres-poèmes sont bien susceptibles d'entretenir des rapports de succession, puisque deux pierres se suivent, mais aussi de position, puisque les deux pierres 66 et 90 'touchent' la pierre 89. Nous n'entrerons pas dans une analyse aussi détaillée qu'elle le mériterait puisque là n'est pas notre objet, mais relèverons les éléments qui nous semblent les plus importants.

chaque lumière en place marque un peu la nuit  
– relief fenêtres qui se situent dans le bien  
profond noir – rien sinon ces signes de l'espèce  
– des accès au jaune précieux.<sup>87</sup>

je voyais venir l'ombre à plat ventre sur les  
racines les trèfles la tête roulée dans le soleil  
je vis l'ombre satisfaite mesurer le champ de colza l'étreindre

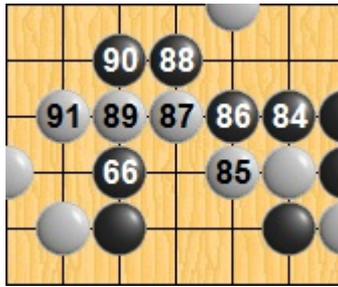
(...) j'étais toujours plus loin de mes retours et je marchai

en aveugle à la suite de mes soleils<sup>88</sup>

On retrouve tout d'abord des échos certains de la thématique duelle ombre/lumière ou jour/nuit que nous ne reprendrons pas dans le détail. Dans ce travail d'antithèses il est en revanche intéressant de relever que la pièce 89 se comporte comme la pièce 66, c'est-à-dire qu'elle change de couleur entre le diagramme et le poème, passe ici du blanc au noir. Quant au « jaune précieux » de l'« enfant sur le perron », dans cette composition des contraires il prendra tout son sens à la lecture du « champ de colza » et au regard de la partie. Il faudra pour cela remarquer que les coups 89 et 90 résultent d'une séquence où Blanc et Noir construisent chacun un mur de pierres au contact l'un de l'autre.

<sup>87</sup> ∈, « enfant sur le perron », [GO89], p. 54.

<sup>88</sup> ∈, « champ de colza », [GO 90], p. 57.



Il suffira de revoir le diagramme donné par Roubaud pour se rendre compte de la grandeur finale de ces deux murs. Or, Roubaud nous dit, après « l'ombre [venant] à plat ventre sur les racines (...) la tête roulée dans le soleil », avoir vu « l'ombre satisfaite mesurer le champ de colza l'étreindre », alors même que les fleurs de cette plante sont de couleur jaune ou blanche. Le mur blanc devient par là même ce champ, et le noir l'ombre qui l'étreint. L'on comprend dans le même temps pourquoi la mort (« et du sentier mourir sur moi (...) ») réside au sein de ce champ (le poème, et le mur blanc) : c'est qu'en jouant 88 et 90, Noir laisse Blanc entourer les trois pierres noires que l'on voit désormais isolées des autres, dont la pierre 66. À la fin de la partie, suivant les règles du jeu celles-ci, mortes, seront retirées du *goban*, et compteront comme autant de points supplémentaires pour Blanc. Mais à ce stade du jeu celles-ci, bien qu'encerclées et vouées à une mort inéluctable, ne sont pas encore capturées et deviennent sur le *goban* des pierres noires esseulées à l'intérieur d'une grande formation blanche : « dedans est noir ». Mais la pierre noire cache ou renferme toujours un *hoshi*. « Dedans est [donc encore une fois] noir qui émet de la lumière ».

## **B Au-delà de l'image et du texte : ce que le coup 'raconte'.**

Dans l'idée de rapports immédiats entre un poème et le coup auquel il se rapporte, on s'attend à trouver des correspondances d'images entre ce que le coup peut représenter, symboliser, cacher – comme le *hoshi* invisible –, voire dessiner – comme le déplacement du cavalier. Il est toutefois de rares moments où le coup peut se rendre au-delà de la simple métaphore, et venir lui-même questionner le poème, lui offrir une clé de compréhension, et progresser la réflexion au-delà même des mots.

C'est le cas du de la pierre-poème « tu es sauf... », [GO 14]. Issu de la formation du groupement de pierres « noir », 4.1.1, il fait partie des poèmes les plus marqués de la mort du jeune frère :

tu es sauf dans la mort tu ne verras pas  
moisir les jours, rompre la fête illusoire  
l'amour s'abriter, fléchir la mémoire  
le silence cerner de son court compas

la petite forêt ouverte à nos pas  
sauf et mort je suis enfin prêt à te croire  
mon frère enserré dans le si lourd noir  
dont tu te raidis, hier, dont tu nous frappas

j'ai renoncé à soumettre ce langage  
que tu sais, tu as raison, c'était bouffon  
le bon troubadour, capuchonné de nuages  
a glissé dans la fosse, se noie au fond

j'achève un vrai bilan d'ombres on va rire  
alors, quelle raison de vivre, qui dure ?<sup>89</sup>

Notons tout d'abord que ce poème, comme d'autres du groupement, est très largement composé dans un style *leu*, alors même que le livre est fortement imprimé du style *clus*<sup>90</sup>. Nous savons que la distinction est plus profonde que l'éternelle « opposition, banale, résurgente dans la pensée de médias de toutes les époques, entre poésie difficile et poésie compréhensible, entre poésie pour tous et poésie pour quelques-uns »<sup>91</sup>, mais disposer un poème ne posant aucune difficulté de compréhension immédiate, tant au niveau du contexte que de la langue, de la grammaire ou de la syntaxe au sein d'un livre qui ne s'apprivoise que lentement, c'est bien mettre en valeur ce cri de soumission à l'à-quoi-bon par contraste. En cela Roubaud ne décevrait pas son maître du *trobar* :

On n'a pas manqué, par mauvais esprit sans doute, de remarquer que le trobar de Giraut de Bornelh ne se signale pas par une transparence absolue à tous moments ; et aussi que Raimbaut d'Orange, son adversaire dans la tenson du paragraphe précédent, a composé quelques cansos qui nous semblent d'un « leu » très apparent. Si une ligne de partage de ce type existe, elle passe apparemment à l'intérieur de chaque troubadour. Elle signifierait plutôt une différence de registre, chaque registre ayant sa propre lisibilité relative : pour beaucoup ; pour moins.<sup>92</sup>

Si Roubaud choisit de recourir à une « différence de registre » pour que ce poème apparaisse dans toute l'évidence du désespoir, il rappelle ainsi au lecteur que s'il est sans cesse renvoyé à un jeu, celui-ci n'est pas nécessairement à prendre avec la légèreté du ludisme, mais bien dans la gravité de

---

89 ∈, « tu es sauf... », [GO 14], pp. 106-107.

90 Nous devons toujours être très prudents dans l'utilisation des concepts du *trobar* dans notre parcours de ∈, car il est difficile de savoir ce que l'auteur aura retenu de ses lectures d'avant 1966, comme nous le révèlent ces quelques lignes d'*Impératif catégorique* dans *GIL*, p. 1253 : « (...) un système d'intrications se met en place, que je ne peux nommer encore, en décembre 1964, ou 1965 au moins, peut-être même en 1966, entrelacement, *entrebescar*, car je commence à peine à plonger un doigt de pied dans les eaux de la Méditerranée du *trobar* ».

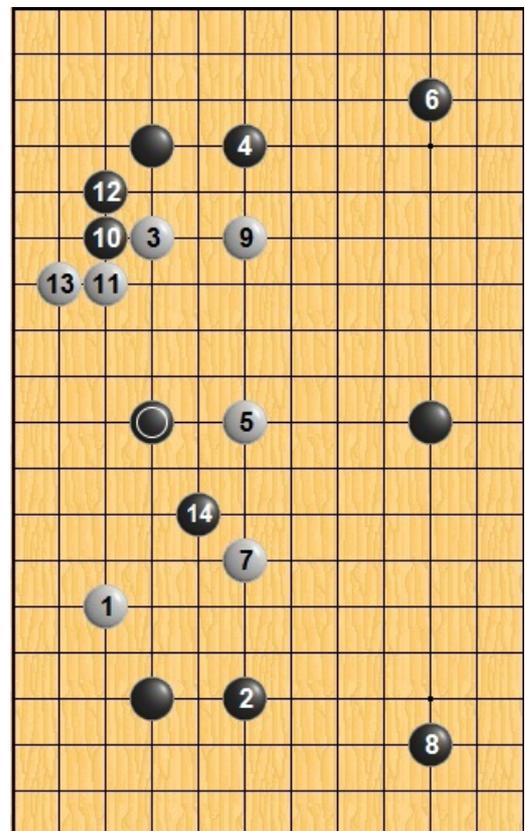
91 Jacques Roubaud, *La Fleur inverse, L'Art des troubadours*, Les Belles Lettres, Coll. « Architecture du verbe », Paris, 1994, (désormais : *La Fleur inverse*) p. 316.

92 *Ibid.*, p. 316.

ses enjeux. Aux mauvais joueurs on rappellera souvent que tout jeu ‘n'est qu'un jeu’ : mais celui-ci est d'emblée défini comme un *tsumego*<sup>\*</sup>, soit un problème de vie et de mort.

Entrons à présent dans le poème. L'idée de trouver un salut dans la mort, exprimée dans les deux premiers quatrains, prépare donc la soumission au renoncement, à l'« à-quoi-bon » du distique final – mis en valeur au regard de la disposition strophique et du schéma de rimes. Si l'on observe le vers, c'est au troisième vers des deux premiers quatrains que quelque chose se passe. De l'hendécasyllabe on passe au décasyllabe symétrique, le taratantara. Dans le premier quatrain, l'abandon d'une syllabe mime peut-être l'évocation d'une mémoire défaillante, mélangeant les nombres qui l'auraient accompagné toute sa vie ; dans le second, c'est sans doute la mention du « frère » qui oblige à transgresser la règle préalablement établie. Mais si l'on s'intéresse à la rime, c'est le distique qui est mis en valeur. Dans un poème où les rimes sont étonnamment régulières (surtout au regard du poème qui le précède dans le groupement, « Saint-Jean mil neuf cent trente neuf »), l'on veut évidemment attirer l'attention du lecteur au moment où celles-ci flanchent. « Rire » rime bien difficilement avec « dure », seul le phonème [r] étant commun<sup>93</sup>, et nous oblige à considérer « vivre » en substitution. Le [r] est cette fois-ci appuyé par le [i], mais une autre consonne venant s'intercaler entre les deux, la rime ne peut être là non plus parfaitement accomplie, laissant entendre que le mot même venant concurrencer la dernière syllabe du vers ne saurait être capable de la rétablir. La mort ne pose aucun problème de rime ; seule la mention de la vie défaille, orientant par là même une réponse à la question posée.

Ceci posé, tout en gardant bien à l'esprit la question finale observons la situation du coup correspondant au poème, au moment où celui-ci fut joué. On remarque que jusqu'à présent, Noir s'est laissé entourer sa pierre de handicap du flanc ouest. La séquence 1 à 8 n'est toutefois pas à remettre en cause. Il était naturel de répondre 2 à 1 et 4 à 3, comme il était naturel que Blanc effectue un *boshi*<sup>\*</sup>, ‘coiffe’ la pierre de handicap isolée (marquée d'un cercle) ; laisser Blanc encercler sa pierre de handicap avec 7 et 9 n'était pas véritablement un problème puisqu'il en a alors profité pour occuper les points importants 6 et 8. Seule la

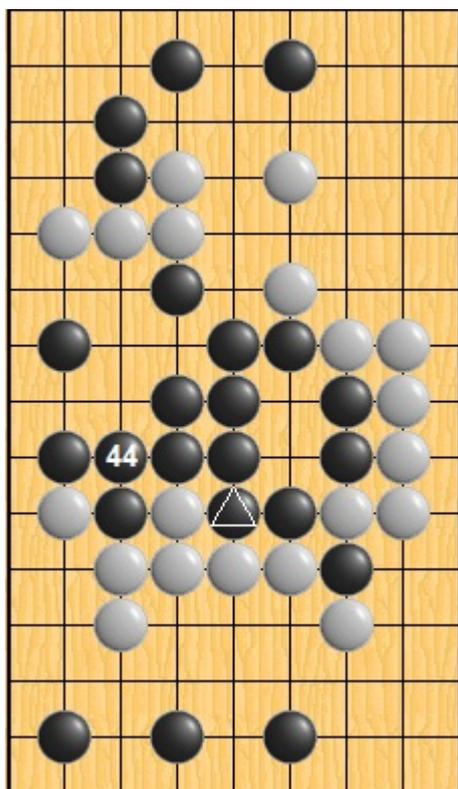


<sup>93</sup> Il n'est pas même autorisé, en prosodie classique, de considérer une telle rime comme pauvre. Si le dernier phonème commun est une consonne, il se doit d'être appuyé par une voyelle, l'inverse n'étant pas vrai.

séquence de coups 10-13 peut être remise en cause, Noir ayant vraisemblablement commis une erreur de *joseki*\*. Que penser alors du coup 14 ? Il constitue la première grave erreur de Noir de la partie, comme en témoigne sans ménagement le commentateur de l'article de la *Go review* :

That he should try afresh, as seen in the next figure, to help his solitary stone out of White's encircling net is ridiculous [sic]. If he really meant to do so, he ought to have refrained at least from playing 10 and 12.<sup>94</sup>

Le fait de reconnaître ce coup comme une erreur est déjà un indice important pour l'appréciation du poème, mais poursuivons tout de même l'analyse, riche en informations. Ce que celle-ci nous apprend, c'est que Noir aurait dû, du moins pour l'instant, abandonner sa pierre isolée. Le flanc est



est par exemple toujours vierge de coups, et pourrait être exploité. Faisant cela, Noir quitte peut-être même prématurément le *fuseki*\*, le début de partie pouvant être estimé à une trentaine ou une quarantaine de coups, pour entrer dans le *chuban*, le combat qui normalement le suit<sup>95</sup>. Il s'est alors entraîné dans une longue séquence, jusqu'au coup 44, pour parvenir au (médiocre) résultat ci-contre. Grâce au coup 14 (pierre marquée d'un triangle), il parvint à sauver sa pierre de handicap esseulée en constituant un groupe vivant<sup>96</sup> au sein de la zone d'influence de Blanc, mais enferma malheureusement ce groupe (même sans comprendre le jeu, on 'sent' bien que cet amas de pierres noires est isolé des autres, séparé par les pierres blanches) en donnant à Blanc une prodigieuse force extérieure<sup>97</sup>. Blanc n'aura d'ailleurs pas

94 Shimpei Aoki, « Black indebted solely to his handicap stones for a narrow victory » dans *Go review*, Vol. 5, n° 4, avril 1965, (désormais : *Go review*), p. 17. Nous traduisons : « Comme on peut le voir dans le diagramme suivant, la tentative (de Noir) de faire sortir sa pierre esseulée du piège de Blanc, qui cherche à l'encercler, est ridicule. Si c'était vraiment son but, il aurait au moins dû s'abstenir de jouer 10 et 12 ». Nous signalons au lecteur qu'il pourra retrouver l'intégralité de l'article en question dans nos Annexes, P. V.

95 Voir *Petit traité*, p. 72 : « Ce qui conduit à distinguer trois grandes phases :

- le FUSEKI (surtout les coins et les bords, environ trente à quarante coups),
- le milieu de partie [ou *chuban*], où se définissent pour l'essentiel les territoires, et
- le YOSE (fin de partie) où s'établissent définitivement les frontières ».

96 Au jeu de go, les pierres adverses peuvent, selon des règles précises, être capturées. Pour faire simple, et au risque de ne pas rendre compte de la richesse des conséquences des règles de capture, un groupe ne pouvant plus l'être est dit 'vivant', de même qu'un groupe dont la capture est inéluctable sera dit 'mort'.

97 Encore une fois au risque d'être imprécis, au jeu de go les pierres ont au moins deux fonctions : elles peuvent servir à encercler une zone donnée afin de s'assurer un territoire et marquer des points (le joueur ayant le plus grand territoire sous son contrôle à la fin de la partie s'assurera ainsi la victoire) ou faire de l'"influence" (il est tout à fait possible qu'une pierre remplisse ces deux rôles à la fois). Le concept d'influence est difficile à saisir, même pour les joueurs ayant acquis une petite expérience de jeu : il renvoie à la force distante donnée au joueur en disposant. Un mur de pierres peut

hésité à sacrifier deux de ses pierres, les 5 et 27, pour s'en assurer. L'échange est on ne peut plus favorable à Blanc, qui termine de surcroît avec le *sente\** (l'initiative). Sachant tout cela, revenons maintenant à la question posée par le poème. « J'achève un vrai bilan d'ombres on va rire / alors, quelle raison de vivre, qui dure ? » Celle-ci portait la marque de la rationalité. Des « ombres », des douleurs, des difficultés, l'auteur en propose un « bilan », comme si à la question du vivre le pour et contre étaient posés, avec une balance qui pencherait du côté de l'ombre ; mais la vie ne serait-elle pas capable d'apporter la moindre réponse, puisque toute « raison de vivre » se dissout avec le temps, sous les effets du renoncement. Le coup apparaît alors en premier lieu comme la négation de la question : Noir cherche à sauver sa pierre, donc à vivre. Ce n'est donc pas le suicide qui est envisagé. Mais le commentaire plus global des conséquences de ce coup correspond parfaitement aux insinuations du démon du renoncement. Car si Noir est parvenu à faire vivre son groupe, du point de vue de la partie il avait tort de le faire, et le faisant malgré tout il le fit mal<sup>98</sup>. Ici, la rationalité indiquait la mort consentie de la pierre de handicap. Et braver cette raison mène à l'échec. A l'issue de la séquence, Noir s'en sort désavantagé : c'est bien la raison de vivre qui n'a pas duré, a été niée. On peut alors choisir soit en rester là, et voir dans cette association pierre-poème une réponse à la question posée : il n'y a effectivement pas « de raison de vivre, qui dure ». Ou alors, l'on peut insister sur la bravade de Noir : même si la partie, ou la rationalité, donne raison au démon du renoncement, Noir, par quelque instinct de survie, ou élan vital, le refuse, et décide d'être, préfigurant ainsi la réponse aux questions que ce démon pose. Pourquoi ne pas sombrer dans l'à-quoi-bon ? Parce qu'« il faut que ».

Rien que la douleur ; le deuil.

Dans le deuil, j'étais absolument seul. Et ce jour-là, j'avais le droit de l'être. Je **vois** ce matin passé ; et j'y suis seul.

C'est pourquoi de ce que m'avait annoncé, fallacieusement apaisant et optimiste, le rêve (état d'apaisement dans une sorte d'aura du rêve qui s'était maintenue avant que je me rendorme), il ne restait plus que ceci, comme un ordre : il faut que.

Il me fallait faire de la poésie plutôt que rien, faire de la mathématique plutôt que rien ; qu'il y ait cela dans ma vie plutôt que rien ; mais sans promesses d'aucune sorte, ni d'accomplissement, ni de bonheur (elles réapparurent, nécessairement trompeuses, plus tard).

Pour cette raison ce que j'entrepris alors était du domaine du possible, et devint un projet

---

n'encercler aucun territoire, comme c'est ici le cas, et ne pas assurer pour le moment de point, mais les coups joués même à l'autre bout du *goban* pourront tirer partie de cette force, par exemple en attaquant ultérieurement un autre groupe plus faible.

98 La séquence aurait pu être moins catastrophique si Noir l'avait mieux jouée. Il aurait à certains moments par exemple pu faire sortir son groupe, plutôt que d'en assurer la survie. De manière générale, il est souvent préférable faire sortir un groupe attaqué de l'encercllement adverse, plutôt que de chercher à vivre à l'intérieur d'une telle prison, puisque le groupe ainsi enfermé n'offre à son joueur plus la moindre force, la moindre 'influence' sur le *goban* – cette erreur de stratégie est d'autant plus dommageable en début de partie, où l'évasion est dans la grande majorité des cas promesse de vie.

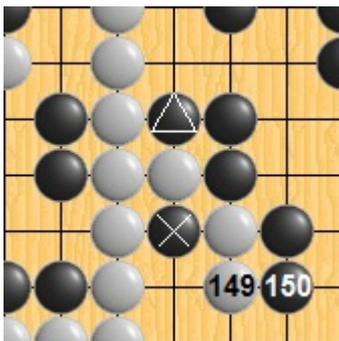
vraisemblable, pas trop excessif.<sup>99</sup>

L'état dans lequel j'étais alors, dans lequel je me souviens que j'étais, était un état d'exaltation féroce, sombre. Il n'y avait qu'une réponse à l'à-quoi-bon, à l'à-quoi-bon généralisé que m'opposait mon frère quand nous parlions, les dernières fois où je l'ai rencontré : il faut que.

D'ailleurs, dire qu'il opposait à l'à-quoi-bon à tout raisonnement sur le sens des choses, est inexact. Il posait, comme évident, l'à-quoi-bon, l'à-quoi-bon absolu, sans remède. Il en était ainsi pour lui. Cela était le cas. Le monde était cela, à un moment devenu cela. Il ne savait pourquoi, il ne savait comment, mais il savait. Il savait qu'il n'y avait rien. À toute parole il opposait, en souriant : « A quoi bon ? ».<sup>100</sup>

Dans le choix d'apposer le style « leu » à ce poème, Roubaud vient bien lui aussi de « pos[er], comme évident, l'à-quoi-bon, l'à-quoi-bon absolu, sans remède » ; mais dans le même temps, la partie de go lui rappelle qu'« il faut que ».

Dans notre recherche de coups permettant d'aller plus loin que ce que laisse entendre le texte, nous aimerions revenir aux pierres-poèmes 116 et 140, déjà examinées en raison de la présence de « jacques » d'un côté et « jean » de l'autre.



Dans ce cas de figure, ce seront les pierres environnantes qui nous apporteront une réponse. Dans la pierre-poème 116 (marquée d'un triangle), la « tombe [qui] disait tombe » appelait le poète en son for intérieur. L'étude des rapports de position nous permettait d'en deviner la cause : la pierre-poème 140 (marquée d'une croix). Puisque 140 fut nécessairement joué après 116, cette relation de causalité pourrait toutefois apparaître caduque. Mais cet extrait de *La Boucle* nous permet de ne pas nous en inquiéter :

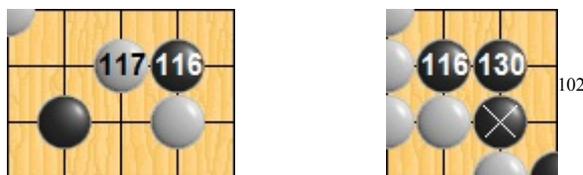
Mais le temps qui m'occupe, celui de la **mémoire**, que je traque, est nécessairement, lui, à deux directions, et à deux directions au moins. Chaque souvenir, même placé précisément dans l'espace et dans le temps, regarde vers l'autrefois autant que vers le futur (et le futur est, lui, futur antérieur sans cesse). Si je gratte le gel sur la vitre, c'est peut-être parce que

<sup>99</sup> *Poésie* : dans *GIL*, p. 1365.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 1366.

j'ai, auparavant, bleui mes ongles à la peinture de nuit, ou le contraire. Mais c'est, surtout, le déclic indispensable à l'ouverture d'une porte dans la mémoire, vers d'autres fenêtres (une surtout, *before*, *behind*, *between*, *above*, *below*) (en avant, en arrière, entre, dessus, dessous).<sup>101</sup>

Nous ne commenterons pas les implications d'une telle conception de la temporalité de la mémoire, puisque nous aurons l'occasion d'y revenir un peu plus tard, mais pouvons déjà l'appliquer au cas qui nous préoccupe. Car les rapports entre les pierres que nous étudions se comportent bien comme ces « fenêtres » mémorielles nous faisant insensiblement passer de l'avant à l'après, « en avant, en arrière, entre, dessus, dessous ». Et ce que la fin de la partie envisage pour les pierres-poèmes qui nous concernent, soit après les coups 149 et 150, c'est la confirmation de « jean dans sa boîte renié », et la négation du registre des « Suites pour violoncelle seul ».



Alors que la pierre-poème 140 dissimulant en son sein le jeune frère périra, le poète abandonnera sa solitude première pour se connecter à d'autres pierres, assurant par là même sa survie. Ce que suggère la fin de la partie, c'est que l'« à-quoi-bon » qui emporta Jean-René ne put avoir raison du poète, ayant peut-être enfin trouvé une solution au *tsumego* qui le tourmentait.

L'on a donc, à travers cette analyse, pu comprendre comment la lecture d'un coup pouvait accompagner celle d'un poème, et prolonger sa réflexion au-delà même des mots. D'une question, « quelle raison de vivre, qui dure ? », la partie nous a proposé d'en explorer un possible, comme une démonstration pratique de ce qui était avancé, tout en esquissant une toute autre réponse ; de même, si le poème au registre très sombre « Suites pour violoncelle seul » pouvait également appeler la tombe, les pierres environnantes auront su, mieux que les mots, l'en dissuader.

### C Lorsque le médiocre prime.

Comme le lecteur aura pu le constater, dans l'approche directe une certaine connaissance du

<sup>101</sup> *La Boucle* dans *GIL*, pp. 409-410.

<sup>102</sup> Le diagramme de gauche présente les coups 116 et 117 au moment de leur pose, et celui de droite la connexion de la pierre 116 à la pierre marquée d'une croix par le coup 130. Lorsque Noir joue 116, sa pierre, au contact des blanches, pourrait bien selon la séquence jouée être capturée, mais après la connexion Noir 130, sa survie ne laisse plus l'ombre d'un soupçon.

jeu est nécessaire pour être efficacement menée. Cela étant, une modalité particulière de cette approche demeure tout à fait accessible. Lisons attentivement ces quelques lignes de *Poésie* : à travers lesquelles Roubaud revient sur son appréciation de la partie :

Il fallait d'abord, bien sûr, étudier de près la partie, me pénétrer de la succession des coups, lire les commentaires savants qui en étaient donnés dans la revue, voir quels aspects du jeu étaient particulièrement mis en valeur par elle.

Je ne pensais pas un instant que j'étais capable de saisir sa subtilité : pour comprendre réellement une partie, il faut avoir atteint un niveau suffisant.

Mais bien qu'encore très novice, je pouvais à peu près appréhender quelles erreurs, quelles maladresses stratégiques et tactiques avait commises le plus faible des deux joueurs, le 2<sup>e</sup> kyu Takei. Car dans ma transposition poétique de la partie, il était clair que je devais adopter son point de vue.<sup>103</sup>

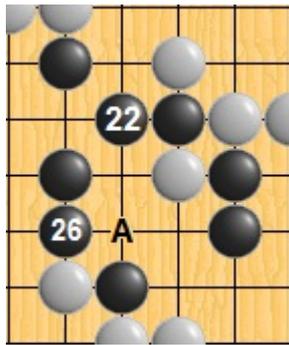
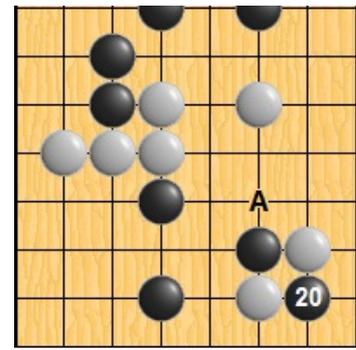
N'importe quel critique voulant analyser la partie de go peut se retrouver confronté à la difficulté suivante : comment savoir avec certitude que l'auteur, « encore très novice », a effectivement interprété tel coup de telle ou telle manière ? Il ne serait pas même utile de demander à un très bon joueur (par exemple 6<sup>e</sup> dan sur une échelle officielle) de nous en faire le commentaire détaillé et exhaustif. Pour les analyses simples (telle pierre a été ou sera capturée, a été jouée au contact d'une autre ou sur un *hoshi*), il n'y a pas de problème. Prouver par un long raisonnement, variantes à l'appui, que tel coup joué par Blanc est excellent, (Roubaud vient de nous le confirmer), est inutile. Et même si celui-ci nous dit avoir pu « **à peu près** [nous soulignons] appréhender quelles erreurs, quelles maladresses stratégiques et tactiques avait commises le plus faible des deux joueurs », comment être certain qu'il avait effectivement relevé ou simplement ignoré les conséquences du coup qui nous préoccupe ? La réponse est simple, et accessible à tous, à condition toutefois de se procurer l'exemplaire de la *Go review* d'avril 1965 : en revenant sur les erreurs de Noir pointées du doigt dans « les commentaires savants qui en étaient donnés ». Nous dénombrons ainsi 26 erreurs de Noir dans les 157 premiers coups commentés de la partie. Toutes ne sont pas dramatiques, mais elles auront évidemment attiré l'attention de Roubaud pour qui « il était clair qu'[il] devai[t] adopter [le] point de vue » du « plus faible des deux joueurs ». Et c'est donc maintenant à nous, lecteurs, de revenir sur celles-ci.

Nous n'entrerons alors pas dans une analyse détaillée de chaque erreur commise par Noir, relevée et commentée dans la revue, à la lumière de ce que disent les poèmes. Nous proposons plutôt un réservoir dans lequel il sera possible de piocher à chaque fois qu'une pierre-poème suscitera, pour une raison ou une autre, notre intérêt<sup>104</sup>, et nous excusons de l'effet 'liste' qu'un tel

103 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1716.

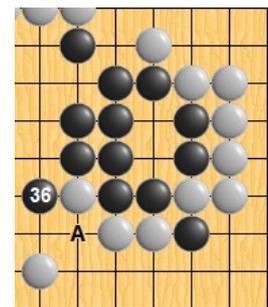
104 Si le lecteur veut se faire une idée des éléments qui peuvent être réinvestis dans la lecture d'un poème du livre, nous le renvoyons au paragraphe précédent, « Au-delà de l'image et du texte : ce que le coup 'raconte' », où nous nous livrons à un commentaire précis de l'une des plus graves erreurs de Noir. Notons toutefois que le simple fait de savoir

choix implique. Comme nous l'avons signalé précédemment, les coups **10** et **12** constituent une erreur de *joseki*\*, et aggravent le ridicule du coup **14**. Le coup **16**, « though it may have helped to play 18, is in itself an unwelcome move »<sup>105</sup>. « Black acted rashly in cutting at **20** »<sup>106</sup>. Comme le montre le diagramme ci-contre, il aurait dû jouer à la place en A. Nous le signalons car c'est Blanc qui en profitera pour y placer sa pierre 21, et qu'il est vraisemblable que Roubaud ait décidé



d'en faire quelque chose, comme faire entrer les pierres-poèmes 20 et 21 en écho. Dans le même ordre d'idées, Noir aurait dû jouer **26** en A, comme indiqué sur ce nouveau diagramme. S'il l'avait joué ainsi, il aurait pu faire sortir son groupe de l'étreinte de Blanc, tout en l'empêchant de connecter ses pierres. Dans le diagramme donné par Roubaud, celui-ci ayant rappelons-le permuté trois coups, c'est la pierre 22 qui s'y trouve alors (en A). Le coup **36** est également une erreur. Comme pour le coup 20,

nous signalons par le point A l'endroit où Noir aurait dû jouer pour aboutir à une meilleure séquence, point que Blanc occupe nécessairement en 37 : « black [A] here was far better than his 36 »<sup>107</sup>. La séquence 46 à 50, impliquant donc les coups **46**, **48** et **50**, est désastreuse pour Noir. Le commentateur n'hésite pas à la désigner comme une « absurdité »<sup>108</sup>. Plus tard, suite à l'invasion blanche dans le coin nord-ouest, il ajoute : « there is no denying now that Black made a fool of himself in playing 46 and the rest »<sup>109</sup>. **66** et **68** sont deux coups considérés comme trop peureux. Si le coup **72** est une erreur, c'est qu'il considère à tort que le coup 71 ne le menaçait pas. **84**, simple, n'est pas le bon choix : « Black must think twice in playing [it] »<sup>110</sup>. Les coups **88** et **90**, « too simple and slow-witted as well »<sup>111</sup>, sont loin d'aboutir à un résultat idéal. On peut retenir que Noir a manqué de courage pour couper et attaquer Blanc. La séquence 104 à 110, impliquant donc les coups **104**, **106**, **108** et **110**, est incompréhensible : « what was he going to do though the sequence up to Black [110]? One cannot quite see his motive »<sup>112</sup>.



que l'on a affaire à une erreur peut être déjà déterminant dans la lecture d'une pierre-poème ; il n'est pas systématiquement nécessaire de comprendre l'ensemble des tenants et aboutissants du dit coup.

105 *Go review*, p. 19. Nous traduisons : « bien que [le coup 16] aurait pu l'aider à jouer 18, c'est, en soi, un coup malvenu ».

106 *Ibid.*, p. 19. Nous traduisons : « Noir a agi de façon imprudente en coupant en 20 ».

107 *Ibid.*, p. 22. Nous traduisons : « Noir [A] était de loin bien mieux que son coup 36 ».

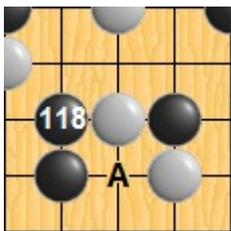
108 *Ibid.*, p. 23.

109 *Ibid.*, p. 27. Nous traduisons : « Il est à présent impossible de nier que Noir s'est ridiculisé en jouant 46 et les coups suivants ».

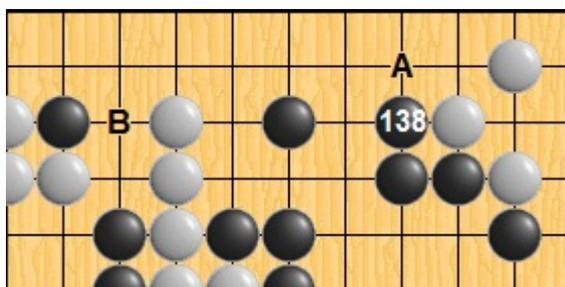
110 *Ibid.*, p. 30. Nous traduisons : « Noir doit y réfléchir à deux fois avant de [le] jouer ».

111 *Ibid.*, p. 33. Nous traduisons : « trop simples et, qui plus est, trop lents ».

112 *Ibid.*, p. 33. Nous traduisons : « Qu'allait-il faire ensuite, sachant que la séquence mène à Noir 110 ? Il est difficile



« Black [118], simply inconsistent »<sup>113</sup>. Encore une fois Noir aurait dû couper blanc (« at any cost »<sup>114</sup>) et jouer donc là où se trouvera la pierre blanche 121 (en A). 122 est un autre coup considéré comme peureux, permettant à Blanc de jouer 123 trop facilement. La pierre 128, la malheureuse absente de la seconde édition, aurait dû être placée ailleurs car les coups 124 et 126 étaient si concluants que Noir aurait dû décider de mener la séquence à son terme. Blanc n'hésitera à ce titre pas à jouer son coup 129 là où Noir aurait dû le faire. Le coup 130 ? « Just mysterious, why has he failed to protect the corner »<sup>115</sup>. 132 : « submission unreasonable and unbearable »<sup>116</sup>. Il aurait dû directement jouer là où il placera plus tard sa pierre 144. Enfin, la dernière erreur relevée (puisque notre partie s'arrête au coup blanc 157) est le coup 138, à cause duquel l'on peut dire que Noir a échoué dans l'attaque du groupe blanc qui vient de l'envahir. Il aurait dû le jouer en A, là où Blanc s'empressera de placer sa pierre 139. Car s'il ne pouvait tuer l'envahisseur, la force acquise en l'attaquant lui aurait permis de jouer plus tard en B, et par là même de sauver sa pierre noire isolée, (la pierre se trouvant à gauche du point B, correspondant au sixième coup de la partie), et d'attaquer la base de vie du très grand groupe blanc. S'il n'était pas non plus parvenu à le tuer, cela lui aurait tout de même permis de retrancher l'adversaire d'un grand nombre de points.



Nous voici donc parvenus au terme d'un relevé certes fastidieux, mais que nous pensons utile à tout lecteur désireux de tenter cette aventure particulière qui consiste à approcher un livre de poésie au regard d'une partie de go.

Nous pouvons alors conclure cette première étape de notre réflexion puisque que nous devrions à présent disposer d'assez d'éléments pour nous faire une idée plus précise de ce que Roubaud nommait « image poétique de la partie » dans son « mode d'emploi [du] livre » :

de comprendre les raisons qui l'ont poussé à jouer ces coups ».

113 *Ibid.*, p. 34. Nous traduisons : « Noir 118, tout bonnement incohérent ».

114 *Ibid.*, p. 34. Nous traduisons : « à n'importe quel prix ».

115 *Ibid.*, p. 36. Nous traduisons : « Tout simplement mystérieux, pourquoi n'a-t-il pas réussi à protéger le coin ? »

116 *Ibid.*, p. 37. Nous traduisons : « une soumission déraisonnable et insupportable ».

Cette partie n'est pas achevée : de manière précise, nous proposons une image poétique (nous ne cherchons pas à formaliser cette notion) des 157 premiers coups d'une partie (...).<sup>117</sup>

Si l'on suit la chronologie de notre développement, cette « image » est donc tout d'abord apportée par la constitution d'un réseau de poèmes, d'un « puzzle » à l'intérieur duquel ceux-ci s'interpellent, se répondent, selon des rapports de succession ou de position. Mais celle-ci est également susceptible de se révéler au regard de chaque coup particulier, permettant d'envisager des rapports intrinsèques à chaque pierre-poème – même si toutes ne répondront pas à cet appel –, encore une fois dans un écho d'images, mais un écho particulier, puisqu'il lie parole poétique et symbolique extra-textuelle. À cela nous pouvons également ajouter ces rares coups qui peuvent 'raconter' davantage que le poème, venant ouvrir ou parachever sa réflexion.

Pourquoi jouer, alors ? Sans doute (...) parce que l'enchevêtrement des pierres blanches et des pierres noires dessine des lignes, des réseaux, des zones agréables à regarder ; Sans doute, [aussi], parce qu'il s'agit d'un chemin infini.<sup>118</sup>

---

117 €, p. 9.

118 *Petit traité*, pp. 41-42.

## II Le livre et le go.

Nous voici donc introduits au troisième mode de lecture. Mais l'une des forces de  $\epsilon$ , c'est bien que le jeu ne se réduit pas à l'intégration des 157 premiers coups d'une partie de go – bien que cela soit déjà en soi quelque chose ! –, mais transperce de part en part cet étonnant livre de poésie. La partie en constitue l'une des lectures, peut-être même la plus importante, mais le jeu s'invite également dans les autres, que ce soit somme toute logiquement dans les groupements de pierres, mais également à travers la répartition en paragraphes, sans oublier la lecture consistant à « observer isolément chaque texte »<sup>119</sup>, puisque ceux-ci se voient, malgré tout ce que l'on peut dire, systématiquement attribuer une pierre. Peut-on et faut-il superposer les différents modes de lecture ? Comment interpréter l'architecture de pierres blanches et noires ? Qu'est-ce que le jeu de go peut apporter à la poésie, à un livre ? C'est ce que nous nous proposons maintenant d'explorer.

### 1 $\epsilon$ , œuvre escherienne.

Une des métaphores convenant le mieux à  $\epsilon$  se retrouve bien, plagiaire par anticipation<sup>120</sup>, dans l'une des définitions de l'auteur oulipien, « **rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir** »<sup>121</sup>. Si Nathalie Barberger voit *La Boucle* comme « une déambulation mémorielle, un parcours labyrinthique qui s'ordonne au long d'un système de lieux »<sup>122</sup>, ce principe d'enchevêtrements qui parcourrait ainsi toute l'œuvre roubaldienne<sup>123</sup> prendrait sa source dans le premier livre. Mais c'est alors un labyrinthe escherien, dans lequel il est possible de se trouver au même instant au début comme à la fin, et où l'on ne compte plus les escaliers dérobés, relatifs, nous baladant chacun d'un bout à l'autre du livre.

---

119 *Ibid.*, p. 9.

120 *Poésie* dans *GIL*, p. 1717 : « En m'avançant dans cette direction [lier son livre au jeu de go], je me rapprochais de manière beaucoup plus nette des principes d'une écriture sous contraintes explicites, formelles, (que j'avais déjà mise en oeuvre, en quelque sorte localement, par différents moyens, dans plusieurs sonnets). Je me mettais à faire de l'oulipisme sans le savoir (à construire, quoique sous forme balbutiante, un 'chef-d'œuvre' oulipien) ».

121 *Poésie, etcetera : ménage*, p. 209.

122 Nathalie Barberger, « La Boucle : du côté de Zazetski » dans *La licorne, Roubaud*, p. 93.

123 Christine Jérusalem, « Boucles & Spirales : effets de circularité et de déplacements dans l'œuvre de Jacques Roubaud » dans *Jacques Roubaud, "compositeur de mathématique et de poésie"*, Nancy, Absalon, 2010, (désormais : *J.R., compositeur*), p. 111 : « Tout, dans l'œuvre de Jacques Roubaud, est ondulations, courbes sinueuses, volutes, lignes serpentine, méandres, boucles, nœuds et spirales ».

## A Pour un livre au futur antérieur.

Le premier indice de cette étrange balade est apporté par le troisième mode de lecture dont l'auteur nous rappelle dans *Poésie* : les insidences :

Ayant déblayé tous les aspects secondaires du choix, que dire de ce qui me semble rester valable dans l'intention ? Le recours au jeu permettait (c'était une espérance) de rompre la mécanique inexorable de la composition séquentielle : tel poème après tel autre, avant tel autre ; pas de choix. Que la succession soit figée implique une immobilité de fait de l'ensemble.

Rompre la séquentialité obligatoire redonnerait du mouvement, libérerait la lecture du caractère autoritaire de la progression page à page. Il est vrai que le livre de poésie est moins contraint que le récit de ce point de vue. On peut lire poème après poème ; on peut ouvrir et lire presque n'importe où. Mais dans ce cas on rencontre une autre rigidité, celle de l'arbitraire.

Proposer le déroulement d'une partie offrirait un autre mode de lecture, à égale distance du hasard et du métronome, une lecture rythmée par un développement temporel autre que celui de l'imprimé (l'ordre imposé par le fabricant), mais autre aussi que celui de l'accident (le désordre de l'abandon à la fantaisie du regard).<sup>124</sup>

Cet extrait de *Poésie* ;, souvent repris chez les critiques s'intéressant à la genèse de €, revenait donc sur cette promesse : « rompre la séquentialité obligatoire » en proposant un nouveau « développement temporel ». On voit très vite ce que cela implique pour le lecteur s'initiant au troisième mode de lecture : « abandonner [certes s]a lecture du caractère autoritaire de la progression page à page », mais revenir entre chaque poème à la Table II, sans perdre de vue le diagramme<sup>125</sup>. Cette contrainte neuve dessine ainsi un parcours de lecture le promenant dans tout le livre. En cela, la démarche n'apparaît pas spécialement labyrinthique – au mieux serpentine : ou alors, un labyrinthe dont on donnerait la carte permettant au lecteur de s'en sortir. Il faut alors noter deux choses. La première est que s'il est facile de passer d'un poème à un autre en s'aidant de la deuxième table, tout de même bien utile, cela n'aidera pas forcément le lecteur à s'y retrouver aisément sur le diagramme. Roubaud savait que son livre serait d'abord lu par des non joueurs de go. Même s'ils peuvent accorder une abscisse et une ordonnée à la 'grille' pour plus facilement s'y retrouver – et comme cela d'ailleurs se fait pour parler des coups sans *goban* sous la main (ainsi qu'aux échecs) –, ils auront bien du mal à se représenter le coup au moment où celui-ci fut joué – ceci nécessitant de faire mentalement abstraction des coups suivants. Même un initié devrait travailler la partie dans sa mémoire pour y parvenir. Si les premiers coups se replacent facilement,

<sup>124</sup> *Poésie* : dans *GIL*, p. 1718.

<sup>125</sup> Notons au passage que la première édition le permettait plus facilement : le diagramme y est en effet donné sur une double page pliée, offrant d'emblée au lecteur la possibilité de le conserver à ses côtés. Il est tout à fait regrettable que l'éditeur n'ait pas pris la même peine pour l'édition de poche.

une pierre-poème jouée en milieu de partie sera difficile à réintroduire dans son instant de pose. Il faudra donc, d'une manière ou d'une autre, comprendre et éclairer cette carte qui ne se donne pas d'elle-même tout en demeurant accessible<sup>126</sup>. La deuxième chose à noter, c'est que si la notion de labyrinthe escherien ne se comprendra entièrement que dans le dialogue des différents modes de lecture que nous étudierons sous peu, c'est la nouvelle temporalité induite par le troisième mode de lecture qui en portera les bases, non pas au regard de l'« égale distance du hasard et du métronome », de la négation de la « progression page à page », mais dans la temporalité particulière induite par la formation de pierres-poèmes dans un jeu rappelons-nous comparable, selon Perec, au « puzzle ».

Pour comprendre les pièges et richesses de cette temporalité particulière, il est tout à fait instructif de nous renseigner au préalable sur la conception du poème « maintenant » théorisée par Roubaud notamment dans *Poésie, etcetera : ménage* :

36 – Que la poésie est MAINTENANT

(...)

– Qu'un poème est maintenant veut dire qu'on ne peut saisir un poème que comme cela, comme s'il était prononcé (lu, entendu, récité, ce qu'on voudra, ce n'est pas la question) maintenant ; composé et perçu maintenant. *Poetry is now.*<sup>127</sup>

37 – Le temps de la poésie

(...)

– L'instant de la poésie est une destruction du temps ; une description, un déplacement, une translation, une contrefaçon, un ressouvenir, une déploration, une translation, une contraction, une fabrication, une disposition, une distraction du temps ; un renoncement au temps.

– N'en jetez plus.

– Ceci seulement : L'instant de la poésie est une définition du temps.<sup>128</sup>

38 – Le temps de la poésie : conséquences

(...)

Si la poésie est « maintenant », si un « maintenant » n'est approché que comme un de ses futurs antérieurs possibles, il faut réitérer la lecture d'un poème.

Dire que le poème est « maintenant » c'est dire qu'il se présente à l'esprit comme un objet plein appréhendable par la vision interne (une image du poème) globalement, anticipant sur sa fin dès avant son début. (...)

Pour la poésie, le « temps » est augustinien : il n'y a pas de passé de présent ni de futur ; il

---

126 Il existe pour cela des méthodes plus ou moins efficaces, et nous en évoquerons trois. La première consiste à se procurer la *Go review* à partir de laquelle Roubaud s'est procuré la partie. Comme dans la presse échiquienne, le commentaire de la partie ne propose bien évidemment pas que le diagramme final, mais progresse par séquences, facilitant ainsi la lecture. Pour la deuxième, il faut se procurer (ou construire ?) un *goban* et replacer les pierres-poèmes au rythme de la lecture. La troisième, infiniment plus accessible et efficiente, est un avantage dont les premiers lecteurs ne pouvaient disposer. Il revient à télécharger et installer un programme d'édition de parties de go (nous donnerons dans nos Annexes, P. VI, le logiciel libre utilisé pour réaliser les diagrammes, et qui nous aura suivi tout au long de la recherche). Une fois la partie notée et enregistrée, il est ainsi possible de revenir sur n'importe quel coup, marquer le diagramme, explorer les variantes, et pourquoi pas de reproduire les poèmes dans la partie réservée aux commentaires.

127 *Poésie, etcetera : ménage*, p. 114.

128 *Ibid.*, p. 118.

y a un présent du passé, un présent du présent, un présent du futur.<sup>129</sup>

Nous pensons alors que  $\in$  préfigure, illustre et même poursuit cette pensée, la dépasse, grâce à l'intégration de la partie de go. Cette conception, comme toute conception théorique, peut *a priori* s'appliquer sinon à toute la poésie, tous les poèmes, au moins à celle, ceux de Roubaud. On ne voit donc pas bien en quoi  $\in$  bénéficierait d'un privilège particulier, mais ce privilège est une conséquence directe des rapports établis entre pierres et poèmes. Un premier indice est à relever dès l'ouverture du mode d'emploi : « ce livre se compose, en principe, de 361 textes, qui sont les 180 pions blancs et les 181 pions noirs d'un jeu de go »<sup>130</sup>. Nous n'avons donc pas affaire à des pierres et des poèmes, mais bien à des 'pierres-poèmes' (et le plus souvent des 'poèmes-coups') comme nous les nommons depuis le début. Cette identité, cette fusion modifiant l'étant même de ces deux éléments est essentielle. Car aux temps du présent inhérents à tout poème selon Roubaud, il faut ajouter le présent de la pose de la pierre-poème. Si le poète a souvent recours aux ruses typographiques pour appuyer l'instantanéité du sème – guillemets, souligné –, et regrette ainsi qu'il ne soit pas monosyllabique comme en anglais ou en grec, cette instantanéité se retrouve et se dévoile dans la pierre-poème. Car dans le troisième mode de lecture, tout nouveau poème est un « maintenant » appuyé, mentalement sonore. Pour les 'puristes', la qualité d'un *goban* s'entend dans le bruit que font les pierres posées, et si les débutants, tremblants, saisissent leurs pierres entre trois doigts pour la poser maladroitement sur celui-ci, on n'imaginerait jamais un professionnel tenir ses pierres autrement qu'entre le majeur et l'index, pour la poser d'un geste rapide, précis et évidemment sonore. Dans ce duel de titans rapporté par Yasunari Kawabata<sup>131</sup> où les deux joueurs (Meijin Shusai et Kitani Minoru, devenu Otake dans le roman) disposent chacun de quarante heures, fait extrêmement rare<sup>132</sup>, pour jouer, lorsque trois coups sont rapidement échangés le contraste avec le silence de la réflexion est détonnant :

Les pions frappent le damier – Noir 95, Blanc 96, Noir 97 –, en éveillant un écho d'un autre monde et résonnent dans un abîme.<sup>133</sup>

Mais le « maintenant » ne se révèle pas que dans la métaphore acoustique. S'il y a identité entre la

---

129 *Ibid.*, pp. 119-120.

130  $\in$ , p. 7. Nous soulignons.

131 Notons que pour ce prix Nobel de littérature, nous recourons comme les éditeurs de ses livres traduits en français à la façon occidentale d'écrire les noms japonais : Yasunari est bien son prénom et Kawabata son nom, alors que pour Kitani Minoru c'est Kitani le nom et Minoru le prénom.

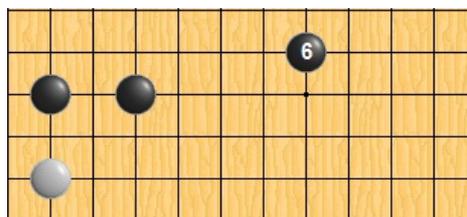
132 Yasunari Kawabata, *Le Maître ou le tournoi de go*, Albin Michel, 1975, pp. 9-10 : « Les joueurs de haut rang se voient généralement allouer dix heures chacun pour un tournoi, mais cette fois, par exception, les délais avaient été multipliés par quatre. Il restait encore quelques heures aux Noirs, néanmoins, trente-quatre heures, cela semblait tout à fait inhabituel, et même sans doute unique dans les annales du jeu, depuis qu'on fixait les limites de temps ».

133 *Ibid.*, p. 28.

pierre et le poème, alors tout poème du troisième mode de lecture ‘surgit’ au moment de la pose, de son apparition, dont l’appréhension immédiate est favorisée par sa taille<sup>134</sup> – de sonnet, illustrant parfaitement sa « [présent[ation] à l’esprit comme un objet plein appréhendable par la vision interne (une image du poème) globalement ». L’on comprendra que le lecteur non familier au jeu ne considère cette remarque comme essentielle, ou suffisante pour apprécier les apports du jeu de go à la conception roubaldienne du temps de la poésie, et des poèmes, mais nous n’en étions qu’à son premier indice. Puisque que cette lecture n’apporte d’intérêt littéraire que dans l’étude des rapports de succession et de position, (ou selon l’approche directe, mais qui elle-même ne s’intuitionne que dans un ensemble donné), la définition augustinienne du temps du poème trouve également un écho dans l’analyse du jeu. Si la pierre-poème trouve selon cette analogie son « présent du présent » dans l’instant de la pose, elle est bien aussi « présent du passé » et « présent du futur » mêlés puisque le texte poétique sera susceptible de renvoyer aussi bien à l’instant du coup qu’aux pierres-poèmes qui le précèdent ou le suivront, et puisque le coup lui-même ne se comprendra que dans l’analyse de la séquence dans laquelle il se trouve. Observons par exemple la pierre-poème « dans le froid », [GO 6] :

La nuit s'accoutre dans mes louvres  
 racle mes feuilles sur la seine  
 des allumettes d'andersen  
 flambent sur la neige qui rouvre

portes glacées où vont mes louves  
 Saint-Denis et vous mes vincennes  
 hurler pour leurs noires étrennes  
 langues rouges lèchent les douves  
 (...) <sup>135</sup>



Selon le présent de la pose, « présent du présent », le coup 6 n'est pas nécessairement mauvais :

<sup>134</sup> On peut à ce titre se remémorer cette autre pensée de *Poésie, etcetera : ménage*, p. 130 :

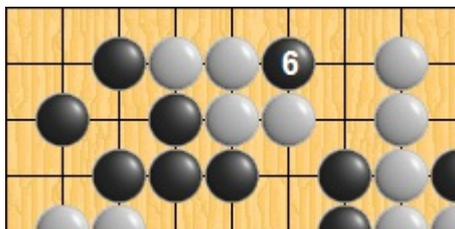
« La première lecture d'un poème est une avant-lecture : anticipation de sa forme encore vide.

Pour pré-lire un roman, il faut en savoir quelque chose : quatrième de couverture, résumé, ce que quelqu'un nous en a dit, rumeur, titre,... Mis en présence d'un poème, en tenant compte de ses dimensions et de sa présentation spatiale, on possède déjà immédiatement beaucoup de lui.

Aussi toute lecture d'un poème est déjà une relecture ».

<sup>135</sup> €, pp. 116-117.

Noir occupe un point important du *goban*, et bien qu'éloigné des autres pierres, on ne comprend pas nécessairement pourquoi il devrait fusionner avec le poème « dans le froid », changé dans le poème en pierre blanche, et précédant « l'illustration de *La petite marchande d'allumettes* d'Andersen »<sup>136</sup>. Mais si l'on regarde la situation de la pierre à la fin de la partie (telle qu'elle a été donnée par Roubaud), les rapports s'éclairent :



La pierre noire est à présent captive des blanches, et l'on comprend symboliquement qu'elle soit devenue pierre-poème « dans le froid », « allumettes d'andersen qui flambent sur la neige » ; la neige, ces pierres blanches qui l'enserrent, « portes glacées » à l'intérieur desquelles quelque mendiant viendra « hurler pour [ses] noires étrennes ». Telle la marchande, pour la pierre on ne peut pas dire que la situation dépende vraiment d'elle. Ce sont les coups suivant de loin sa pose qui conduiront à son anéantissement, aux choix de Noir menant à son abandon, à son sacrifice. On comprend même pourquoi la pierre-poème devint blanche, soit ici recouverte de neige. Le premier tercet correspond peut-être alors davantage au présent de la pose, mais jetant toutefois un regard au « présent du futur », voyant le ciel s'assombrir : « guerrier des ronces à l'assaut / voici que tu plombes mes nuages ». Ce n'était pas dans l'idée d'une relation entre des éléments et un ensemble que Roubaud développait sa conception du temps du poème, et de la poésie, non pas sur des idées de rapports de succession entre différents poèmes, mais dans son être singulier :

Dire que le poème est « maintenant » c'est dire qu'il se présente à l'esprit comme un objet plein appréhendable par la vision interne (une image du poème) globalement, anticipant sur sa fin dès avant son début.

Ici, c'est la structure du jeu qui fait du poème un « maintenant » augustinien dans lequel celui-ci « anticip[e] sur sa fin dès avant son début », par la connaissance immédiate et rétrospective des tenants et aboutissants du coup, de la partie.

Relisons alors ces quelques lignes de *La Boucle* en remplaçant la plupart des « souvenir(s) » et « image(s)-souvenir(s) » par « pierre(s)-poème(s) » :

---

136 *Ibid.*, p. 117.

Les [pierres-poèmes] s'y soumettent assez mal [au temps intérieur], en admettant même qu'on puisse jamais les situer précisément sur de tels axes. Il y a presque toujours, il me semble, dans le présent perpétuel [de la pierre-poème], lieu de la trinité augustinienne « présent du passé, présent du présent, présent du futur » (le futur est avant tout une réminiscence, ou même simplement un souvenir), une incertitude irréductible sur les positions respectives de l'« avant » et de l'« après ».

(...)

Mais le temps qui m'occupe, celui de la **mémoire**, que je traque, est nécessairement, lui, à deux directions, et à deux directions au moins. Chaque [pierre-poème], même placé[e] précisément dans l'espace et dans le temps, regarde vers l'autrefois autant que vers le futur (et le futur est, lui, futur antérieur, sans cesse). Si je gratte le gel sur la vitre, c'est peut-être parce que j'ai, auparavant, bleui mes ongles à la peinture de nuit, ou le contraire. Mais c'est, surtout, le déclic indispensable à l'ouverture d'une porte dans la mémoire, vers d'autres fenêtres (une surtout, *before, behind, between, above, below*) (en avant, en arrière, entre, dessus, dessous).<sup>137</sup>

« En avant, en arrière, entre, dessus, dessous », sont bien les fenêtres, que nous avons déjà eu l'occasion d'ouvrir, accompagnant chaque pierre-poème, et puisque Roubaud nous offre une multitude de présents, autant réinvestir son concept de « futur antérieur » pour décrire l'étrange phénomène de l'instant présent du poème :

Ce qui me ramène, laissant la « quaddition » en repos, au futur antérieur.

Le recours à ce temps si étrange de la « conjugaison » permet d'enfermer d'un seul coup passé et futur dans un présent de discours. Et on dispose précisément là d'un moyen tout simple de définir ce qui s'y trouve enclos, c'est-à-dire le présent. Tel est le secret, tout à fait modeste, de ma « découverte ». (...)

L'instant présent est celui qui aura été tel instant passé à tel instant futur. C'est un événement (je ne dis pas ici qu'il est « ponctuel »), dont un événement futur strictement distinct aura gardé la mémoire. (Ainsi ai-je réglé son compte, à ma propre satisfaction sinon à la vôtre, au taraudant paradoxe de l'instant.)<sup>138</sup>

La pierre ne s'interprétera qu'au regard du texte du poème qui l'accompagne, que nous pouvons abusivement – puisque le terme serait malheureux en poésie – faire correspondre au discours. Roubaud ne parle donc que du futur antérieur du discours, ou du poème, en soi, mais si chaque poème est un 'avoir été', (*a fortiori* chez un auteur où le souvenir prend une si grande place dans la composition), la pierre-poème le double, faisant de  $\in$  plus que n'importe quelle autre œuvre, un livre pensé et composé, appréhendé, au futur intérieur. Livre à l'intérieur duquel chaque pierre-poème sera « maintenant » tout en rappelant celles qui ont précédé, et appelant celles qui succéderont.

Nous devrions alors à présent comprendre pourquoi nous nous rapprochons d'un labyrinthe escherien. Nous avons certes un parcours tracé par le troisième mode de lecture, une carte pour nous orienter. Mais selon la temporalité du jeu, chaque pierre-poème est présente au futur antérieur. Lorsque nous appréhendons la pierre-poème « dans le froid », [GO 6], nous ne pouvons nous

137 *La Boucle* dans *GIL*, pp. 409-410.

138 *La Boucle* dans *GIL*, p. 591.

contenter d'observer le présent de la pose. Sans que Noir ne puisse le prévoir au moment où il joue son coup, sa pierre sera d'abord affaiblie, déconnectée par les coups blancs 45, 47 et 51 avant d'être encerclée par les coups 75 et 119 ; et comme nous avons pu le voir, son erreur en 138 lui empêchera d'user de son *aji\** pour la sauver. Comme dans la relativité d'un jeu d'escaliers escherien, avec la pierre-poème « dans le froid » (donc texte et pierre mis en rapport) nous sommes à la fois en haut et en bas, avant, pendant et après ; le coup suivant de Noir ayant été symétriquement joué de l'autre côté du *goban*, (ce qui implique d'examiner de tous nouveaux rapports de position), l'on se rend compte qu'entre seulement deux coups l'on peut passer d'une extrémité à l'autre du labyrinthe. Un labyrinthe ? Nous en avons pourtant la carte ! pensait-on.

## **B Le mode de lecture diaphane : la posture du « Lecteur Modèle ».**

Le troisième mode de lecture considéré pour lui-même n'est, cela étant, qu'un fragment du labyrinthe construit par Roubaud. Celui-ci ne se comprend alors pleinement que dans la superposition des différents modes de lecture. Reprenons, une fois n'est pas coutume, le mode d'emploi du livre :

Selon le premier mode de lecture, des groupements de pions, d'importance inégale, peuvent être isolés. (...)

La deuxième « lecture » est celle qui détermine la répartition en paragraphes du présent livre. (...)

Le troisième mode de lecture suit le déroulement d'une partie de go. (...)

On peut enfin, sans tenir compte de ce qui précède, se contenter de lire ou d'observer isolément chaque texte. C'est le quatrième mode de lecture.<sup>139</sup>

Dans *Poésie* :, le troisième mode de lecture était désigné comme une « possibilité supplémentaire offerte »<sup>140</sup> au lecteur. Dans l'optique de la réception, l'on pourrait ainsi penser que la multiplication des niveaux de lecture sont autant d'adresses à des types de lecteurs différents. Pour faire simple, l'amateur de go apprécierait le troisième mode, tout en s'intéressant à quelques groupements du premier ; le mathématicien ou le sonnetiste suivrait la lecture en paragraphes ; et le simple amateur de poésie le quatrième<sup>141</sup>. Et Roubaud aurait fait tout ceci en partie pour lui donner davantage de libertés. Ce n'est peut-être pas faux, mais la critique roubaldienne a doute eu tendance à trop insister

---

139 €, pp. 8-9.

140 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1718.

141 « Les mots et le go » dans *Troisième belvédère*, p. 297 : « Sans doute aurait-il mieux valu, pour faire plaisir à l'auteur et ne pas encourir son mépris, essayer d'adopter l'un des modes supérieurs [au quatrième mode de lecture]. Mais l'amateur de poésie rechigne un peu à l'effort de décrypter, surtout à première vue. Sa récompense est que le livre de Jacques Roubaud, lu facilement ainsi, est très émouvant et très beau ».

sur cet aspect.

L'inachèvement du recueil et la variété des systèmes de lecture sont les fenêtres d'un texte beaucoup moins cadenassé qu'il n'en a l'air : certes, il obéit aux rythmes propres qu'a souhaité lui insuffler l'auteur, mais il montre en même temps des capacités combinatoires que seuls les lecteurs pourront révéler. Il serait intéressant de pouvoir comparer les pratiques individuelles de déchiffrement auxquelles un tel ouvrage a pu donner lieu.<sup>142</sup>

Et de la multiplication des « pratiques individuelles de déchiffrement », Véronique Montémont imagine jusqu'à « une infinité de parcours possibles » :

Roubaud crée avec *Signe d'appartenance* un nombre infini de recueils potentiels, en tout cas une infinité de parcours possibles, puisqu'on pourrait imaginer un lecteur fêru de *go*, maîtrisant les règles du jeu, qui rejouerait sa propre partie avec les pierres-sonnets. Cette volonté n'est pas sans rappeler les *Cent Mille Milliards de poèmes* de Queneau, qui affirment le principe de combinaison sous une forme  $14^{14}$  poèmes possibles.<sup>143</sup>

Mais c'est toutefois prendre le risque de ne donner non seulement presque aucune limite à l'interprétation, alors que la structure de tout le livre a été minutieusement préparée, mais aussi de réfuter toute hypothèse de « Lecteur Modèle »<sup>144</sup> pour une nouvelle lecture composée dans l'arbitraire le plus total.

Il faut alors reconnaître que les différents niveaux de lecture ne sont pas aussi étanches, imperméables les uns aux autres qu'on aurait au premier abord pu l'imaginer. Chaque texte ou illustration appartient à un paragraphe donné. Le titre du premier paragraphe étant le titre du livre, tous les poèmes sont mis sous la tutelle d'un « signe mathématique pris dans un sens non mathématique dérivé »<sup>145</sup>. Si tous les poèmes ne renvoient pas à la partie de *go* ou aux groupements particuliers de *go*, tous les poèmes renvoyant à ces deux modes de lecture (premier et troisième) renvoient également au second. Nous avons noté que la partie de *go* assurait en outre la liaison absente entre les différents paragraphes, mais par conséquent aussi entre les différents groupements de pierres, puisqu'elle propose une lecture suivie, linéaire au sens d'un poème indiqué comme

---

142 *L'Amour du nombre*, p. 255.

143 *Ibid.*, pp. 195-196.

144 Voir « Le Lecteur Modèle » dans Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, pp. 61-83. Ce concept est certes entendu comme stratégie textuelle et se trouve mobilisé dans l'étude du rôle du lecteur dans la fable, ou le récit, mais nous pouvons supposer que Roubaud, au lieu d'adresser son livre à une multiplicité de cibles, imagine qu'un certain nombre de lecteurs tenteront de prendre en compte l'ensemble des éléments dont ils disposent, incluant donc les quatre niveaux de lectures, afin d'essayer de saisir le livre dans son unité. Lorsque nous parlerons de « Lecteur Modèle », nous entendrons un lecteur idéal disposant à la fois de toutes les informations encyclopédiques, littéraires, linguistiques et extra-textuelles nécessaires pour appréhender entièrement le livre, ayant ainsi en chaque poème une conscience précise et simultanée des rapports qu'il entretient avec les autres au regard de son intégration dans chaque niveau de lecture.

145 *ibid.*, p.8.

précédant et suivant un autre, baladant ainsi le lecteur dans toute la structure du livre. Enfin, l'ensemble des poèmes, illustrations, citations, blancs, noirs, *etc.*, sont une pierre de go, et renvoient donc sinon à la partie, au moins au jeu. Prendre la posture du Lecteur Modèle consiste alors à ne pas aborder isolément les différents modes de lecture, mais les superposer comme des calques. Observer comment un poème se comporte au regard d'un mode de lecture choisi est nécessaire, et fructueux. Mais cela ne nous interdit pas, bien au contraire, d'envisager les différents niveaux de lecture dans leur transparence, de les observer au regard les uns des autres. Ce n'est bien évidemment qu'une posture. Qui, à part l'auteur, pourra effectivement visualiser l'ensemble des relations qu'entretiennent les différentes pierres-poèmes entre elles non seulement en fonction du mode de lecture choisi, mais également tous confondus ? Mais c'est néanmoins une posture vers laquelle, même de très loin, il nous faut tendre si l'on veut approcher la richesse offerte par ce livre d'Escher.

### ***a Le calque des paragraphes et de la partie de go.***

Pour cela, nous renvoyons tout d'abord le lecteur à notre Table Calque<sup>146</sup> permettant de mettre en relief les pierres-poèmes de la partie en fonction de leur intégration dans les différents paragraphes du livre. Nous pensons qu'un très grand nombre d'informations, de tendances, peuvent ainsi être dégagés. En voici un aperçu : l'on remarque par exemple que le paragraphe  $\in$  n'intervient qu'à partir du coup 104 et jusqu'au coup 141. Entre le coup 117 et le coup 135 il est même seul à intervenir. Si l'ensemble des poèmes du livres y renvoie<sup>147</sup>, la question de l'être au monde<sup>148</sup> n'intervient de manière précise et systématique qu'à partir du deuxième tiers de la partie inachevée. Auparavant, donc du premier coup jusqu'au cent troisième, n'étaient convoqués, ne dialoguaient, que le signe du couple et le signe logique dit « tau de Hilbert », symbole du choix. Il peut être à ce titre paradoxal de constater que les quatre premières pierres-poèmes renvoient toutes au symbole du choix, précisément alors que ces quatre coups d'ouverture, on ne peut plus convenus dans une partie à sept pierres de handicap, n'en laissent que peu. On se souvient toutefois que le « rasoir d'occam » pouvait constituer une préférence épistémologique pour le joueur blanc, et que l'adresse à « Philippe Courrège » témoignait de certains choix ayant guidé Roubaud dans la composition de son livre (« combien est sûr l'outil forgé par tous est digne, génial ou pas, celui qui bâtit dans les signes »<sup>149</sup>), alors même que le joueur noir subit le deuil, passant de « je suis mort » à « je suis

---

146 Voir Annexes, P. I.

147 Puisqu'ainsi que tout le monde le sait, il est à la fois titre du paragraphe et titre du livre.

148 Tel qu'indiqué dans la « définition des signes employés » «  $\in$  » est, « par extension, symbole de l'appartenance au monde de l'"être au monde" » ( $\in$ , p. 11).

149 *Ibid.*, p. 133.

sombre, je suis en cendres (...) je suis un homme qu'on entame avec la hache du soleil »<sup>150</sup>. On peut alors relativiser les contraintes de l'ouverture, en rappelant que si les coups sont convenus, c'est à Blanc, jouant le premier, qu'il appartient de désigner sur quel flanc du *goban* la guerre sera déclarée, alors que Noir n'a pas encore vraiment d'autre possibilité que de subir, et répondre mécaniquement aux coups portés. Si les quatre premières pierres-poèmes renvoient au tau de Hilbert, symbole du choix, c'est donc pour en explorer la tension : le premier choisit quand le second subit.

Si nous n'avons pour le moment pas parlé du signe logique désignant les occurrences, et du « signe (...) résult[ant] de l'imbrication de deux signes d'appartenance inversés »<sup>151</sup>, symboles respectifs de l'éventuel et de la réflexion, c'est qu'il n'apparaissent, semble-t-il, qu'à partir du coup 136 pour le premier et du coup 143 pour le second, s'alternant ainsi à partir du coup 145 jusqu'à la fin de la partie. Autrement dit, alors que le lecteur pouvait être baladé dans le milieu de la partie entre trois différents paragraphes, à présent il ne fera qu'osciller inlassablement du troisième au cinquième paragraphe. Nous avons certes des moments, même longs, où seuls deux paragraphes étaient convoqués (avant le coup 104 seuls les deuxièmes et quatrièmes l'étaient), mais l'alternance était loin d'être régulière : on pouvait suivre seize pierres-poèmes dans le paragraphe du couple, avant d'en retrouver deux du « tau de Hilbert », puis un du couple, *etc.* À partir du poème-coup 145 et jusqu'à la fin de la partie donnée, la lecture sera métronomique<sup>152</sup>. Dans sa thèse sur Jacques Roubaud *Mémoire de la mémoire*, Jean-François Puff montrait que de la structure inachevée d'hyper-sonnet enfouie dans la Table I du livre, le quatrième paragraphe entraînait la chute<sup>153</sup> :

On distingue alors un développement de deux quatrains et un tercet (potentiellement, car les groupes de groupement indiqués entre crochets ne sont pas donnés dans le livre) ; puis la forme se rompt en un quatrain et un tercet supplémentaire.<sup>154</sup>

On remarque aussi que c'est en 4.1.1 que se rompt la structure-sonnet de l'ensemble du livre. Au point de fracture se situent donc la majorité des poèmes en vers libres ou en vers blancs (...). Dans le cadre du livre, ce sont des « non-sonnets » qui reçoivent leur visibilité du fait précisément d'être intégrés dans un livre de sonnets : on y lit l'évènement de la mort, l'irruption d'une émotion intense. Cela est précisément ce qui interdit dans un premier temps au poète de composer dans une quelconque forme : le donné destructeur de la mort agit efficacement sur la parole. Tout l'effort engagé dans  $\in$  serait de surmonter cet informe originaire.<sup>155</sup>

---

150 *Ibid.*, pp. 110-111.

151 *Ibid.*, p. 11.

152 Cette impression naît en réalité dès le coup 117. Car bien que du coup 117 au 135 seul le paragraphe  $\in$  intervienne, le lecteur sera tout de même en permanence baladé, d'un coup à l'autre, en amont et en aval du paragraphe, alternant sans faille retour en arrière et marche en avant. Autrement dit, cela signifie que pour passer d'une pierre-poème à l'autre il faut revenir quelques pages en arrière, puis plus loin, puis de nouveau en arrière, *etc.*

153 Voir Annexes, P. III.

154 *Mémoire de la mémoire*, p. 286.

155 *Ibid.*, pp. 293-294.

Ou l'on considère comme Jean-François Puff que la structure-sonnet se rompt à partir du quatrième paragraphe, ou l'on estime qu'elle ne se déchire que dans l'intégration de ce tercet supplémentaire qui, s'il n'apparaissait pas, offrirait un sonnet normé (deux quatrains – deux tercets). On donne l'impression de jouer sur les mots, mais dans ce cas, alors que la partie s'ouvre pour Noir précisément dans le quatrième paragraphe, et plus précisément dans le groupement 4.1.1 qui vient écorcher la structure, « l'effort engagé dans ∈ [consistant à] surmonter cet informe originaire » se réalise dans un ultime dialogue entre ses deux derniers tercets. Cet effort est d'autant plus perceptible dans le cinquième paragraphe que se suivent rigoureusement, fait inédit, les derniers coups blancs (de Blanc 153 à la fin), alors que le troisième n'y parvient que de manière lacunaire (si les pierres-poèmes 136, 138, 140 et 142 se suivent, on passe ensuite à 148, 150, pour revenir à 146, et ainsi de suite). L'on relèvera également que d'après le troisième mode de lecture, les tendances observées renversent l'ordre des paragraphes. Les paragraphes 2 et 4, plus longs que les autres, luttent pour la première place ; le premier paragraphe intervient en troisième position ; et les paragraphes 3 et 5 se partagent la dernière<sup>156</sup>. L'on pourrait encore s'enquérir de l'utilité de la remarque, mais ce nouvel ordre induit une fracture nette dans l'évolution de la forme des poèmes observés. Car si les deuxièmes et quatrièmes paragraphes proposent des poèmes en vers, les autres nous soumettent des sonnets en prose. La pierre-poème 104 introduit donc le sonnet en prose dans la partie, et la 117 l'entérine. À partir d'elle, seuls ces sonnets en prose rejoueront la partie. Dans l'étude des « rapports entre la partie de go et le récit (...) dont le personnage qui dit 'je' dans les poèmes est le héros »<sup>157</sup>, un tel changement a sans aucun doute son importance.

Et comme bien souvent, même une contrainte relativement explicite ne fait l'économie d'un point de fracture, d'une anomalie, d'un *clinamen*. Le lecteur aura peut-être remarqué que nous avons volontairement passé sous silence les pierres-poèmes 79 et 144, que nous avons marquées de gras rouge dans notre Table-Calque. C'est que si ces deux pierres ne sont pas très éloignées sur le *goban*, elles ont vraisemblablement échangé leur place dans les paragraphes du livre. Car que pourrait bien faire une pierre-poème du paragraphe du couple en position 144, alors que la dernière remonte au coup 116 ? Et pourquoi la pierre-poème 79 provient-elle du signe des occurrences, alors que les suivantes ne viendront qu'à partir du coup 136 ? Roubaud a permuté trois pierres sur le diagramme afin de les mettre en valeur. Il vient alors de récidiver : non pas en permutant deux pierres dans la partie, mais le numéro du coup auquel les deux poèmes correspondent. Cette inversion est selon nous fondamentale, car si elle a été révélée par notre Table Calque, nous pensons que c'est plutôt

156 Si l'on veut absolument établir un classement complet, l'on peut se dire que le paragraphe 5, plus régulier et offrant la fin de la partie (inachevée), doit sans doute se retrouver en dernière position. On obtiendrait alors une tendance, une suite logique nous permettant de placer le paragraphe 2 en première position et le 4 en 2 (ce qui donnerait 2-4-1-3-5), car l'on assisterait ainsi à une raréfaction du nombre de pierres-poèmes engagées pour chaque paragraphe.

157 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur. Voir Annexes, P. IV.

elle qui aurait dû y conduire. Nous nous expliquons : si l'on suit tout d'abord une lecture linéaire du troisième paragraphe, même sans tenir compte du diagramme de la partie l'on devrait remarquer que la pierre-poème 79, placée à la toute fin du paragraphe – soit déjà un moyen de la mettre en valeur –, renvoie à un coup à deux chiffres alors que toutes les pierres-poèmes la précédant en comportaient trois, la plaçant *de facto* à l'écart des autres, en retrait. Ensuite, suivant cette fois-ci le déroulement de la partie, même sans tenir compte de l'appartenance des pierres-poèmes engagées à différents paragraphes, après avoir lu vingt-sept sonnets en prose l'on devrait être tout de même surpris de voir réinvesti un sonnet en vers, fussent-ils longs, soit la pierre-poème 144. Nous pensons que le constat de ces deux faits aurait alors dû constituer une invitation à comparer les deux modes de lecture, à voir si ceux-ci ne travaillaient pas de concert<sup>158</sup>. Il serait alors naturel de vouloir comparer les deux pierres-poèmes ainsi mises en valeur, mais le coup 79 renvoie malheureusement à un texte absent, fait partie de ces poèmes prévus mais non donnés, n'ayant pas été réalisés dans la contrainte de complétion du livre demeuré inachevé. Dans une profonde démarche d'exhibition du manque<sup>159</sup>, Roubaud a peut-être alors voulu faire de la pierre-poème 79 la marque par excellence des tâches aveugles parsemant le livre<sup>160</sup>, écho des « aveugles doigts » de la « huitième élégie »<sup>161</sup> ([GO 144]), devenant cette « pierre [qui] crible et sombre contre le tain de l'œil », « presque tout l'aveugle terrain comme dans l'œil couvert », pendant des « aveugles mains ».

### ***b Ajout du troisième calque.***

Ajoutons à présent le calque du premier mode de lecture, selon lequel « des groupements de pions, d'importance inégale, peuvent être isolés »<sup>162</sup>. Nous pouvons d'ores et déjà noter que si ces groupements structurent le deuxième et le quatrième paragraphe, impliquant déjà un lien entre ces deux modes de lecture, il sont absent des autres. Seuls le signe du couple et le « tau de Hilbert », symbole du choix, sont par conséquent concernés, et à l'exception donc de la pierre-poème 144 ceux-ci n'interviendront dans la partie que jusqu'au coup 116. Autre conséquence de ce que nous venons de voir : les sonnets d'un groupement quelconque seront nécessairement en vers<sup>163</sup>. Dans

158 Si le fait n'a pas été constaté, c'est bien que le troisième mode de lecture n'a guère suscité l'intérêt de la critique. Il suffisait pourtant de lire les poèmes selon l'ordre induit par la partie, ce qui ne nécessite encore une fois, grâce à la Table II, pas la moindre connaissance des règles, tactiques et stratégies du jeu.

159 La formule est de Véronique Montémont. *L'Amour du nombre*, p. 255.

160 Avec la pierre-poème qui la précède dans le paragraphe, soit « 3.3.4 », [GO 156], dernière à être jouée par Noir dans la partie inachevée, nous avons les deux seuls cas de poèmes prévus mais non donnés renvoyant à un coup de la partie. La pierre-poème les précédant « 3.3.3 », [GO 154], est elle donnée inachevée, fait encore unique du troisième mode de lecture. Puisque l'on passe pour les deux derniers coups de Noir de l'inachèvement au silence le plus complet, dans l'étude des rapports entre la partie et son récit, cet avènement du silence devrait passer pour particulièrement éloquent.

161 €, pp. 71-72.

162 *Ibid.*, p. 8.

163 Nous reviendrons plus tard sur les très rares exceptions qui, comme cela se dit, ne viennent que confirmer la règle.

l'étude des rapports induits par l'introduction de ce nouveau calque, nous avons choisi de nous intéresser aux groupements du deuxième paragraphe, paragraphe sous le signe du couple et constituant à lui seul un bon tiers du livre. Y apparaissent successivement les groupements de pierres suivant : « Dénué », « Refuges », « Forêt », « Cité », « Élégies et jardins », « Nuit devant la nuit », « couleurs » et « vue ». Parmi ces groupements, deux renvoient à une figure de go : « Élégies et jardin », construit selon une situation de *seki*\*, et « Nuit devant la nuit », dessinant un *ko*\*. Il n'est alors pas étonnant que ce soient précisément ces concepts du jeu de go qui soient mobilisés dans le paragraphe sous le signe du couple. Car tous deux, chacun à leur manière, envisagent une relation particulière entre les pierres noires et les pierres blanches. Pour le lecteur ne connaissant pas les règles du jeu, un détour par les Annexes<sup>164</sup> s'avère exceptionnellement préférable. Dans €, Roubaud nous en donne les définitions suivantes :

Situation de *seki* :

Les positions respectives des blancs et des noirs sont telles qu'aucun camp ne peut prendre l'avantage sur l'autre.<sup>165</sup>

KO

Ko, qui signifie « éternité » ou « infini » est, dans le jeu, une porte par où s'engouffreraient tous les pions.<sup>166</sup>

En simplifiant, dans une situation de *seki* nous observons deux groupes (un noir et un blanc) au contact l'un de l'autre avec une base de vie commune. S'ils veulent survivre, ils ne peuvent s'approcher l'un de l'autre, sous peine de disparaître. En cela, nous comprenons pourquoi la première élégie s'ouvre ainsi :

et chacun de vous se retourne sur son Eurydice de fumée  
qui du regard même se brouille évanouissante sans surseoir<sup>167</sup>

Si le parallèle est troublant, l'évanouissement par le regard est toutefois la situation inverse du *seki*, puisque dans cette position particulière c'est le groupe qui s'avance, « se retourne » vers son « Eurydice », qui devient « fumée », qui disparaît. Si Orphée avait été soumis à cette règle, c'est lui qui se serait perdu à son retour des Enfers. Mais dans tous les cas, le lecteur est bien soumis à la question du couple, ou plutôt à son impossibilité d'être, ou de demeurer. Pour vivre par *seki*, les deux groupes se seront nécessairement 'touchés' ultérieurement, auront donc établi un contact, pu

---

164 Annexes, P. VI (pour les règles) et VII (pour le lexique).

165 €, p. 65.

166 *Ibid.*, p. 76.

167 *Ibid.*, « Élégie : l'âge », p. 66.

métaphoriquement envisager une relation, mais si l'un d'entre eux souhaite la reprendre, tente une nouvelle approche, il disparaîtra. Dans tous les cas, « [nous] n'[aurons] pas de chant (...) [nous] n'[aurons] pas d'autre chance »<sup>168</sup>. On sait que le livre, marqué du deuil, ne laisse que peu de place à l'amour, à la possibilité du couple<sup>169</sup>. Le recours à un jeu duel où ne se rencontrent pas deux âmes complices mais deux adversaires, en est ici l'une des raisons, métaphorique et formelle. Nous pensons soit dit en passant que la figure féminine peut également être remplacée par une allégorie du souvenir, puisque les autres moments où le poète se 'retourne', c'est pour constater l'évanouissement du passé<sup>170</sup>.

On pourrait alors tout naturellement penser que la figure suivante serait là pour prendre le contre-pied du *seki*, et réinstaurer la possibilité d'un amour durable, puisque « Ko (...) signifie "éternité" ou "infini" ». Situation de répétition, le *ko* pourrait représenter l'étreinte éternelle, dans un échange infini de pierres. De cette belle définition, « porte par où s'engouffreraient tous les pions », il faut retenir le conditionnel. Celle-ci est donc donnée inachevée : 'si les règles du jeu n'interdisaient précisément pas la répétition' : quoi qu'il se passe, il est formellement interdit qu'à deux moments de la partie, alors donc que des coups ont été joués, la situation sur le *goban* soit identique. Dans certains cas de figures très rares et particuliers, et selon les règles en vigueur, (d'une nation à l'autre l'on observe un certain nombre de variantes), une telle situation peut se produire mais cela mène alors soit au nul, soit à la défaite du joueur l'ayant provoquée.

Puis le dieu chenu soulevait les masques  
je l'embrassais lentement reconnue  
mais elle qui soudain fuyait d'un mot !<sup>171</sup>

Si la prise du ko, sous le signe du couple, peut être assimilée à un tel baiser, alors la réponse du joueur adverse sera de jouer ailleurs sur le *goban*, et donc de « soudain fu[ire] d'un [coup] ». Comme observé dans la situation de *seki*, ce n'est pas à travers ce jeu que pourra se poursuivre le « sentier amour »<sup>172</sup>.

Nous venons, à travers l'ajout de ce calque, de voir si des rapports pouvaient être envisagés entre les groupements de pierres et les paragraphes. Voyons à présent si nous pouvons faire de même dans la confrontation de l'un de ces groupements et de la partie de go. Pour cela, nous nous

168 *Ibid.*, « Élégie : l'âge », p. 66.

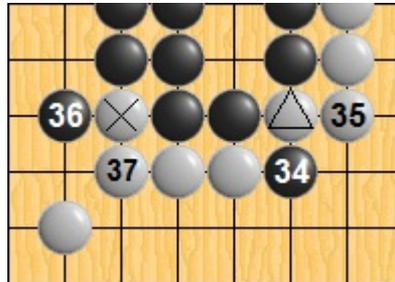
169 À ce sujet, voir *Mémoire de la mémoire*, pp. 400-414.

170 Voir €, 3.17, [GO 110] : « ce n'est pas vrai je mens **tout est faux il n'y a rien en arrière** je ne suis pas du monde je ne suis pas non plus du monde que j'étais je ne vis pas un mort me glace le vécu j'avance sous absence (...) » et 1.3.12, [GO 132] : « **à la fin oublie l'enfance** ses oreilles de chien les jeux de cinquante deux images qui se répètent toute expérience n'est que miette dans la mandibule énorme qui nous happe **pourquoi marcher à reculons retourne toi il n'y a rien** ». Nous soulignons.

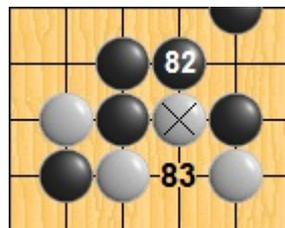
171 €, « murailles... », p. 78.

172 *Ibid.*, 1.1.2, [GO 131], p. 16 : « le sentier amour n'a pas été poursuivi ».

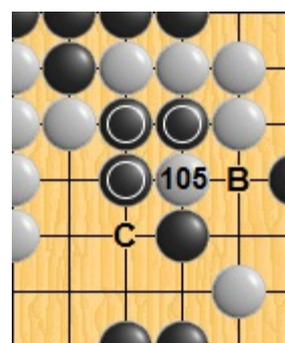
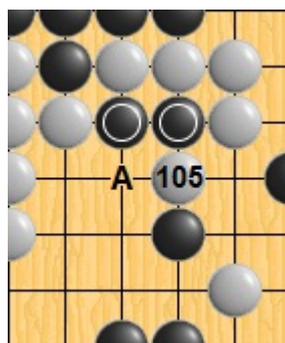
intéresserons au groupement de pierres 2.1.3 rassemblées sous le titre « Forêt »<sup>173</sup>. Les pierres-poèmes renvoyant à un coup de la partie correspondent aux coups 35, 36, 37, 73, 83, 89, 90 et 105. Nous soutenons alors que si ces coups ont été choisis pour faire partie de ce groupement de pierres, c'est qu'ils ont quelque chose en commun. Observons alors tout d'abord les coups 35, 36 et 37 :



Ces trois coups ont-ils tous quelque chose à voir avec le concept d'*atari*\*. Avec son coup 34, Noir a privé la pierre marquée d'un triangle d'une liberté supplémentaire, ce qui eut pour conséquence de la mettre en *atari*. Blanc était alors forcé de répondre en 35 pour empêcher Noir de capturer sa pierre (toujours marquée d'un triangle), et par là même de sortir son groupe affaibli de l'étreinte blanche. De l'autre côté, c'est Noir 36 qui vient mettre l'autre pierre marquée d'un X en *atari*, forçant Blanc à connecter ses pierres avec 37. Ces trois coups se rejoignent donc en ce qu'ils correspondent soit à la sauvegarde d'une pierre en *atari*, soit à la mise en *atari* d'une pierre.



Pour le coup 83, c'est la même chose. Noir vient de mettre en *atari* la pierre marquée d'une croix, et Blanc devra jouer en 83 pour connecter ses pierres.



173 *Ibid.*, pp. 52-57.

Rien ne change pour le coup 105, si ce n'est qu'il nous permet de nous rendre plus loin dans l'exploration de l'*atari*. En effet, comme on peut le constater sur le diagramme de gauche, une fois joué il vient mettre les deux pierres noires marquées d'un rond en *atari*, obligeant son adversaire à jouer en A. Mais faisant cela, comme le diagramme de droite le montre c'est lui qui vient à présent menacer la capture de la pierre blanche 105. Blanc connectera alors ses pierres en B, et Noir sera obligé de jouer en C pour ne pas perdre les siennes. S'il ne le fait pas, Blanc pourra y jouer à sa place, mettant une nouvelle fois les trois pierres en *atari*, mais un *atari* qui signifie alors la capture inéluctable des pierres noires, cette fois-ci privées d'échappatoire. Nous n'étions pas loin de ce proverbe oulipien : « tel est pris qui croyait prendre »<sup>174</sup>. Pour ne pas perdre notre lecteur dans de trop longues considérations extra-littéraires, nous ne verrons pas le détail les coups 89 et 90, mais lui demandons de nous croire sur parole lorsque nous avançons que le coup blanc 89 fut notamment joué pour empêcher Noir de réaliser un *Ryoatari*\*, ou 'double *atari*'<sup>175</sup> et que le coup noir 90 avait pour conséquence de réitérer la menace. Le seul mouton noir de notre exploration, c'est le coup 74, sans doute par là même mis en valeur. S'il permet de priver la pierre blanche qui l'a induit d'une liberté, il ne vient pas la menacer directement. On peut toutefois le rapprocher des autres coups en ce qu'il correspond à la réponse d'une menace de Blanc, venant de jouer un *kikashi*\* (un coup forçant). Tous les coups observés ont donc été joués en réponse à une menace, ou l'ont eux-même constituée, dans un voyage presque sans faille autour de l'*atari*. En conséquence de quoi nous pouvons affirmer que le choix des coups auxquels les pierres-poèmes de ce groupement correspondent n'avait rien d'aléatoire, mais relevait d'une contrainte cachée.

De l'examen comparé des différents modes de lecture résulte une certitude : Roubaud ne s'est pas longuement penché sur la formation de différentes structures, pour les empiler par la suite de manière hasardeuse, mais a bien au contraire envisagé un certain nombre de rapports entre elles.

### **c La double linéarité de $\in$ .**

Après tout ce que nous venons de voir, nous pouvons maintenant nous faire une idée précise des raisons nous poussant à envisager  $\in$  comme un labyrinthe escherien. À travers le troisième mode de lecture, une pierre-poème pouvait nous renvoyer en deçà et au-delà de sa position propre sur le *goban*. Mais avec la superposition des calques, à un même point du livre nous nous trouvons en réalité à bien des endroits différents. Si nous prenons pour faire simple la pierre-poème déjà examinée « Pour Philippe Courrège », [GO 3], du point de vue de la partie comme du

<sup>174</sup> *Petit traité*, p. 128.

<sup>175</sup> Nous parlons de 'double *atari*' lorsqu'un seul coup vient dans le même temps priver deux groupes adverses de leur avant-dernière liberté, empêchant par conséquent l'adversaire de 'sauver' ses deux groupes au coup suivant. Si nous voulions nous livrer à une analogie échiquienne, nous dirions que cela correspond de près ou de loin à la 'fourchette' tant redoutée des débutants.

sous-paragraphe « adresses », nous nous trouvons à l'orée de la lecture ; mais selon le second mode de lecture, nous nous situons vers la fin du quatrième paragraphe, en sa dernière subdivision. Tout lecteur découvrant €, comme à chaque découverte d'un nouveau 'recueil'<sup>176</sup>, débutera sans doute par le premier poème se présentant naturellement à lui, soit la pierre-poème « 1.1.1 », qui renvoie pourtant à un coup bien tardif de la partie, soit le coup 115. Dès cette première approche les joueurs ont donc déjà échangé près des trois quarts de leurs coups.

Nous aimerions alors ajouter quelques mots au sujet de la possibilité d'une lecture 'linéaire' du livre. Nous avons déjà vu en quoi la partie de go pouvait, dans une certaine mesure, assumer ce rôle paradoxal<sup>177</sup>. « Des traces [de la] superstructure, inachevée, de forme sonnet »<sup>178</sup> mise en lumière par Jean-François Puff, celui-ci supposait en outre qu'

En ce sens on peut dire qu'une lecture du sonnet selon la succession des vers (comme on lit, toujours, un sonnet) n'est pas exclue : et de ce fait une lecture de type linéaire se verrait réintroduite.<sup>179</sup>

Si nous sommes d'accord avec son analyse, il nous faut toutefois rappeler que les groupements de pierres doivent être pris dans leur entièreté, comme s'ils nous avaient été donnés en un seul geste. Des stratégies de lecture peuvent certes être dégagées, comme dans le groupement « Cité »<sup>180</sup> où une lecture de type linéaire du groupement offre un parcours ascendant. Le premier poème, « sur la route de Fontfroide », est placé en bas à gauche de la structure, et l'on passera d'un poème à l'autre en remontant la 'colonne' de gauche. Une fois parvenus à « viens, viens,... », poème culminant de la cité, nous redescendons en bas à droite, à l'« église des pins,... » pour remonter poème après poème sur la 'colonne' de droite. Mais si l'on revient au groupement précédent, « Forêt »<sup>181</sup>, la reconstruction linéaire du groupement est bien plus acrobatique :

1 entassements de la mer...		4 l'étrave du seigle...
2 dans le gris...	7 klee	5 vous connaîtrez mille soleils...
3 c'était la beauté...		6 enfant sur le perron
10 blue-perfect		8 mystère et mélancolie d'une rue
	9 chirico	
11 montagne châtaignes		

176 Nous mettons des guillemets car l'auteur ne souhaite pas que € soit considéré comme un recueil, mais comme un livre. Si € ne pouvait se lire qu'à la suite ou « n'importe-comment-n'importe-où », nous aurions sans doute affaire à un 'recueil' de poèmes, mais il l'a suffisamment pensé et travaillé pour qu'il n'en soit pas un. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle depuis le début de notre recherche nous préférons le mot 'livre' au traditionnel 'recueil'.

177 Paradoxal, puisque l'une des raisons d'être de la partie est précisément de rompre avec la linéarité d'un livre. Le mot peut toutefois être conservé si l'on tient compte de sa reconceptualisation.

178 *Mémoire de la mémoire*, p. 286.

179 *Ibid.*, p. 287. Voir Annexes, P. III.

180 €, p. 58.

181 *Ibid.*, p. 52.

Le groupement semble de plus omettre la pierre-poème commençant par « la première ombre... »<sup>183</sup>, ce qui ne vient guère faciliter la tâche, à moins que celle-ci ne soit rattachée au « tableau de Giorgio de Chirico »<sup>184</sup> dépourvue de pierre dans le livre, – mais le fait serait alors inédit<sup>185</sup>. Il ne nous est de toute manière pas nécessaire de comparer l'ordre d'apparition de l'ensemble des pierres-poèmes de chaque groupement, leur dénomination chiffrée nous donnant un argument. Lorsque les pierres-poèmes ne correspondent à aucun groupement particulier, elles sont considérées comme des éléments de la superstructure en sonnet du livre. Lorsque l'on passe du poème commençant par « Je ne vois plus le soleil... » à « Je vis sans hivers... »<sup>186</sup>, l'on passe du sonnet « 1.1.1 » au sonnet « 1.1.2 ». Lorsque nous avons affaire à des groupements de pierres, seuls ceux-ci sont dénombrés – de « Forêt », « 2.1.3 », l'on passe à « Cité », « 2.1.4 ». Seules les « adresses »<sup>187</sup> font exception à cette règle, ne constituant pas de groupement de pierres mais étant tout de même considérées comme un tout, subdivision à part entière de la superstructure, la « 4.3.2 ». On notera toutefois que dans ce cas de figure inédit, Roubaud précise qu'il faut alors « lire [les pierres-poèmes] à la suite »<sup>188</sup>, sous-entendant donc : d'habitude, ce n'est pas le cas. En conséquence de quoi nous pouvons affirmer que si les groupements de pierres ne peuvent imposer de lecture de type linéaire<sup>189</sup>, deux linéarités s'affrontent, ou se complètent : celle qui détermine l'organisation du livre en paragraphe, et celle qui suit l'ordre des coups de la partie de go. On peut certes considérer que l'instauration d'une double linéarité du livre, *a fortiori* incomplète d'un côté comme de l'autre, revient à nier la possibilité même d'une lecture de type linéaire, mais nous préférons mettre en valeur l'aspect suivant : c'est de cette superposition, de ce calque que nous pouvons, sans jouer sur les mots, en chaque endroit du livre nous trouver en son amont comme en son aval, ici et ailleurs, en

182 *Ibid.*, p. 52. Nous numérotions les pierres en fonction de leur ordre d'apparition dans une lecture de type linéaire à l'intérieur du groupement.

183 *Ibid.*, p. 56.

184 *Ibid.*, p. 55.

185 Cette pierre-poème renvoie au coup 74 de la partie. L'on se rappellera alors que ce coup constituait une légère anomalie dans la contrainte que semblait s'être fixé Roubaud dans le choix des coups interagissant avec les pierres-poèmes de ce groupement, puisqu'il était seul à n'avoir rien à voir avec l'*atari*. À moins d'avoir affaire à une malheureuse coquille – ce qui nous semble tout de même fort peu probable –, il nous apparaît à présent tout à fait évident que Roubaud chercha à mettre en valeur de plusieurs manières cette pierre-poème, qui présente de surcroît la particularité que l'on commence à connaître, consistant à changer la couleur de la pierre dans le livre (la pierre-poème est annoncée blanche alors qu'elle correspond à un coup noir, pair).

186 *ibid.*, p. 15.

187 *Ibid.*, p. 133.

188 *Ibid.*, p. 133.

189 Ce constat vient bien évidemment affaiblir une lecture de type linéaire à propos de la répartition du livre en paragraphes. Dans les paragraphes 1, 3 et 5 où l'on n'observe aucun groupement de pierres il n'y a bien évidemment pas de problème. Dans les autres en revanche, si un ordre de succession nous est donné entre les différents groupements de pierres, l'on ne pourra pas passer d'un poème à l'autre en affirmant : 'c'est le suivant' ! Cela ne remet toutefois pas en question l'analyse de Jean-François Puff. On ne sera pas étonné qu'aucune lecture de type linéaire ne puisse être parfaitement établie. Comme dans le troisième de lecture, le résultat est partiel.

haut, au centre et en bas : dans un labyrinthe escherien où la relativité est de mise.

### **d de € au 'grand incendie de londres'.**

Il ne fait aucun doute que la lecture du 'grand incendie de londres' se révèle à bien des égards profitable à quiconque souhaite se lancer dans une lecture approfondie de €. Parce que l'auteur revient sur sa genèse dans *Poésie* :, parce qu'il cite, situe et parfois commente un certain nombre de ses poèmes dans les autres branches, ou parce la plupart des souvenirs convoqués ont quelque chose à voir avec l'un ou l'autre Projet :

Le principe de *La Boucle*, comme des autres « branches » de cette prose d'ailleurs, c'est que j'ai essayé de mettre là des choses qui, quand elles ont un caractère spécifiquement biographique, sont d'une certaine façon liées au travail que j'ai fait et que je relate, c'est-à-dire mon Projet de mathématique et de poésie. Cela donne une répartition très inégale, qui ne serait pas celle d'une autobiographie dans laquelle je relaterais la suite de mes souvenirs et de ma vie comme elle se déroule.<sup>190</sup>

*À la lecture de La Boucle, on se rend compte de l'importance des sensations dans la genèse de votre travail poétique : sensations visuelles, avec le paysage lumineux sous la neige, sensations gustatives, avec ce que vous appelez l'« oranjeaunie », ou encore la figue pennèque. En somme, l'origine du langage poétique se trouve dans la sensation ; on peut dès lors lire € avec un autre regard, à travers la prose de La Boucle.<sup>191</sup>*

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que les deux ouvrages proviennent d'un même élan structurel, partagent une contrainte de composition globale. Lorsque Roubaud se livre dans l'une des branches à un commentaire, ou une métaphore du 'grand incendie de londres', il n'est pas rare que naisse l'impression de l'entendre parler de € :

(...) j'ai écrit (ou j'écrirai, cela dépend du point de vue auquel on se place : l'évènement de lecture en question est antérieur, dans la chronologie « réelle » du temps rapporté. Je l'ai déjà écrit alors que j'écris ceci. Il est toutefois postérieur si on suit le déroulement linéaire du livre. Mais il est, en un autre sens encore, de nouveau antérieur, puisque la première Bifurcation, où il figure, s'insère, dans ma composition narrative, entre les chapitres 1 et 2 de la partie « récit ». Enfin, il est antérieur ou postérieur dans une autre lecture, la vôtre, selon le mode de parcours du livre que vous choisirez), (...).<sup>192</sup>

Ces bonds continuels dans mon livre que représentent virtuellement les bifurcations, les incises, toutes les espèces du genre insertion, sont l'équivalent d'un des privilèges absolus de la lecture : **pouvoir, en ouvrant un livre, être aussitôt n'importe où** (privilège qui, dans la pratique, est surtout utilisé par le lecteur de poésie, beaucoup moins par le lecteur de romans). La coexistence de présents aussi incompatibles que péremptoires (...) dans

---

190 Jacques Roubaud, *Roubaud* :, *rencontre avec Jean-François Puff*, Paris, Argol éditions, Coll. « Les Singuliers », 2008, (désormais : *Roubaud* :), p. 25.

191 *Ibid.*, p. 31.

192 *La Boucle* dans *GIL*, p. 554.

'le grand incendie de Londres' achevé sera (serait), je crois, une différence réelle (sans valeur particulière mais réelle) avec les principales variétés de romans réellement existants, et donnera sans doute naissance à quelques paradoxes narratifs que je voudrais apprendre à faire jouer, contre la monotonie inévitable de ma voix.<sup>193</sup>

« Pouvoir, en ouvrant un livre, être aussitôt n'importe où », est effectivement l'apanage du lecteur de poésie, mais à travers la multiplication des modes de lectures et notamment la partie de go c'est avant tout le privilège du lecteur de €. « Selon le mode de parcours du livre que [nous aurons choisi] », nous avons vu qu'une pierre-poème sera tantôt antérieure ou postérieure à une autre, doublant la complexité du présent augustinien qui se retrouve bien sûr également dans le texte même, alternant parfois dans un seul poème présent du passé, présent du présent, et présent du futur. Nous avons choisi la métaphore du labyrinthe, mais celles-ci auraient pu également convenir :

**un réseau végétal tout en nervures, une végétation de surface, une poignée de fougères plates... La carte, le réseau sensible des lignes de la main ne s'y imprimait pas.**

L'image appelait cette comparaison, image sur image, et je ne l'ai pas refusée. Car la comparaison elle-même (...) : « **carte routière d'un pays... réseau hydrographique... squelette... nervure dans la feuille verte** ». Dans ce contexte-là, c'est une image, & aussi une imagination de l'ouvrage entier qui m'apparaît, du '**grand incendie de Londres**' comme parcours dans le **Projet** (...).<sup>194</sup>

Les ponts entre les différentes pierres-poèmes, envisagés selon le déroulement de la partie ou une lecture en calque des différentes approches du livre ne sont pas moins constitution d'un « réseau végétal tout en nervures » que les incises, bifurcations et insertions du '*grand incendie de Londres*'. C'est pourquoi nous pensons qu'à travers ce grand récit Roubaud reprend en réalité la contrainte escherienne déployée dans le premier livre. Il ne fait aucun doute que ses modes d'application ne pouvaient être tout à fait les mêmes. Puisqu'à propos de la « lecture [au] caractère autoritaire de la progression page à page[, i]l est vrai que le livre de poésie est moins contraint que le récit de ce point de vue »<sup>195</sup>, il lui restait donc à relever cet ultime défi : parvenir à un résultat similaire précisément là où *a priori* cela ne se peut ; dans un récit.

€, œuvre escherienne : pourquoi en douter ? Du doublement du « futur antérieur » par le recours à la partie de go au jeu d'enchevêtrements, de ponts et d'escaliers dérobés suggéré par la superposition diaphane des différents modes de lecture proposés, en ouvrant le livre au hasard nous

---

193 *La Destruction* dans *GIL*, pp. 48-49. Nous soulignons.

194 *La Boucle* dans *GIL*, p. 569.

195 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1718.

pouvons bien sûr nous retrouver n'importe où, mais selon le point de vue choisi le 'où' n'est pas le même ; la posture du « Lecteur Modèle » offre alors un sentiment d'ubiquité de la lecture à notre connaissance jamais égalé.

## **2 Un livre en noir et blanc : l'organisation duelle de €.**

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater, dans € l'intervention du jeu de go ne se réduit pas aux premiers et troisièmes mode de lecture du livre. Que le poème renvoie ou non à un coup de la partie, il est une pierre, et les nombreuses « citations, illustrations, grilles, blancs [ou] noirs »<sup>196</sup> n'échappent pas à cette règle. Une couleur leur est donc par voie de conséquence attribuée. À chaque endroit du livre, nous avons affaire à une pierre blanche, ou à une pierre noire. Les paragraphes et groupements de pierres sont d'ailleurs structurés selon ces couleurs. Si pour le premier comme pour le cinquième paragraphe et blanc et le noir s'alternent, dans le troisième seul le noir intervient. Pour les deux autres modes de lecture, l'architecture du noir et du blanc dépend du groupement de pierres dans lequel l'on se trouve. Si les groupements « Dénué » ou « Santa Catalina island sonnets » respectent la règle d'alternance, les « expériences » ne sont constituées que de pierres blanches, et l'on sera étonné que « noir » n'envisage que l'ombre pour ses pierres. Le lecteur familier de l'univers roubaldien ne sera de même pas surpris que d'autres groupements viennent complexifier cette répartition, mais il n'y a pas un instant où celui-ci peut oublier qu'il a affaire à un jeu duel<sup>197</sup>. Les pierres-poèmes s'affrontent au regard de la partie de go, mais également à l'intérieur d'un paragraphe, d'un groupement de pierres, quand ce ne sont pas les paragraphes ou groupements eux-mêmes qui luttent par opposition de couleurs ou alternance de coups. L'interprétation des signes employés dans € n'oublie de même pas cette dualité. De l'éventuel au choix, on suppose au moins deux possibles. « € » ne s'écrit normalement jamais seul, mais lie deux éléments et de la dualité du couple on passe à la duplicité de la réflexion. Mais il ne suffit pas de dire que le blanc et le noir s'affrontent à tous les étages du livre, si nous ignorons tout de ce qui les motive, des raisons ayant conduit le poète à attribuer l'une ou l'autre de ces deux couleurs à ses poèmes. Une telle structure n'aura pas été imposée par simple esthétisme. C'est donc ce que nous nous proposons à présent d'explorer.

---

196 €, p. 7.

197 *Petit traité* : « Le GO est donc, comme les autres jeux susnommés [échecs et dames], un Duel ».

## A Une contrainte cachée ?

Mais la tâche eût peut-être été trop simple si nous avions pu déterminer avec certitude la couleur de chaque pierre-poème. Dès lors que l'on cherche à s'attaquer à ce problème, un autre vient s'y lier et ce, dès la première page du livre (paragraphe 0 exclu) : le deuxième sonnet, débutant par « Je vis sans hivers... » est désigné comme pierre noire, alors qu'il renvoie à un coup blanc de la partie. Au fur et à mesure de la lecture du livre, on se rend compte que cette pierre-poème est loin d'être un cas isolé, comme nous avons d'ailleurs pu ici et là le constater. Nous dénombrons 70 inversions de ce type, – soit tout de même près de la moitié des pierres-poèmes engagées ! –, avec une très légère préférence pour la transformation du blanc vers le noir<sup>198</sup>. Au lieu d'avoir deux cas de figure – des pierres-poèmes noires et des blanches –, nous en avons donc quatre : les pierres-poèmes noires qui renvoient à un coup noir ; à un coup blanc ; les pierres-poèmes blanches correspondant à un coup de leur couleur ; et de l'autre. Afin de pouvoir envisager des hypothèses permettant de rendre compte de la raison d'être de ces mutations, et de déterminer si oui ou non celles-ci relèvent d'une contrainte dissimulée, il nous faudra de toute manière revenir sur les raisons ayant poussé l'auteur à attribuer la couleur noire ou blanche aux pierres de son livre.

### a Une coïncidence ?

Celui-ci s'exprime à ce sujet dans le dernier chapitre de *Poésie* :

Cela étant, il me fallait décider de la répartition fondamentale des poèmes entre pierres noires et pierres blanches. Bien des fois j'ai oscillé, remis au noir ce qui était au blanc, et inversement (« la nuit suivrait-elle le jour, ou le jour la nuit ? »). Mes premières tentatives de classification étaient de nature sentimentale : le noir jouant un rôle 'négatif' ; le blanc, au contraire, un rôle 'positif' (dichotomie peu 'japonaise', remarquons-le). Je ne tardai pas, même en restant dans le même registre général, à rendre plus complexe la répartition des textes entre les deux couleurs. Ce n'est que vers la fin que je découvris un principe de qualification des poèmes (il m'imposa des requalifications) de nature plus globale (il est désigné par le titre).<sup>199</sup>

Nous pouvons semble-t-il d'ores et déjà soustraire des hypothèses une « classification (...) de nature sentimentale » où « le noir jou[er]ait un rôle 'négatif' ; le blanc, au contraire, un rôle 'positif' ». Si l'on ne tient pas compte de la partie, c'est effectivement le premier critère qui pourrait venir à l'esprit du lecteur. Un joueur de go, comme n'importe quel habitué des jeux de stratégie serait plutôt tenté d'interpréter le changement de couleur comme un changement de 'point de vue', ce qui permettrait

---

198 Même si le terme peut paraître contestable, pour des raisons de commodité il nous arrivera de désigner les pierres-poèmes concernées comme 'grises'.

199 *Poésie* : dans *GIL*, pp. 1720-1721.

non seulement de rendre compte de la couleur des pierres-poèmes noires ou blanches, mais également des ‘grises’ : les deux opposants d'un jeu de duel pensent bien évidemment leurs coups, mais aussi ceux de leur adversaire. Une pierre-poème noire renvoyant à un coup blanc correspondrait ainsi au ‘point de vue’, au commentaire ou à l'interprétation poétique de Noir sur le coup de son adversaire, et réciproquement ; et une pierre-poème de la même couleur que le coup auquel elle renvoie correspondrait à l'interprétation du joueur de son propre coup. Au niveau structurel, une telle lecture se tiendrait parfaitement. Il n'est en revanche pas sûr qu'elle résiste au texte. Quoi qu'il en soit, Roubaud nous dit que la réponse à ses problèmes de qualification a été trouvée par le titre – du livre, soit  $\epsilon$  ? Comme il y reviendra quelques pages plus loin, nous aurons bientôt l'occasion de préciser ce qu'il entend par là. Auparavant, observons ce qu'il ajoute à la suite de ses premières explications :

- Il me fallait créer des séquences, composant des figures sanctionnées par le jeu (...)
  - Il me fallait enfin, et surtout, choisir ceux des poèmes qui ‘joueraient’ la partie elle-même, la mimeraient.
- Je décidai en effet, de ne pas placer tous les sonnets dans la partie, mais de jouer sur plusieurs niveaux de transposition : – placer des pierres isolées, (pour celles-là, seule la distinction, à intention franchement sémantique, entre le blanc et le noir interviendrait) ; – disposer des figures (...). Seuls certains des poèmes seraient des ‘coups’ de l'un des deux joueurs symboliques.<sup>200</sup>

Deux questions se posent à nous à la lecture de ces précisions. Nous passerons sous silence la première, pour y revenir en temps voulu. Ce qui nous intéresse alors ici est une question susceptible de remettre en cause l'intérêt même que l'on pourrait porter aux pierres ‘grises’ : puisque le choix de la couleur des pierres et celui « des poèmes qui ‘joueraient’ la partie elle-même, la mimeraient », semblent participer de deux élans distincts, de deux contraintes différentes, n'est-il pas impossible qu'il n'y ait pas de rapport à déterminer entre la couleur des pierres-poèmes et celle du coup auquel elles se rapportent ? Cette question, plus difficile à résoudre qu'il n'y paraît, nous impose de nous livrer à un détour dans la réflexion afin d'explorer et réfuter cette hypothèse. Selon celle-ci, Roubaud aurait séparément déterminé deux critères, l'un permettant d'attribuer une couleur à une pierre-poème, et l'autre désignant par qui celle-ci serait jouée. Les pierres ‘grises’ n'interviendraient qu'en tant qu'‘aléas’ de cette double contrainte. Une fois n'est décidément pas coutume, revenons sur le mode d'emploi :

- 0.1.1 Ce livre se compose, en principe, de 361 textes, qui sont les 180 pions blancs et les 181 pions noirs d'un jeu de go (...)  
Dans tout ce qui suit, on identifiera la représentation d'un texte sur une surface (papier) à la donnée traditionnelle d'un petit volume de nacre (pions blancs) ou de basalte (pions

---

200 *Ibid.*, pp. 1720-1721.

noirs).

0.1.2 Les textes ou pions appartiennent aux variétés suivantes : (...).

0.1.3 Indépendamment de cette répartition, les pions entretiennent entre eux différents rapports de signification, de succession ou de position. Ce sont certains de ces rapports (ou absence de rapports) que nous proposons au lecteur, selon quatre modes de lecture, explicités aux numéros suivants.<sup>201</sup>

Une remarque essentielle permettrait alors d'entériner l'hypothèse que nous parcourons, si elle n'était pas dépourvue d'ambiguïté : « indépendamment de cette répartition » renvoie uniquement aux variétés de « textes ou pions » parcourus ou à tout ce qui a été dit précédemment, soit également à la distinction entre pierres noires et blanches ? Si tel était le cas, alors Roubaud nous aurait d'office prévenus : « indépendamment de cette répartition [originelle entre pierres noires et pierres blanches], les pions entretiennent entre eux différents rapports (...) que nous proposons au lecteur, selon quatre modes de lecture ». Pour pouvoir répondre à cette question, replongeons-nous dans le premier mode de lecture. Car dans les groupements de pierres, à la différence de la partie il n'y a aucune ambiguïté : la couleur des pierres disposées sur les petits 'diagrammes' des groupements correspond bien à celle des éléments qui le constitue. Cela se vérifie pour les trois diagrammes correspondant à des figures sanctionnées par le jeu – pour les autres groupements, seuls les titres sont donnés –, soit les groupements « Élégies et jardins », « Nuit devant la nuit » et « expériences ». Dans les « expériences », où les pierres forment deux « "yeux" ou "me" »<sup>202</sup>, ne sont représentées que des pierres blanches, soit la couleur des poèmes, illustrations ou pierres qui constituent la figure<sup>203</sup>, ce qui prouve qu'existent bel et bien des liens entre au moins l'un de ses modes de lectures et la couleur attribuée aux éléments qui le constitue, et que c'est donc uniquement « indépendamment de cette répartition [entre les variétés de textes ou pions que] les pions entretiennent entre eux différents rapports de signification, de succession ou de position ».

Supposer l'intervention du hasard dans une entreprise aussi réfléchie nous apparaissait tout de même peu probable, et la structure de nombreuses séquences du livre viennent nous conforter dans le rejet de cette hypothèse. Si l'on prend par exemple le premier paragraphe, selon la disposition explicite, « ce paragraphe comporte vingt-neuf sonnets en prose, composant deux sonnets de sonnets »<sup>204</sup>. Ces deux sonnets respectent alors une alternance stricte entre pierres noires et blanches, tandis que les sonnets du premier sonnet de sonnets ne renvoient qu'à des coups joués par Blanc, et les sonnets du second par Noir. Nous trouvons donc par conséquent un certain nombre de pierres-poèmes 'grises'. Si la structure est particulièrement bien huilée, on pourrait toujours

---

201 €, p. 7.

202 *Ibid.*, p. 115.

203 *A contrario*, les pierres-poèmes blanches « dans le froid », « voyez vous... », « hors, flambé... » et « bronze » renvoient à un coup joué par Noir dans la partie.

204 €, p. 14.

considérer ces pierres à demi-teinte comme les conséquences hasardeuses de la rencontre des deux contraintes. Mais il faut alors comparer ce premier paragraphe au troisième, où l'on ne trouve *a priori* que des pierres-poèmes noirs ne renvoyant qu'à des coups joués par Noir dans la partie... sauf pour la dernière pierre du paragraphe, bien noire, mais renvoyant à un coup blanc, le 79. C'est un coup que nous avons déjà désigné comme n'étant pas à sa place dans le livre. Le voici de nouveau mis à l'écart, donc en valeur, par cette faille, ce couac. Et s'il n'est pas à sa place, ce n'est pas à cause de sa couleur, noire, comme l'ensemble des pierres constituant ce paragraphe, mais à cause de son renvoi à un coup antérieur, et joué par Blanc. Ce fait n'a rien d'un 'aléa', mais a de toute évidence été pensé, provoqué. Dans €, Roubaud ne nous rappelle-t-il en outre pas que seulement parfois un 'pion' blanc « reste blanc »<sup>205</sup> ? Si pouvons à présent affirmer devoir les pierres 'grises' à une contrainte quelconque, il nous reste bien sûr à déterminer laquelle.

### **b Le poète face au monde.**

Reprenons pour cela notre lecture de *Poésie* :

Le choix du titre et de son interprétation (sémantique) a eu une influence déterminante sur tous les autres choix.

La décision d'attribution d'une couleur (le blanc ou le noir), par exemple, était essentielle au sens que je voulais donner à ma tentative. La découverte du titre de mon livre en imposa finalement le principe, moins imprécis que celui qui m'avait guidé initialement. Le 'joueur noir' 'serait' moi, le plus faible, aux prises avec le monde ; le 'joueur blanc', évidemment d'un niveau beaucoup plus élevé (en fait imbattable).

(J'anticipais là, de manière métaphorique, sur la vaste théorie logique d'Hintikka, la GTS (Game-Theoretical Semantics), où la vérité d'une proposition est liée à l'existence d'une stratégie gagnante dans un jeu de vérification (les deux 'joueurs' y sont, en fait, interchangeables ; mais on peut, si on veut, décider que l'un d'entre eux est le monde ; et l'autre le logicien ; transposant, donner au poète le rôle du joueur le plus faible, au 'monde' celui d'un joueur quasi divinement le plus fort (on pourrait aussi décider qu'il s'agit de Dieu, ou encore, comme Baudelaire, du diable, du bon vieux diable de la tradition monothéiste. Dans cette interprétation le titre de mon livre indique qu'il s'agit d'une partie poétique de son auteur jouant un jeu (pas très drôle avec le monde, peu bienveillant à son égard)).<sup>206</sup>)

Cette interprétation, déterminante dans nos investigations, ne nous donne toutefois pas de critère clairement défini permettant de rendre compte de la couleur des pierres-poèmes observées. Le « principe » détermine qui, dans cette partie métaphorique, est Blanc, et qui est Noir, soit le combat du poète face au monde. Mais nous aurions tort de conclure qu'une pierre-poème noire ou blanche, ou renvoyant à un tel coup de la partie, correspond alternativement à la parole du poète ou du monde. Ceci nous ramènerait pourtant tout droit à l'hypothèse des 'points de vue' que nous avons

---

205 *Ibid.*, p. 130 ; p. 22, c'est une pierre pourtant noire qui devra conclure que « blanc reste blanc » ; et p. 89, c'est une pierre blanche qui dit : « noir ».

206 *Poésie* : dans *GIL.*, p 1734.

évoquée. Si dans le premier paragraphe d'un sonnet de sonnets à l'autre l'on passait des coups de Blanc aux coups de Noir, mais dans une alternance absolue entre pierres noires et blanches à l'intérieur de chaque sonnet de sonnets, cela signifierait que seraient d'abord examinés les coups de Noir, puis les coups de Blanc, mais du 'point de vue' de chaque joueur, offrant par là même un livre de poésie dialogique. Comme nous l'avions dit, d'un point de vue structurel l'hypothèse est plus qu'alléchante, mais comme Roubaud le rappelait quelques pages plus tôt, « dans [s]a transposition poétique de la partie, il était clair qu'[ il] devai[t] adopter [le] point de vue [de Noir] »<sup>207</sup>. Il est tout de même peu probable que l'on ait assisté à la restitution de l'évolution de sa pensée. Roubaud, jeune joueur de go, avoue en tout état de cause ne pas être capable de saisir la subtilité du jeu d'un huitième dan, et nous le comprenons : il serait périlleux d'établir des rapports entre les poèmes et la partie du point de vue d'un joueur « d'un niveau beaucoup plus élevé (en fait imbattable) ». À travers le texte poétique, c'est donc toujours le point de vue du joueur le plus faible, le poète, qui s'exprime en tant qu'interprétation poétique du coup observé, qu'il soit joué par 'lui' ou non. Rappelons-nous que l'auteur désignait le texte du troisième mode de lecture comme un « récit (sorte de roman si [l'on veut]) dont le personnage qui dit 'je' dans les poèmes est le héros ». Or l'énonciation de P1 est loin d'être l'apanage des poèmes renvoyant à un coup joué par les pierres noires du jeu – et à de nombreux endroits du livre l'attribution de la parole poétique au monde ne se comprendrait tout simplement pas<sup>208</sup>.

L'interprétation des rapports entre couleur du coup et couleur de la pierre-poème, si elle ne peut s'établir par la distinction de 'points de vue', pourrait en revanche, toujours selon l'intuition du jeu être interprétée comme 'avantage'. Lorsque les deux couleurs se confondent, aucun avantage ne pourrait être envisagé, mais lorsqu'un coup blanc donne une pierre-poème noire, cela pourrait signifier que Noir, le poète, est parvenu à 's'approprier' un coup de blanc, le monde, à prendre l'avantage sur lui, et réciproquement. Mais encore une fois, l'hypothèse ne nous apparaît pas viable. Elle le serait si les deux joueurs étaient de niveau équivalent. Mais un gouffre les opposant, selon cette explication nous ne devrions pratiquement observer qu'une mutation unilatérale, Blanc étant le seul à pouvoir régulièrement reprendre l'avantage sur Noir, en réduisant d'une séquence à l'autre l'avance du joueur le plus faible conférée par ses pierres de handicap. Si l'on observe des coups symétriques, comme Noir 6 et 8, le premier donnera une pierre-poème blanche et le second une noire. Pourquoi dans un cas Blanc prendrait l'avantage sur Noir et pas dans l'autre, alors que les deux coups signifient, au moment où il ont été posés, exactement la même chose ? On ne peut

---

207 *Ibid.*, p. 1716.

208 Pour ne donner qu'un exemple, puisqu'un seul suffit pour réfuter l'hypothèse, si les marques du P1 de la « Place Davila » (€, pp. 58-59) ne renvoyaient pas au poète, ou au personnage qu'il construit et qui se rapporte à lui, on ne saurait pas bien à qui les attribuer – et certainement pas au monde. Pour s'en convaincre, voir *La Boucle* dans *GIL*, Chapitre 5, « *Place Davila* », pp. 512-515.

même pas dire que Noir 6 correspond à une pierre-poème blanche parce que celle-ci sera capturée plus tard par Blanc étant donné qu'il en va de même pour Noir 8. Nous pouvons d'ailleurs de l'observation de ce fait aller plus loin en affirmant qu'aucun concept du jeu ne permettra de rendre compte de la contrainte recherchée. Quelle que soit l'hypothèse appréhendée, si celle-ci était apportée par le jeu nous aurions au moins dû observer le même traitement dans la couleur des pierres-poèmes renvoyant à ces deux coups.

Repartons alors de ce que nous savons. Si dans la partie, Noir contre Blanc peut être interprété comme le poète face au monde, dans le texte de chaque pierre-poème seul le poète s'exprime. Puisque les poèmes sont censés 'mimer' la partie, nous pouvons toutefois parler d'« inspiration ». Le poème aura été inspiré par un coup Blanc ou Noir, donc par le monde ou tout ce qui peut se rapporter au poète. Si Noir et Blanc peuvent jouer avec des pierres-poèmes qui ne leur appartiennent pas, c'est que nous pouvons avoir affaire à des situations hybrides, des moments où la confrontation, le duel, s'exprime au sein même de la pierre-poème et pas seulement dans ses rapports aux autres. Le poème entièrement blanc devrait alors faire office de modèle, d'idéal à atteindre ou d'indice, de piste à explorer pour la question de l'être au monde. Le poème absolument noir se comprendrait dans la solitude du poète : selon le moment de la partie, le poème et le coup observé, un tel état pourrait aussi bien être 'négatif' que 'positif', – c'est un moment où l'inspiration du poème ne doit rien au monde, où Noir, le poète, se 'débrouille' donc seul, mais n'oublions pas que les coups de Blanc, du monde, ne sont pas les seuls à le menacer : Noir est tout à fait capable de se 'saboter' tout seul<sup>209</sup>. Dans une pierre-poème 'grise', lieu de rencontre, on pourrait ou bien penser que le poète trouve un moyen ou simplement tente d'appartenir au monde, ou bien que celui-ci vient directement menacer le poète, par exemple en insinuant le renoncement dans son esprit, ou cherchant à l'induire en erreur ; n'oublions pas que dans cette interprétation du livre, le poète 'gagne' s'il parvient à être au monde, et le monde essaie donc, en tant qu'antagoniste, à l'en dissuader. Des deux types de transformation, l'une pourrait assumer le rôle 'positif' et l'autre le rôle 'négatif', mais il est difficile, *a priori*, de trancher. Il n'est de surcroît pas exclu que certaines pierres-poèmes 'grises' puissent être envisagées comme cohabitation<sup>210</sup>, où le poème appartiendrait aussi bien au monde qu'au poète, en tant qu'inspiré par l'un et par l'autre, sans qu'une lutte ne soit engagée. Si l'on prend par exemple le poème « zéro » du groupement de pierres « vue »,

---

209 Le meilleur joueur d'une partie à handicap peut pousser le plus faible à la faute en complexifiant au maximum la situation sur le *goban*, de manière 'propre' ou 'abusive', mais parfois (voire souvent) le moins bon des joueurs multipliera les erreurs de sa propre initiative.

210 La cohabitation est bien l'un des sens de ce jeu dont le but n'est pas d'abattre l'adversaire dans un retentissant 'mat', mais d'avoir simplement davantage de territoires sous son contrôle que lui, cet excédent fût-il d'une seule intersection. *Petit traité*, p. 24 : « C'est un jeu [les échecs] qui (comme les Dames !) ne connaît que trois issues sans nuances : la victoire, la défaite, le nul. On gagne, on perd, certes, mais on ne peut pas gagner d'*un point*, ce qui est l'un des suprêmes raffinements du GO ! »



son auteur jouant un jeu (pas très drôle avec le monde) » : n'est-ce pas une invitation à en élaborer d'autres ?

En bref, s'il faut bien chercher à distinguer les pierres noires des blanches, les spécifier, les comprendre, les légitimer, et s'intéresser de près aux 'grises', nous n'avons pas su déterminer un critère de classification permettant de rendre compte de n'importe quelle pierre-poème. Nous pensons d'ailleurs pas qu'un tel critère, absolu, existe ; mais qu'une pluralité de contraintes, ou de motivations, sans doute complémentaires, éventuellement contradictoires, auront guidé Roubaud dans sa composition, dans la mise en forme de son architecture de sonnets. Une contrainte cachée ? Si l'interprétation donnée par le titre du livre pourrait tout de même constituer la contrainte 'maîtresse', il nous reste alors à explorer les variantes des motivations noires et blanches.

## **B Du nacre au basalte : introduction à l'analyse du spectre roubaldien.**

Nous ne chercherons donc plus une manière d'interpréter le noir et le blanc de manière unilatérale, mais parcourrons le spectre des différents facteurs permettant de rendre compte de la couleur de la poème-poème et du coup auquel elle se rapporte.

### ***a L'intervention de la partie.***

Des éléments de réponse peuvent tout d'abord se retrouver dans l'étude de la partie donnée. Puisqu'il est somme toute naturel, attendu, de trouver une pierre-poème de la couleur auquel le coup correspond, ce sont toutefois les pierres-poèmes 'grises' qui devraient ici attirer notre attention. En termes de jeu, un changement de couleur devrait logiquement indiquer l'influence de l'autre joueur sur la pierre transformée. L'influence la plus évidente est bien sûr la capture, directe ou différée de la pierre concernée. Ce n'est pas automatique, mais puisque nous ne cherchons plus de critère absolu, une telle interprétation n'est pas nécessairement à exclure. Il en va ainsi par exemple de la pierre-poème 5, capturée et retirée du *goban*, – alors que son compagnon de capture, la pierre-poème 27, reste blanche ; de la 6 – alors que la 8, comme nous l'avons récemment constaté, demeure noire ; ou encore des 124 et 126. Au lieu de mettre en avant le paradoxe d'un critère qui traite de deux manières opposées une situation identique, il pourrait être intéressant de mettre les pierres jumelles au regard l'une de l'autre, et de voir si et de quelle manière celles-ci entrent en écho. La capture n'est toutefois pas le seul concept permettant de comprendre les pierres 'grises' par l'étude de la partie. On pourrait par exemple également envisager d'étudier la réaction aux coups dits 'forçants'. Noir 74 est une réponse au *kikashi*\* Blanc 73 et donne une pierre-poème blanche.

Après Blanc 109 Noir n'a pas d'autre choix que de jouer en 110, et la pierre-poème sera de même notée blanche. Noir étant contraint de jouer là où Blanc avait prévu qu'il le fasse, l'on peut presque se représenter Blanc posant la pierre à sa place. Nous envisageons également les commentaires de la *Go review* comme possibles arguments dans la classification des couleurs. S'ils nous indiquent par exemple que Noir 36 aurait dû être joué là où se trouve la pierre blanche 37, il n'est pas si surprenant que la couleur de ces deux pierres ait été inversée, manière de renforcer les rapports de succession et de position que ces pierres doivent entretenir : ou le poète rétablit la logique, ou il insiste sur l'inconséquence de Noir.

### **b Sèmes et connotations.**

– Les pierres « isolées ».

Roubaud évoque la distinction sémantique à propos de ce qu'il nomme les « pierres isolées » :

- Il me fallait créer des séquences, composant des figures sanctionnées par le jeu (...)
  - Il me fallait enfin, et surtout, choisir ceux des poèmes qui 'joueraient' la partie elle-même, la mimeraient.
- Je décidai en effet, de ne pas placer tous les sonnets dans la partie, mais de jouer sur plusieurs niveaux de transposition : – placer des pierres isolées, (pour celles-là, seule la distinction, à intention franchement sémantique, entre le blanc et le noir interviendrait) ; – disposer des figures (...). Seuls certains des poèmes seraient des 'coups' de l'un des deux joueurs symboliques.<sup>214</sup>

Dans cet extrait que nous avons précédemment cité, nous avons évoqué deux questions importantes qui nous étaient survenues à sa lecture, mais n'en avons traité qu'une. Il est à présent temps d'aborder la seconde. L'auteur de *Poésie* : nous dit que pour les « pierres isolées », « seule la distinction, à intention franchement sémantique, entre le blanc et le noir interviendrait », sans toutefois être bien explicite à leur sujet. Quelles sont ces pierres pour lesquelles la distinction serait bien plus évidente à déterminer ? La question n'est simple qu'en apparence et pourrait mener à quelques contresens. Au moins un critique, Jean-François Puff, s'y est intéressé. Commençons donc par observer son interprétation :

Mais aussi, de manière plus proche du détail de la structure du livre, on peut sans démentir l'hypothèse précédente rappeler qu'un certain nombre de pions, ou pierres, sont hors-jeu, et que « pour celles-là, seule la distinction, à intention franchement sémantique, entre le blanc et le noir intervient ». Un examen attentif du livre permet alors de remarquer que ces poèmes hors-jeu ne sont précisément pas des sonnets : mais des poèmes en vers souvent libres, dont ceux qui sont marqués d'un pion noir se trouvent au plus proche de l'évènement catastrophique d'une mort.

---

<sup>214</sup> *Poésie* : dans *GIL*, pp. 1720-1721.

Ces poèmes sont les suivants : « Projets » (en 2.1.1), « ce lundi soir », « moments », « je rêve... » et « la mort m'éclabousse » (en 4.1.1).<sup>215</sup>

Nous pensons alors que cette hypothèse n'est pas valable, dans la mesure où il est possible de trouver au moins un contre-exemple de taille, puisque Roubaud lui-même reviendra dessus. Avant de nous-même y revenir, notons que la mention de « pierres isolées » a peut-être trop vite été assimilée à pierres « hors-jeu ». Or, si les pierres-poèmes relevées par Jean-François Puff ne renvoient effectivement à aucun coup de la partie, elles s'intègrent néanmoins à une structure donnée par le premier mode de lecture : à un groupement de pierres. L'on voit bien que dans le choix « de ne pas placer tous les sonnets dans la partie, mais de jouer sur plusieurs niveaux de transposition », « placer des pierres isolées » et « disposer des figures » apparaissent comme deux moyens d'y parvenir. Si « seuls certains des poèmes seraient des 'coups' de l'un des deux joueurs symboliques », cela ne signifie pas pour autant que les autres constituent ces « pierres isolées ». La pierre-poème « Projets » se retrouve ainsi mise au centre de sa figure, de l'« horloge des textes »<sup>216</sup>. Puisque nous parlions de contre-exemple, nous voudrions porter notre attention sur la pierre-poème « noyade »<sup>217</sup> (en 4.1.2), notée blanche, appartenant au groupement de pierres « gel noir » et ne renvoyant à aucun coup de la partie. Observons ce que l'auteur en dit dans son *Impératif catégorique* :

Le premier des survivants de ma longue et désastreuse histoire vers-libriste date de septembre, composé en nageant, dans un registre plutôt sombre, qui peut apparaître après coup comme prémonitoire. Le poème ne me semble pas aujourd'hui très intéressant. Il est caractéristique en tout cas du vers-librisme morne et mou, presque compté et rimé, de mes années 50. Je lui ai accordé, il me semble aujourd'hui à tort, mais peut-être pour une raison formelle noble que j'ai oubliée, peut-être simplement parce qu'il est prosodiquement régulier quoique strophiquement irrégulier, la dignité d'un coup à pion blanc dans la partie de go qui représente une des organisations concurrentes, entrelacées et complémentaires de mon livre.<sup>218</sup>

S'il dit regretter de lui avoir accordé « la dignité d'un coup à pion blanc », ce n'est pas parce que celui-ci fut composé « dans un registre plutôt sombre ». S'il faisait partie des pierres dites « isolées », c'est pourtant le choix qui aurait dû prévaloir. « Je suis un homme sans enfance / moitié remords moitié fumées » ; « Je suis un homme solitaire / que la douleur a dévié » ; « sœur la mort ô sœur difficile / tu m'attends » ; ou encore, « j'étais une bouche inutile »<sup>219</sup> : si « seule la distinction, à intention franchement sémantique, entre le blanc et le noir [devait intervenir] », ce poème aurait été

---

215 *Mémoire de la mémoire*, p. 293.

216 €, p. 41.

217 *Ibid.*, p. 114.

218 *Impératif catégorique* dans *GIL*, pp. 1213-1214.

219 €, p. 114.

noté noir, indubitablement. Roubaud dit ne plus se souvenir des raisons l'ayant poussé à faire ce choix, mais les envisage du côté de la forme, et non de la sémantique, ce qui devrait définitivement l'exclure des pierres isolées<sup>220</sup>, entraînant par là même les autres pierres-poèmes se trouvant dans le même cas, comme celles citées par Jean-François Puff.

Nous savons donc ce que ne sont pas ces pierres esseulées, mais toujours pas ce qu'elles sont. Il est alors intéressant de se rappeler que le poète en fait mention à un endroit de  $\epsilon$  : dans la disposition du premier paragraphe.

Ce paragraphe comporte vingt-neuf sonnets en prose, composant deux sonnets de sonnets suivis d'un pion isolé : ces deux sonnets sont séparés par un pion noir, les quatrains et tercets de chaque sonnet de sonnets par des pions blancs.<sup>221</sup>

Chose étrange, à la pierre isolée correspond non seulement un sonnet, mais un sonnet qui renvoie qui plus est à un coup de la partie. Il s'agit de la pierre-poème travaillant l'allitération du [p] et du [t] jusqu'à saturation phonique, et les répétitions jusqu'à épuisement sémantique : « petit tamis.. »<sup>222</sup>, « 1.4 », [GO 124]. Le fait est inédit, aussi bien dans le style que dans l'écart : aucun autre poème ne se voit pourvu d'une numérotation à seulement deux chiffres. Il est donc difficile d'en faire un modèle, et de le rapprocher des « pierres isolées » dont parlait Roubaud dans *Poésie* :. Il se pourrait bien même que la seule pierre-poème désignée comme telle dans le livre soit l'unique contre-exemple où la distinction strictement sémantique ne fonctionne pas. Nous pouvons néanmoins prendre pour exemple son emplacement, habituellement occupé par des pierres sans textes, bien plus profondément « hors-jeu » que la pierre-poème « noyade » ou « Projets ». Ainsi, la pierre noire séparant « ces deux sonnets », en 1.2, pourrait être concernée. De même peut-être que les pierres blanches séparant « les quatrains et tercets de chaque sonnet de sonnets ». On désignerait ainsi « pierres isolées » les pierres à l'écart du jeu textuel, se limitant à un « blanc »<sup>223</sup> ou un « noir »<sup>224</sup>. Roubaud ne disant pas que la distinction sémantique ne s'effectuera que dans les pierres isolées, mais que pour ces pierres-là, seule celle-ci interviendrait, nous comprenons dès lors très précisément son choix : lorsqu'aucun texte, ou presque, n'est donné en vis-à-vis, il est impossible de rendre compte de la désignation noire ou blanche à partir du sens des mots choisis, ou de leur mise en forme. Seule l'indication de la couleur de la pierre peut donc faire sens, et il faut revenir à une distinction sémantique simple, comme connotation 'positive' pour la pierre blanche, et 'négative'

---

220 On peut toujours choisir de ne pas faire confiance à l'auteur, même s'exprimant sur la genèse de son œuvre, mais à condition toutefois d'avoir des raisons suffisantes de suspecter la véracité de ses dires. Nous n'en voyons ici aucune.

221  $\epsilon$ , p. 14.

222 *Ibid.*, p. 37.

223 *Ibid.*, p. 17.

224 *Ibid.*, p. 36.

pour la noire.

– Les autres pierres-poèmes.

Il n'est alors nullement exclu de pouvoir faire intervenir des distinctions sémantiques pour rendre compte de la couleur d'une pierre-poème, même s'il ne s'agit pas des seuls indices à prendre en considération. Puisque nous disposons cette fois-ci d'un texte, et selon les recommandations de Roubaud, il ne faudra pas systématiquement conclure à une classification sentimentale, entre rôles 'positifs' et 'négatifs', mais tenir compte de l'ensemble des sèmes et connotations pouvant renvoyer au blanc et au noir déployés dans le poème. Jour, nuit, clarté, obscurité, lampes, ombres qui naissent du soleil sont autant d'exemples à partir desquels la classification sentimentale peut varier. On peut se rappeler de la pierre-poème 66, pierre blanche du dodécagone renvoyant donc à un coup noir, et qui disait « dedans est noir qui émet de la lumière ». Très souvent les sèmes employés dans les poèmes dialoguent de manière assez explicite avec la ou les couleurs qui les définissent. C'est ainsi une pierre-poème absolument blanche revêtira « un vêtement de jours », « quelques rames », « une étoffe de jours »<sup>225</sup>, tandis que « la pierre » absolument noire répondra aux questions du poète que « tout est sombre »<sup>226</sup>. Nous pourrions multiplier ainsi les exemples, mais puisque nous avons déjà eu l'occasion ici et là de commenter le 'gris' de certaines pierres à partir de cette approche, et que la question de la connotation du noir et du blanc dans une pierre-poème essentielle fera prochainement l'objet d'une analyse détaillée, il ne nous semble pas nécessaire de nous y attarder plus longuement.

**c La couleur de la forme.**

Si Roubaud envisage des motivations formelles pour l'attribution d'une pierre blanche au poème « noyade », nous pouvons bien sûr le prendre pour une invitation à faire de même pour les autres pierres-poèmes : le choix pourrait parfois survenir de la régularité ou de l'irrégularité du vers, de la strophe ou de la rime. Comparons alors deux pierres-poèmes, l'une absolument noire et l'autre blanche, et observons ce que nous pouvons déduire des variances formelles observées. Nous avons pour cela choisi les pierres-poèmes « Pour Philippe Courrège » et « Saint-Jean mil neuf cent trente neuf » car tous deux mobilisent l'alexandrin, ou le dodécasyllabe, tout en respectant le même schéma de rimes (rimes embrassées pour les deux quatrains, croisées puis suivies pour le sixain) :

Avec papiers, crayons, encres, couleurs, avec  
des signes puis des mots, avec des règles pour  
les assembler, avec patience et le secours  
de l'habitude, (mais le silence bravé

---

225 *Ibid.*, p. 22.

226 *Ibid.*, p. 29.

qui corrode ta force et, qui sait ?, aussi le  
ciel verlainien blanc là-bas, les cris d'écolier  
autour), tu construis plus qu'un langage un objet  
lourd, beau, accomplissant cet accord difficile

de la pensée, de la parole et de la main  
artisan des mathématiques je salue  
ton exemple et je marque aux hommes de demain  
désarmorçant la magie, ce badaud des nues  
combien est sûr l'outil forgé par tous est digne,  
génial ou pas, celui qui bâtit dans les signes<sup>227</sup>

Saint-Jean vervaine à travers la couronne rouge  
nul jamais plus ne bondira nul ne verra  
ni l'œil-de-fumée ni l'œil-de-buis n'entendra  
en aucune année les flammes du plus long jour

ce qui vivait à l'envers du cercle de flammes  
avec l'ordre des flammes bougeant dans le noir  
ce qui tremblait chaque année (une marque ? L'espoir ?)  
ceci a cessé qui fut le possible la

moins lointaine prochaine nuit quand tous les feux  
vacillaient et le sombre cercle des chants dis  
ait : hier ô hier à la crête chaude des jeux

(lyre charbonneuse des braises qui se brisent)  
et l'ongle du ciel en nous touchant dans la rue  
nous couvrait d'étoiles sur la cour blanche et brune<sup>228</sup>

D'emblée, nous pouvons remarquer que les deux sonnets apparaissent comme deux très bons exemples de « la variation dans  $\epsilon$  »<sup>229</sup>, aussi bien au regard du traitement de la rime que du vers. Même lorsque nous avons affaire à une pierre absolument blanche, notons que ce principe de variation prévaut sur la régularité, du moins lorsque Roubaud choisit l'alexandrin. Il est évident qu'un sonnet en octosyllabes comme « noyade », rappelons-nous presque « compté et rimé », aura bien moins de chances d'offrir de la variation dans son vers : puisque la césure d'un vers si court est souvent dite 'mobile', cela ne laisse presque que la rime et les enjambements d'un vers ou d'une strophe sur l'autre pour y introduire de l'irrégularité. Ici, dans un sonnet comme dans l'autre Roubaud explore les possibilités de ce vers aussi éprouvé que le sonnet. Mais même si un certain nombre d'entorses aux règles de la prosodie classique peuvent être relevées dans le sonnet blanc, elles sont loin d'être aussi systématiques que dans le sonnet noir. Certains vers blancs proposent par exemple un décompte syllabique très régulier, sans qu'aucune entorse à la césure ne soit introduite.

---

227 *Ibid.*, « Pour Philippe Courrège », [GO 3], p. 133.

228 *Ibid.*, « Saint-Jean mil neuf cent trente neuf », [GO 92], p. 106.

229 Il s'agit du titre d'un chapitre de *Mémoire de la mémoire*, pp. 299-330. Jean-François Puff s'intéressa dans ce chapitre aux rimes du sonnet « Saint-Jean mil neuf cent trente neuf », pp. 306-308.

Il en va ainsi des deux premiers vers, ou du onzième – « ton exemple et je marqu(e) / aux hommes de demain ». Les enjambements, rejets et contre-rejets viennent bien sûr complexifier leur abord, et la majorité des vers bousculent la césure que l'on devrait retrouver après la position 6 : dans le vers 10, elle devrait couper un mot en deux, « artisan des mathé/matiques je salue », comme au vers 12 (« désamorçant la ma/gie, ce badaud des nues ») où la position 7, suivie d'une virgule, vient très lourdement concurrencer la 6 – plutôt que de conclure à un déplacement de la césure, autant la laisser à sa place et y lire le « désamorç[age prosodique de] la magie ». Le vers 9, quant à lui, apparaît comme un bel effort hugolien de retranscrire « cet accord difficile // de la pensée, / de la parol(e) / et de la main ». Si l'on s'intéresse à présent au sonnet noir, force est de constater qu'à la différence du blanc, aucun vers ne sera ménagé. Tous attaqueront, d'une manière ou d'une autre, la position 6 du vers. Dans *La Vieillesse d'Alexandre*, Roubaud rappelle que

Cette sixième syllabe, dans la tradition classique, doit être :

a) fortement marquée (dernière voyelle pleine d'un mot appartenant à une « grande » catégorie syntaxique : verbe, substantif, adjectif, adverbe ; ou dernière voyelle d'un segment de phrase) ;

b) ne pas intervenir au milieu d'un mot (*b* est évidemment conséquence de *a*).<sup>230</sup>

Dans ce sonnet noir, pas une des sixièmes syllabes n'est fortement marquée. Certains mots n'ont ainsi rien à faire à la césure, comme les articles définis « les » (v. 4) et « la » (v. 11) la conjonction de coordination « ni » (v. 3), le pronom relatif « qui » (v. 8) ou la préposition « en » (v. 13). À chaque fois, la position 5 ou 7 sera plus forte que la 6 : le « ciel » (v. 13) en position 5 vient concurrencer très fortement la position 6 « en », et le substantif « flammes » (v. 4) l'accent placé sur la première syllabe son déterminant article défini « les ». Dans les vers 12 et 14, c'est un e muet non élidé qui est placé à la césure, laissant l'accent fort en position 5 (« lyre carbonneuse / des » et « nous couvrait d'étoiles / sur » ; nous soulignons). Nous venons donc d'observer sept entorses sur sept vers. Qu'en est-il des sept restants ? La césure viendra alors méthodiquement couper chaque mot en deux, comme afin de bien se mettre « [en] tra/vers » (v. 1). D'exploration des possibilités de l'alexandrin dans le sonnet blanc, l'on est passé à la systématisation de l'irrégularité dans le noir.

Si l'on regarde à présent du côté des couples de rimes, seuls deux d'entre eux sont tout à fait irréguliers dans le sonnet blanc : « avec » / « bravé » et « le » / « difficile ». Bien sûr parce que deux mots, si l'on en croit leur classe grammaticale, ne 'méritent' pas de se retrouver en position finale du vers, mais surtout parce que la rime est incomplète, ou vacillante. Car même en allant chercher le premier phonème du vers 5, [k], pour tenter la rime enjambée qu'inventa Aragon, les sons quoique

<sup>230</sup> Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre, Essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Éditions Ivrea, 2000, p. 21.

très proches ne se miment pas parfaitement : Roubaud fait rimer [avek] avec [avək]. Le fait est d'autant plus troublant que nous aurions pourtant pu obtenir la rime la plus riche du poème. On remarque alors que dans l'autre couple, on échappe également de peu à une richesse plus qu'acceptable : il suffit d'emprunter quelques phonèmes à « aussi » pour y parvenir. On obtiendrait donc une rime en [sil], s'il ne fallait pas prononcer le [ə] du déterminant, rendant la rime sinon impossible, du moins bancale. Dans le sonnet noir, c'est cette fois-ci quatre couples de rimes qui sont en cause. Jean-François Puff les ayant analysés dans sa thèse, nous préférons éviter la répétition<sup>231</sup> et ajouterons simplement que le premier couple rime certes « "par métathèse" »<sup>232</sup>, – la présence des résidus phoniques du « rouge » dans le « jour » se comprenant au regard de sa fonction de complément du nom « flammes » –, mais bien plus encore par palindrome phonétique, – de [ruʒ] on passe à [zur] –, préparant peut-être le « sombre cercle des chants » du premier tercet. Puisque l'on observe au moins deux fois plus d'entorses à la rime dans le sonnet noir que dans le sonnet blanc, l'on peut alors conclure que de deux sonnets formellement proches, l'irrégularité est bien davantage ancrée du côté du noir.

« Pour Philippe Courrège », en tant que modèle de composition, juste situé entre tradition et dépassement de la forme, justifie bien « la dignité d'un coup à pion blanc ». On se souviendra de cet hommage rendu au mathématicien dans *Mathématique* :

J'ai observé, je peux le dire, avec un intérêt intense, passionné, sa manière hautement individuelle, entière, idiosyncratique, aventurière, presque mystique, de se heurter de front à tout ce qu'impliquait une immersion totale, quasi matérielle, dans cet océan de signes fortement articulés, non seulement parce qu'elle m'était accessible, en tant que spectateur, très directement (...) puisque nous étions devenus proches, mais aussi parce que je lui reconnaissais une originalité et une force de persuasion redoutables, face auxquelles j'ai été obligé de me définir.<sup>233</sup>

« Saint-jean mil neuf cent trente neuf », sonnet quant à lui composé dans un registre bien plus sombre et intégré au groupement de pierres endeuillées « noir », ne se définit que dans la faille, l'instabilité, dans la fissure de la rime et du vers. Des variations de la rime relevées dans ce sonnet, Jean-François Puff concluait ainsi :

On peut avancer ici que l'écho, de plus en plus lointain, affaibli, néanmoins persistant de la rime, dit l'éloignement de l'image mémoire qui est montrée, séparée du « maintenant » du poème par longueur de temps et l'épaisseur du deuil ; image d'enfance pourtant persistante elle aussi, fût-elle tremblée sur le noir de l'oubli, comme ces flammes, ces

231 Voir *Mémoire de la mémoire*, pp. 306-308.

232 *Ibid.*, p. 307 : « Le sonnet joue d'abord de ce que nous avons déjà qualifié de "rime par métathèse", dans laquelle les phonèmes de la rime sont repris dans un ordre différent ».

233 *Mathématique* : dans *GIL*, p. 951.

fumées, sur le fond de la nuit.<sup>234</sup>

Nous accordons toute notre confiance à cette interprétation, l'absence-présence de l'image mémoire se comprenant non seulement à travers la permanence de la variation, soit « l'écho, de plus en plus lointain, affaibli, néanmoins persistant de la rime », mais également dans les moyens de la mettre en œuvre. Car Roubaud choisit de faire rimer « brisent » avec le radical de « disait » dont la flexion est tombée au vers suivant. Mais selon la linéarité de la lecture, à cause, ou grâce à la pauvreté de la ponctuation, rien n'interdisait au lecteur de placer un point d'exclamation après « dis ». Cet impératif aurait représenté l'espoir d'interpeler ce qui n'est plus, de retrouver cette voix du passé, perdue, et qui ne s'exprimait que d'outre-tombe dans le premier coup de noir, « je suis mort... »<sup>235</sup>, pour faire de ce présent du passé un présent du présent. Mais ce phantasme est bien de suite nié par le rejet de la flexion, rejet confirmé avec la reconstitution de la rime. Les deux présents (« dis » et « brisent ») ne peuvent coexister, rimer ensemble, il faut nécessairement tenir compte de la « bris[ure] » du verbe pour entendre [diz]. De la superposition de ces deux lectures naît bien le frottement de l'absence-présence, l'« éloignement de l'image mémoire qui est montrée, séparée du "maintenant" (...) [mais] pourtant persistante elle aussi ». Le tremblement du souvenir est alors effectivement celui « [d]es feux », dont les « flammes » se retrouvent successivement en position de concurrence de la sixième position du vers (v. 4), à la rime, (v. 5), coupées en deux à la césure (v. 6), et dont les traces phoniques se retrouvent enfin disséminées entre le vers 8 et 9<sup>236</sup> : après trois occurrences du mot, il ne fait pour nous plus aucun doute que le vacillement du souvenir se superpose à celui de la flamme qui déjà se meurt, éclatée dans le vers.

L'étude de la partie, des sèmes employés dans les poèmes et de leur forme sont donc autant d'éléments qui peuvent s'ajouter à l'interprétation maîtresse donnée par Roubaud dans *Poésie* :, où Blanc devient le monde et Noir le poète, pour rendre compte de la couleur des pierres-poèmes, et de leur organisation, qu'elles soient blanches, noires ou 'grises'.

Après avoir introduit le lecteur au troisième mode de lecture, et tenté une formalisation de la notion « d'image poétique de la partie », il nous apparaissait essentiel de revenir de manière plus globale sur les apports du jeu au livre, et les modifications consubstantielles ainsi engendrées, dans la mesure où le jeu oriental n'intervenait pas seulement dans les rapports des poèmes au diagramme,

---

234 *Mémoire de la mémoire*, pp. 307-308.

235 €, p. 109.

236 *Mémoire de la mémoire*, p. 307 : « On remarque aussi une très forte présence de la rime enjambée inventée par Aragon (...) : "flammes – la / moins" (avec éventuellement dissémination des phonèmes, si on prend en compte le [f] de "fut") ».

mais à chaque instant du livre. Sans le jeu, pas de livre escherien. Car la partie y contribue d'une manière privilégiée, mais aussi parce qu'il ne resterait alors que l'architecture de sonnets qui, seule, ne serait que le calque d'elle-même. Sans le jeu, pas de pierres-poèmes, donc pas de classification bicolore ni d'organisation duelle, alors même que celles-ci confèrent à la structure d'ensemble et au texte poétique davantage de profondeur, de richesse et de fraîcheur. Ni « élément purement décoratif »<sup>237</sup>, ni « mystification »<sup>238</sup>, il est bien cet étonnant et détonant moteur extra-textuel de composition poétique, et d'analyses littéraires, nous menant parfois au-delà même des mots, mais nous y renvoyant toujours.

---

237 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, Annexes, P. IV.

238 « Les mots et le go » dans *Troisième Belvédère*, p. 297.



## 1 Les « foisonnements du rêvé ».

C'est Roubaud qui convoque les « foisonnements du rêvé » dans un poème de  $\epsilon$ . Comme nous aurons bientôt l'occasion de revenir sur cette image, nous ne commencerons pas par la situer, mais l'entendons déjà comme le désir de se constituer une autre réalité, à l'écart du monde, qu'elle soit ancrée dans la poésie, les « désirs de la mémoire » ou la partie de go.

### A La fuite du réel.

Car en attendant de prendre à bras-le-corps le problème de l'être au monde, le poète profite des groupements de pierres pour envisager un lieu où résider, ne fût-ce qu'une place provisoire. Tous n'y sont pas dédiés (comme « dénué », « noir » ou « gel noir »), mais d'autres en expriment bien la promesse. Ainsi, « dans l'horloge de fleurs... »<sup>242</sup>, cette pierre-poème trouvant sa place dans un groupement rêvant d'une pause dans la lutte opposant Blanc et Noir<sup>243</sup>, envisage l'un des jardins imaginaires de manière si idéale qu'il permettrait même à « Jean » d'y résider. Nous nous trouvons bien dans un refus du réel, une bulle « [à] l'oubli des lointains râpeux », venant donc mettre le futur entre parenthèses le temps d'une échappée. Il n'est pas nécessaire de le taire : aucune de ces fuites ne saura constituer un havre définitif. Si l'on regarde du côté de la « Cité »<sup>244</sup> de souvenirs, si les premières pierres de l'édifice promènent le lecteur sur quelques souvenirs viables « sur la route de Fontfroide », « Place Davila », ou « l'après-midi géant... », c'est le calme d'un champ de bataille qui se forme :

et que du crin des noirs émerge  
comme boulet dans la bataille  
rougement le soleil de force<sup>245</sup>

des poings de soleil et crayonnés de silence  
en résonnant des passages de la chaleur

attendaient les oranges du déclin : soir nul  
soufflé dans la fournaise blanche épée intense

---

242 *Ibid.*, p. 74.

243 *Ibid.*, p. 65 : Rappelons-nous que la « situation de seki » proposée par « *Élégies et jardins* » est définie par Roubaud de la manière suivante :

« Les positions respectives des blancs et des noirs sont telles qu'aucun camp ne peut prendre l'avantage sur l'autre ».

244 *Ibid.*, p. 58.

245 *Ibid.*, « sur la route de Fontfroide », [GO 5], p. 58.

avec ses jardins çà et là criant de fleurs<sup>246</sup>

Et qui se concrétise dans le dernier sonnet du couple à apparaître dans la partie de go, dernière pierre-poème de la « Cité », l'absolument noir « Suites pour violoncelle seul »<sup>247</sup> dont nous avons déjà croisé le chemin. Le groupement « vue », dans son « dodécagone » envisage l'amour comme refuge, mais celui-ci n'a pas plus que les autres vocation à être éternel :

le monde redeviendra un, gris, rapide  
glissera sur l'axe des morts des saccages  
où la jaune chaleur mourra d'illusoire  
comme les amours qui se rivent qui s'encendent  
la bouche quittera la bouche de nuit  
les yeux d'algue quitteront les yeux de soir  
et la vitre criera (...) <sup>248</sup>

Cette fuite du réel pour un abri rêvé est alors parfaitement incarnée dans le groupement « Santa Catalina island sonnets »<sup>249</sup>. Si sa géographie est attestée par l'intégration d'un article de l'« *Encyclopedia Britannica* », il ne faut pas pour autant en conclure que l'île réelle sera décrite ou donnée. Jean-François Puff a raison de rappeler que cette île est phantasmée<sup>250</sup> : « Vous viendrez et ne serez ni ci ni là »<sup>251</sup>, et d'en faire une « île de poésie, liant le vocable et l'idée, et que le groupement compose : »<sup>252</sup>

tu m'es vocable tu m'es paresse idée rite

246 *Ibid.*, « l'après-midi géant... », [GO 13], p. 59.

247 *Ibid.*, p. 65.

248 *Ibid.*, « huit », [GO 72], p. 92.

249 *Ibid.*, pp. 123-132.

250 Voir *Mémoire de la mémoire*, 2.1.2, « une île au loin », pp. 400-414. Nous devons toutefois apporter une nuance biographique qui nous semble importante. Contrairement à ce qu'avance Jean-François Puff, Roubaud n'avait pas eu l'occasion de s'y rendre avant la composition de €, comme ces extraits d'*Impératif catégorique* dans *GIL*, pp. 1231-1232, en témoignent :

« En regardant au loin vers le large, le temps était clair, on apercevait une île. Santa Catalina. (...) Je bavais d'envie de faire la traversée. Hélas, il n'était pas question de dépenser l'argent de la DGRST sous un prétexte aussi futile. Car, hélas, il n'y avait aucun laboratoire s'occupant d'intelligence artificielle dans ce paradis. Je l'imaginai et je m'imaginai y débarquant. J'y fus, mais bien plus tard. Déception. (...)

Quand je repris, en janvier 1965, en l'en trente-troisième de mon âge, Santa Catalina se présenta avec intensité à mon imagination. (...)

Pas encore vue alors, sinon de loin, dans la brume matinale ensoleillée au bout de Pacific Palisades, Santa Catalina était l'île parfaite, l'île absolue, l'île rêvée, 'plus qu'une île' ».

Roubaud en profite également pour récuser des interprétations qui apparaîtraient pourtant comme légitimes à la lecture de « VIII : city of Avalon !... », *ibid.*, pp 1232-1233 :

« Quand j'ai composé les quelques sonnets que j'ai disposés dans mon livre sous le titre 'Santa Catalina Island Sonnets', proposant une disposition géométrique en espace en île stylisée, le nom de la ville principale de l'île, Avalon, n'évoquait presque rien pour moi. (...)

Moins de dix ans plus tard, j'ai su qu'Avalon est le nom d'une île où la fée Morgane, qui en est la propriétaire, emmène son frère le roi Arthur, après la bataille de Salesbières qui marque la fin de son royaume et de la Table Ronde. »

251 €, p. 132.

252 *Mémoire de la mémoire*, p. 405.

d'extrême monde par la verte idée de mer  
idée de repos pour dorer à ma ténèbre  
idée masque d'une vie qui ne soit pas suite

d'elle même tu m'es recours contre l'amer  
ô ma carte paradisiaque un peu funèbre  
quand mes autres jardins se sont laissé noircir<sup>253</sup>

Cette rêverie surclasse toutes les autres, même les « jardins » que nous évoquions il y a peu, et apparaît comme un remède au mal d'être. On ne peut toutefois pas conclure que cette « île plus qu'une île »<sup>254</sup> est une solution à la question de l'être au monde, car elle est au contraire négation du problème, fuite vers le rêvé. Nous nous rappelons de la « ville de la rudesse », image nette du coup joué :

c'est ton exil que je cherchais, ce renoncement au monde.<sup>255</sup>

Recourir à cette île de poésie, ce n'est pas vaincre le monde, mais y renoncer. Et si renoncer au réel permet par « cent manières musicales de nier la faille de vivre[,] bien sûr c'est mourir aussi »<sup>256</sup>. On comprend en cela que cette « carte paradisiaque [soit d'abord] un peu funèbre », avant de devenir l'opium du poète :

contre le noir que les étoiles remuent – je bois le blé je découvre mes ciguës : – – – île  
plus qu'une île – Santa Catalina<sup>257</sup>

Il s'en faut de peu pour que cette ciguë, analgésique, devienne létale. « Est-il exil si total »<sup>258</sup> qu'il fasse définitivement renoncer le poète au monde ? La réponse est donnée par la partie de go. En traversant Santa Catalina le poète approche de la fin des interventions du deuxième paragraphe : avec les coups 95, 96 et 98 il se trouve à l'orée du deuxième tiers de la partie, et le coup 111 dialogue déjà avec « ε » – de part et d'autre l'être au monde redevient problématique. Comme l'interprétation du titre de son paragraphe l'indique, il est temps de faire un choix.

---

253 *Ibid.*, « I : tu m'es vocable... », [GO 76], p. 123.

254 *Ibid.*, « VI : si le cœur est autre... », [GO 98], p. 129.

255 *Ibid.*, « II : ville de la rudesse... », [GO 54], p. 125.

256 *Ibid.*, « IX : est-il exil si total... », [GO 96], p. 132.

257 *Ibid.*, « VI : si le cœur est autre... », [GO 98], p. 129.

258 *Ibid.*, « IX : est-il exil si total... », [GO 96], p. 132.

## B « Les désirs de la mémoire [se] mêleront aux foisonnements du rêvé » : €, cénotaphe.

Or, si demeurer dans l'île de poésie revient à renoncer au monde, et à ses peines, c'est aussi abandonner certains enjeux du livre. La perte du jeune frère était l'un des moteurs de l'entreprise, mais également un enjeu. Car encore une fois, le réel est loin d'être satisfaisant. On se souvient de cette description d'*Impératif catégorique* du cimetière de Pantin, lieu où celui-ci repose<sup>259</sup> :

les tombes du cimetière parisien de Pantin ne sont guère flamboyantes, compliquées, ornées. Aucune ressemblance avec le Père Lachaise. Ni avec les tout petits cimetières des villages provençaux. Pas de cyprès, pas d'ifs. (...) A Pantin, peu d'inscriptions. A l'entrée il est annoncé que les concessions expirées sont en voie de révision, ce qui veut dire que des morts doivent faire place à d'autres. Je n'ai pas pensé à demander si cela allait être le cas de mon frère, dans un avenir proche. Ou lointain. Je n'ai pas besoin de sa pierre tombale pour continuer à penser à lui, souvent.<sup>260</sup>

Ou encore, dans *Poésie* : :

Le cimetière de Pantin était assez sinistre derrière de hauts murs (...). L'aménité de son accueil n'était certes pas améliorée, dans l'allée des Marronniers aux fleurs doubles, par l'impression d'inachèvement que donnait une section livrée à des tombes récemment ouvertes. (...) Les fosses à peine fermées ressemblent à un appartement où le mort vient d'emménager (...). (...) Les fleurs, abondantes, y sont fraîches, peu fanées, peu noircies par les pourritures conjuguées de la pluie et de l'oubli.<sup>261</sup>

« Pas de cyprès, pas d'ifs » : ce cimetière parisien tranche bien avec les paysages sépulcraux de Provence :

Au pied de la route qui grimpe vers le village (...) il y a un tout petit cimetière particulièrement calme, tranquille, amène, dans son rectangle de cyprès. (...) Le cimetière est minuscule. Une poignée de tombes, une poignée de cyprès ; des pierres. (...) Sous la lumière les cyprès sont noirs. Chaque tombe, chaque pierre se détache à l'œil ; singulière. Les pierres comptent les morts, les pas, les ombres.<sup>262</sup>

Si « le souvenir des morts accompagne pour [lui], invariablement, la pensée du cyprès »<sup>263</sup>, faire de € un hommage au frère correspond à la nécessité de déplacer son « lieu de mémoire » vers les

---

259 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1366 : « Dans la matinée je suis allé au cimetière de Pantin, allée des Marronniers aux fleurs doubles. Là est enterré mon frère Jean-René, mort par suicide le 23 ou 24 octobre 1961. C'est un lieu de mémoire, comme on dit aujourd'hui ».

260 *Impératif catégorique* dans *GIL*, pp. 1209-1210.

261 *Poésie* : dans *GIL*, pp.1371-1372.

262 *Ibid.*, p. 1375.

263 *Ibid.*, p. 1378.

images-souvenirs de la Provence natale, répondant ainsi au cri d'outre-tombe du début de la partie :

mais tu n'oublies

jamais, jamais plus, tu hurles mais ô l'Allée  
des Marronniers aux Fleurs Doubles n'est n'est ce pas  
**c'est moi si peu !<sup>264</sup>**

Le poète y répond en faisant de cette requête l'un des principaux enjeux du livre, ce qui est exprimé de manière assez explicite dans un sonnet du premier paragraphe :

ce sera

toi ma réplique dans tous mes futurs nuageux sans apparence indécidé quoique certain  
innombrablement les désirs de la mémoire me mêleront aux foisonnements du rêvé  
(...)  
je referai pour toi quelque'un des parcours qui m'occupent et je n'aurai pas assez de ciel  
qu'il ne s'efface et tu n'auras pas assez d'un mot qui ne soit toi.<sup>265</sup>

Puisqu'il n'est pas possible de retrouver la voix perdue depuis le premier coup de Noir, « [s]a réplique » se fera dans le présent du passé, à travers les images-souvenirs convoquées, afin que « les phrases [sèchent] avec quoi l'on brûle jusqu'aux enfances »<sup>266</sup>.  $\epsilon$  est déjà une œuvre de mémoire<sup>267</sup> en ce que le poète se propose de mener le lecteur dans ses « parcours » d'images-souvenirs pour réactualiser dans les mots un passé, afin que « les désirs de la mémoire [l]e mêl[ent] aux foisonnements du rêvé ». Roubaud ne dispose pas encore des techniques des Arts de la Mémoire, mais la mémorisation intervient bien dès les débuts de la composition de  $\epsilon$  ; d'abord par l'apprentissage d'un grand nombre de sonnets<sup>268</sup>, puis à travers cette règle de composition :

---

264  $\epsilon$ , « je suis mort », [GO 2], p. 109. Nous soulignons.

265  $\epsilon$ , 1.3.8, [GO 108], p. 31.

266 *Ibid.*, 1.1.11 [GO 127], p. 20.

267 Nous devons bien sûr être très prudents en faisant de  $\epsilon$  une œuvre de mémoire. Pendant sa composition ni Roubaud ni quiconque n'avait encore participé à la redécouverte des Arts de la Mémoire. On ne peut donc pas interpréter ce livre au regard des arguments, techniques et symboles apportés par les traités antiques ; et si l'on se permettait d'en douter, la chronologie et *La Dissolution* nous en apporteraient la preuve :

Jacques Roubaud, *La Dissolution*, Caen, Nous, 2008, p. 370 : « lisant en 1966, peu après être entré à l'Oulipo et sur la recommandation expresse de Queneau, le livre de Frances Yates, *The Art of Memory* (...) ».

Que Roubaud s'intéressait à titre personnel à la question de la mémoire, cela ne fait toutefois aucun doute. On pourrait presque parler d'intérêt 'plagiaire par anticipation'.  $\epsilon$ , œuvre de mémoire, oui, mais dans une conception proprement roubaldienne, et qui ne doit encore rien aux Arts de la Mémoire.

268 Voir *Poésie* dans *GIL*, pp. 1435-1437. Notamment, p. 1436 :

« Et d'ailleurs, pourquoi apprendre de la poésie, et associer délibérément la mise en mémoire de poèmes avec la composition de poèmes ?

Je répondrais, maintenant, volant au secours de mon moi ancien, qui ne peut plus répondre ; et qui n'aurait peut-être pas voulu répondre, peut-être pas vraiment saisi le sens de la question, parce que la finalité du rapprochement que je marque ici très fermement ne lui (c'est de moi que je parle, mais de moi en 1961) était guère apparente, je répondrais par exemple ceci : que la poésie se fait dans la mémoire, qu'elle est faite d'abord de notre mémoire, des **images-mémoire** de notre vie et d'**images-langue** qui s'en emparent ».

composer dans la tête, ne poser sur le papier que ce qui a été décidé dans la tête et a été maintenant un temps (assez long) en mémoire. Ensuite, ne plus y revenir. (Je me tiens encore aujourd'hui (généralement) à cette règle.)<sup>269</sup>

La force de  $\in$ , c'est que la partie de go peut apparaître comme un support mémoriel aux images-mémoire et aux images-langue déployées dans les poèmes. Parce qu'elle propose bien un « parcours », qu'un joueur régulier n'aura aucun mal à mémoriser la partie et qu'un tel effort l'aiderait assurément à situer une pierre-poème au moment de sa pose, puis en son amont et son aval, et donc à envisager plus aisément les rapports de succession et de position<sup>270</sup>. En tant que support et parcours mémoriel, et par là même structure s'accommodant très bien de la métaphore architecturale<sup>271</sup> des souvenirs et des enjeux, le diagramme de la partie donnée par Roubaud devient la carte du tombeau poétique, le plan d'un cénotaphe.

Mais cette quête d'un passé à ressaisir est à la fois douloureuse, – d'où le recours aux abris –, et difficile, puisque surgit alors le paradoxe de l'absence-présence du souvenir, problème qui apparaît dans le même temps que la question de l'être au monde, soit dans le premier paragraphe :

Adieu plein des eaux dit le cœur on voit des roses pourri dans le plâtre (...)

adieu répond le cumin de l'eau (...) adieu dit l'eau troublée c'est de l'anis c'est de l'eau  
adieu dit l'eau en battant sur quelles rives ?

adieu pour quoi faire chaque image n'a-t-elle pas été adieu dès la première qui fut  
ovale et dans le bleu battant de vols où passait de l'eau adieu

adieu pourquoi il va sans dire ancien adieu ancien depuis que le cœur bat que  
pourrissent les roses bouffonnes qu'on voit dans le plâtre adieu qu'on voit s'ensabler  
l'eau<sup>272</sup>

Si l'orient salvateur (« le cumin de l'eau ») comme la Provence (« l'eau troublée c'est de l'anis ») est un « adieu », comment être au monde en vivant dans la quête d'un passé perdu et à jamais inaccessible ? Nous nous trouvons avec ce poème à l'orée de «  $\in$  » (au regard de la partie de go), et c'est la tentation du renoncement qui prime. Nous sommes toujours dans « les désirs de la mémoire » qui peuvent au mieux se « mêl[er] aux foisonnements du rêvé », mais qui ne parviennent

---

Et p. 1437 : « C'est pourquoi je me suis mis délibérément à apprendre des sonnets. Beaucoup de sonnets. Beaucoup beaucoup de sonnets ».

269 *Ibid.*, p. 1442.

270 N'oublions pas non plus que Roubaud ne cesse d'enjoindre le lecteur de recourir à sa méthode.

Article de presse dans *GIL*, p. 1741 : « un poème est toujours "maintenant". La chose la plus importante à dire d'un poème, c'est : "apprenez-le" ».

271 Dans le go, on parle par exemple de murs, d'encerclements, de positions, de territoires, de formes dont la beauté se mesure à l'efficacité, de formes 'légères' ou 'solides', etc..

272  $\in$ , [GO 112], p. 27.

pas à transcender leur condition chimérique pour devenir palpables ainsi que le réel : les souvenirs ne peuvent être au monde et n'ont pas d'existence propre en dehors de l'esprit se souvenant, et ne parvenant pas même à saisir le souvenir dans son entièreté. Mais le poète, au lieu de désespérer de ce constat, au sortir d'« ∈ » recouvre l'espoir en faisant appel à autrui – aux lecteurs ? –, pour l'aider à réaliser son rêve dans un poème qui déjà dialogue<sup>273</sup> avec le paragraphe suivant :

donnez moi des ondes porteuses du passé des tubes si fins qu'ils aspirent les moins extricables des moments (ô escalade chromatique du souvenir) (...)

donnez moi de disposer sans fin du même voyage de l'œil sur une chevelure qui tombe mettez moi à l'intérieur du noyau courroucé du soleil (...)

laissez moi trancher dans le monde d'un homme comme un scalpel terrorise un tissu laissez moi trouver le défaut de neige de l'hiver **je ne demande qu'un dé d'hier pour le mettre à votre doigt**<sup>274</sup>

## C Une partie « impossible ».

L'abstraction du réel se retrouve enfin dans la partie même que Roubaud s'est pleinement appropriée. Une partie s'est bien déroulée, opposant un certain Mistuo Takei à Masami Shinohara, mais ce n'est pas la partie que Roubaud nous laisse. Le premier indice en est apporté par la permutation des trois coups dont nous avons parlé précédemment.

La 'falsification' du diagramme de la partie, la rendant impossible, met l'accent sur un lien entre les trois poèmes, celui que je viens d'indiquer, celui de la couleur de la pierre précieuse imaginaire, imaginée, impossible, qui brille dans l'œil de la licorne.<sup>275</sup>

La partie est aussi « impossible » que « la couleur de la pierre précieuse, imaginaire ». La permutation bouscule la logique, et sort définitivement la partie de son contexte historique, pour devenir autre. Un second indice apparaît alors dans la multiplication des pierre-poèmes 'grises'. Car dans quelle partie de go Noir pourrait se saisir de pierres blanches pour jouer son coup, et Blanc et noires ? C'est pourtant comme si chaque joueur avait pu puiser dans les pierres-poèmes de l'autre à chaque fois qu'il le désirait. Dans le diagramme ci-dessous<sup>276</sup>, nous pouvons voir ce que donnerait la partie si les joueurs avait effectivement joué avec des pierres-poèmes qui ne leur appartenaient pas.

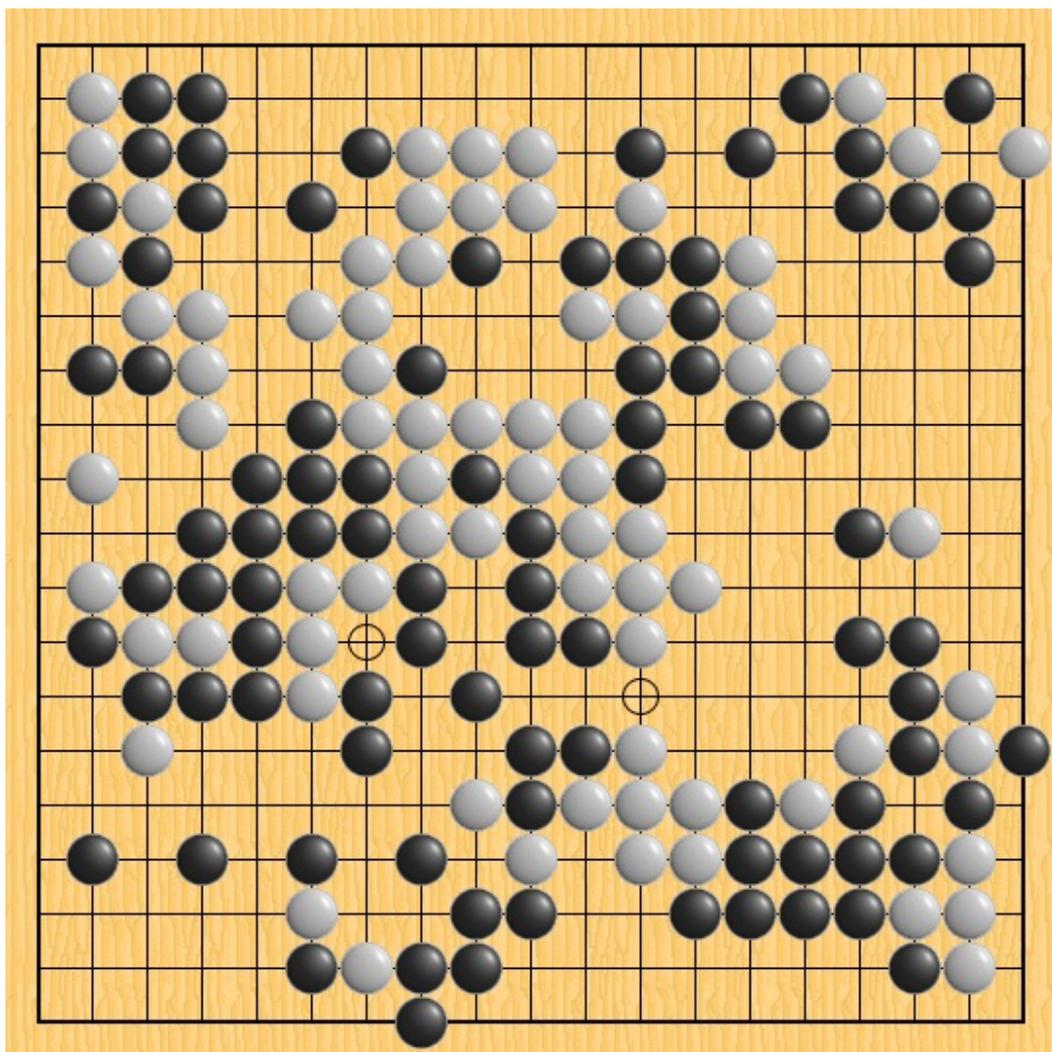
---

273 Voir Table Calque, Annexes, P. I.

274 ∈, [GO 139], p. 21. Nous soulignons.

275 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur. Voir Annexes, P. IV.

276 Il sera possible de retrouver ce diagramme, ainsi que son homologue des deux éditions du livre dans nos Annexes, P. II.



L'impossibilité d'être d'une telle partie apparaît alors de manière bien plus évidente : quelle partie pourrait aboutir à un tel résultat, *a fortiori* si Blanc est censé être bien plus fort que Noir ? Il est difficile de dire si ce résultat a été recherché par l'auteur ou s'il est contingent à des choix locaux, mais dans un tel cas de figure la partie est entièrement dominée par Noir qui contrôle pratiquement tout le *goban*, ne laissant que peu de points et de possibilités d'amélioration à Blanc. Dans cette partie impossible, fantasmée, Noir dispose par exemple toujours de ses coins nord-est et nord-ouest, et il lui suffirait d'un coup pour reprendre le coin sud-est. Blanc aurait échoué dans son attaque du groupe centre-ouest, et ne serait parvenu ni à envahir le sud ni l'ouest. Blanc dispose potentiellement de peu de prisonniers et Noir d'un grand nombre. Les intersections marquées d'un cercle correspondent aux coups Blanc 29 et 109, seules pierres-poèmes à ne pas disposer d'indication de couleur dans le livre.

Nous ne pensons pas que l'étude de ce diagramme falsifié apporte quoi que ce soit à

l'interprétation de  $\in$  – il n'est pas même sûr que Roubaud l'ait envisagé –, mais il a le mérite d'appuyer visuellement l'inconséquence que l'on peut trouver dans le fait de jouer avec les pierres de l'adversaire, et donc l'impossibilité d'être d'une telle partie, entièrement abstraite du réel, rendant peut-être de plus en plus difficile pour le poète d'être au monde. Havre des groupements de pierres, exil dans la poésie, cénotaphe poétique et partie « impossible », voici la réalité alternative que se construit le poète dans  $\in$  : ses « foisonnements du rêvé ».

## 2 À quoi bon ?

Partagé entre repli des « désirs de la mémoire » et quête de l'être au monde, soit les formes que peut prendre le Projet de Poésie dans  $\in$ , le poète est alors constamment confronté au démon du renoncement que nous avons déjà eu l'occasion, ici et là, de croiser, et proposant au poète un tout autre projet. Les deux entrent clairement en confrontation dans la pierre-poème « Projets » du groupement de pierres « dénué ». D'un côté le livre, « un effort minutieux sur des années (chiffres) énorme »<sup>277</sup>, et de l'autre :

bien en vue la mort : éblouissante rose dentée  
le compte à rebours de la mort un peu de mort dans le sang un peu plus lentement ses  
portes ni noire ni blanche  
décidable<sup>278</sup>

Cette pierre-poème mise au cœur de l'« horloge des textes », faisant alterner le noir et le blanc, se comprend d'autant mieux après la lecture de ces quelques lignes de *La Boucle* :

Sur le cadran d'horloge de la représentation mentale du jardin, que je parcours en pensée selon le sens temporel, celui des « aiguilles d'une montre », il est midi au lavoir (il pourrait être minuit, puisque les horloges identifient, absurdement, en un seul apogée, les deux moments extrêmes, antithétiques, des révolutions solaires, le blanc et le noir. Mais je pense plutôt à midi).<sup>279</sup>

Il n'est donc pas surprenant qu'au cœur de cette horloge la mort n'apparaisse « ni noire ni blanche », car elle est ce lieu absurde de la confusion des « extrêmes », de l'« antithétique », « [du] blanc et [du] noir ». Il est impossible d'appréhender la mort comme quelque chose de 'bien' ou de 'mal', de 'bon' ou de 'mauvais', de 'blanc' ou de 'noir', car à chaque regard posé sur son cadran il est

---

277  $\in$ , p. 45.

278  $\in$ , p. 46.

279 *La Boucle* dans *GIL*, pp. 470-471.

impossible de la situer. Depuis « tu es sauf... » l'évolution est tout de même palpable – « Projets » ne renvoie à aucun coup de la partie mais les pierres-poème l'entourant s'en chargent pour lui –, de préférable, puisque la mort apparaissait comme un salut, elle est devenue « décidable ».

Nous voudrions alors en venir au paragraphe de l'être au monde afin de voir comment ce démon du renoncement se manifeste lorsque la question devient plus pressente. Pour cela, nous ferons intervenir une pierre-poème particulièrement importante : celle qui commence par « ce n'est pas vrai je mens tout est faux... » en 1.3.17, [GO 110]. Si elle attire notre attention, c'est non seulement parce qu'elle constitue le dernier texte du second sonnet de sonnets tout en nous plaçant à l'entrée de « ∈ » au regard de la partie de go, mais aussi parce qu'il s'agit d'une pierre-poème 'grise' (donc ni noire ni blanche ?) et enfin parce qu'elle clôt enfin la séquence de coup particulièrement désastreuse de Noir 104-110. Nous pouvons d'ores et déjà signaler que Noir 110, comme les coups précédents 106 et 108, est imposé par Blanc. Après Blanc 109, Noir n'a absolument pas d'autre choix que de jouer en 110. Si l'on jette un coup d'œil à notre Table Calque, on peut d'ailleurs constater que Noir 104 correspond précisément à l'introduction du paragraphe ∈ dans la partie de go. Ces précisions apportées, il est temps d'en venir au sonnet en prose qui nous intéresse, dont nous ne donnons pour l'instant que les deux quatrains :

ce n'est pas vrai je mens tout est faux il n'y a rien en arrière je ne suis pas du monde  
je ne suis pas non plus du monde que j'étais je ne vis pas un mort me glace le vécu  
j'avance sous absence je suis le

chapitre zéro du livre la basse oubliée dans la partition économisant le vide enchaînant  
des raisons qui n'assurent rien je ne suis même pas retranché je suis nul dépossédé du  
don d'échange?<sup>280</sup>

De l'évanouissement de l'« Eurydice de fumée », nous sommes passés à la négation totale : « tout est faux il n'y a rien en arrière ». Cette soumission au démon du renoncement, à l'à-quoi-bon généralisé qui eut raison du « mort [qui lui] glace le vécu », doit toutefois se comprendre au regard de la pierre-poème qui précède selon le troisième mode de lecture, soit « bris sonore !... », [GO 109], sur laquelle nous nous attarderons quelque peu. Nous ne reviendrons pas sur l'étrange « n/o/\*/\*/t/h/\*/\*/i/n/\*/\*/g/\* » venant fissurer le poème à la rime<sup>281</sup>, mais rappelons que pour ce « bris sonore », aucune couleur n'est indiquée. Seul le poème du groupement « couleurs » « blancs »<sup>282</sup>, [GO 29], partage avec lui cette particularité. Précédé d'« un carré blanc », ce poème renvoyant à un coup du monde saturait peut-être suffisamment le texte de sa présence, – la

---

280 ∈, p. 36.

281 Voir *Mémoire de la mémoire*, pp. 296-299 et *Poésie* :, pp. 1698-1699.

282 ∈, p. 85.

dérivation du blanc intervient tout de même à huit reprises –, pour que la couleur de la pierre-poème n'ait pas besoin d'être indiquée, ou se confonde avec les sèmes employés. Quant au « bris », il n'est de toute évidence pas que « sonore » si la pierre même a disparu. « Rien n'est » : pas même la pierre. Jean-François Puff concluait, *Poésie, etcetera : ménage* à l'appui, qu'à travers ce poème se révélait au poète que « la poésie dit rien, c'est-à-dire, "kekchose" ; telle est la réponse du poème de € à la question de l'"à quoi bon" »<sup>283</sup>, avant citer une autre pierre-poème inspirée par le démon du renoncement : « (...) à quoi bon les provences perdues (...) à quoi bon (...) / rien répondait la pierre sans bouger (...) rien il ne faut rien ne sert de rien »<sup>284</sup>. L'« à-quoi-bon », question lancinante de €, leitmotiv de la résignation, ne saurait toutefois selon nous être résolu ainsi. Car c'est la réponse que le démon du renoncement même, ici le monde, tente d'instiller dans l'esprit du poète : que tout, même le Projet, soit inutile, ne serve à rien, et donc soit abandonné. Selon le troisième mode de lecture, dans le premier paragraphe nous en sommes encore aux questions, aux problèmes posés par l'être du monde. Si celui-ci était résolu, la partie pourrait être suspendue, et s'achever ici plutôt qu'au coup 157. « Rien n'est » mène à l'« à quoi bon », répondant lui-même : 'à rien' – cercle vicieux duquel le poète devra s'échapper. Si le « bris sonore » révèle le rien, infiniment présent par son absence, ce n'est certainement pas la réponse recherchée par le poète dans son combat face au monde, mais ce qui le mène plutôt à tout remettre en question au coup suivant :

ce n'est pas vrai je mens tout est faux il n'y a rien en arrière je ne suis pas du monde  
je ne suis pas non plus du monde que j'étais je ne vis pas un mort me glace le vécu  
j'avance sous absence je suis le

chapitre zéro du livre la basse oubliée dans la partition économisant le vide enchaînant  
des raisons qui n'assurent rien je ne suis même pas retranché je suis nul dépossédé du  
don d'échange

on a conclu pour moi dans le même temps où je posais mon premier axiome blanc contre  
noir et la phrase roule où rien ne signifie

quelque part je ne vois plus ou autrement peut-être autrement qui rendra le vrai vrai le  
noir noir ouvrira les yeux sur autre que la mort ?<sup>285</sup>

Après ce que nous venons de voir, nous comprenons d'autant mieux pourquoi « il n'y a rien en arrière » : parce qu'il suit le « bris sonore !... », la non-pierre, ce rien qui pourtant ne lui laisse aucun choix dans les coups à jouer, le précipitant vers sa chute. Mais c'est paradoxalement à travers cette dramatique remise en question du combat à mener que l'entreprise elle-même se révèle, et que de

<sup>283</sup> *Mémoire de la mémoire*, p. 298.

<sup>284</sup> €, p. 29.

<sup>285</sup> €, p. 36.



pour cela, il faudra également « rend[re] le vrai vrai [et] le noir noir ». Ces fausses reduplications, – fausses car exigées par la syntaxe –, viennent volontairement choquer la logique. Il est en effet inhabituel de proposer comme attribut du complément d'objet l'adjectif dérivé du substantif en position de complément d'objet direct – c'est d'autant plus flagrant ici que « le vrai » n'est rien d'autre que l'adjectif substantivé de « vrai ». Mais ce paradoxe se comprend la pierre-poème « Projets » à l'esprit. Selon les connotations de la couleur, si la mort n'est pas « noire », elle est acceptable, voire préférable à la vie. Peut-être qu'à force d'avoir désémentisé le noir en le purgeant de ses connotation négatives, le poète étant lui-même Noir, il n'est plus possible de voir la mort qu'au sein de l'horloge des textes. Menacé par le démon du renoncement insinuant l'à-quoi-bon généralisé, il serait alors nécessaire, vital, de resémentiser le terme de ses connotations, que la mort, le noir, redevienne profondément noir – si « la phrase roule où rien ne signifie », c'est bien depuis que le noir s'est vu peu à peu décharger de ses connotations, déposséder de son sens. Dans « Du jeu de go comme stratégie de composition poétique », Roubaud revient sur « l'interprétation de la logique due à Hintikka » qu'il avait esquissé dans *Poésie* :

@1 Prenons un jeu de stratégie, à deux personnages. Dans l'interprétation de la logique due à Hintikka, la vérification de la vérité d'une proposition est soumise à un jeu ; les deux personnages sont l'auteur de la proposition d'une part, le monde de l'autre ; l'auteur de la proposition tente de prouver la vérité de ce qu'il énonce ; le monde tente de falsifier la proposition.

@ 2 Transposons. Un poème ne peut pas être soumis au monde (la vérité d'un poème est dans ce poème, non dans l'adéquation du poème au réel de ce qu'il dit), mais à un autre poème ; deux poèmes contigus, successifs, mis en rapport (par exemple par lecture ou traduction (un poème face à une autre version de lui-même)) sont dans une situation antagoniste ; chacun tend à falsifier l'autre s'affirmant.

@ 3 On peut particulariser cette situation générale en choisissant de faire jouer les poèmes dans un jeu de stratégie à deux personnages.

@ 4 Il y aura des pions blancs, il y aura des pions noirs.<sup>288</sup>

Blanc, devenu le monde, à travers les pierres-poèmes qu'il s'est approprié, tendra bien « à falsifier l'autre s'affirmant », et imposer au poète sa vérité : le noir peut être blanc, comme la pierre-poème 110 l'indique – donc la mort quelque chose de préférable à la vie. Le poète, son antagoniste, ne peut accepter cette vérité comme valide, mais livré à lui-même les arguments du démon du renoncement percent et ont pu devenir siens. Demeure ce cri : « qui rendra le vrai vrai », donc la proposition de vérité du poète comme valide, « le noir [profondément] noir », et lui permettra d'« ouvrir les yeux sur autre que la mort » ? On se rappelle alors de cet extrait de *Poésie* : cité à l'occasion de l'analyse du vers « dedans est noir qui émet de la lumière »<sup>289</sup> :

288 Jacques Roubaud, « Du jeu de go comme stratégie de composition poétique » dans *Échecs et go*, Arles, Actes Sud, 2000, pp. 25-26.

289€, p. 88.

Le deuil, à la lumière réelle, médiocre, de la ville détestée, était difficilement supportable. J'avais besoin de préserver à toute force la lumière irréaliste, utopique, bienheureuse, fallacieuse, trompeuse, réconfortante, douce, proche, caressante, fluide, qui m'était venue du rêve. Comme si le rêve n'avait été rêvé que pour le réconfort de cette lueur.

C'était une lumière qui venait du noir. D'un soleil noir elle recevait sa force, son pouvoir de conviction, sa duplicité. Elle se présentait comme une blancheur jetée sur la noirceur, annonciatrice de beauté. Beauté du noir, dessous.<sup>290</sup>

Après la citation de deux sonnets d'Edward Herbert rendant hommage à la couleur du basalte, et de leur traduction, Roubaud continue ainsi :

Voilà ce que me disait le rêve (...) ; par quoi il voulait me tromper, m'exalter ; me promettre la beauté du noir ; qu'elle me venait de l'ailleurs, du loin, de l'inaccessible, d'une transcendance ; mais je n'en connaissais aucune ; mais à la lumière parisienne réelle du jour réel, sous « *earth's common light* », je n'avais droit à aucune lumière blanche, à aucune lumière noire. Je ne pouvais espérer aucune révélation. Ni offerte, ni refusée. Rien que la douleur ; le deuil.<sup>291</sup>

Or la promesse « fallacieuse » d'une « beauté du noir », d'un « noir [qui ne soit pas] noir », n'est-ce pas précisément ce que poète cherche à abolir lorsqu'il se demande « qui rendra le vrai vrai le noir noir ouvrira les yeux sur autre que la mort » ?

Une seconde interprétation, qu'il nous faut sans doute superposer à la première, revient à entendre « rendra le noir noir » comme « rendra [au poète] [ses coups] ». Car l'on sait qu'avec les pierres 'grises', Noir joue parfois avec les blancs, et réciproquement. Or le joueur noir a sans doute, surtout après un coup forcé, besoin de se retrouver, de jouer 'ses' pierre-poèmes, d'avancer ses propres cartes pour survivre, car

à quoi bon opposer au monde une morale inchangée une vie malléable un courage réticent et ne lutter jamais que forcé dans son cœur à quoi bon<sup>292</sup>

« Lutter jamais que forcé dans son cœur », c'est bien ce que nous venons de voir : devoir se contenter de réagir au coup de Blanc 109, au « bris sonore », dans une pierre-poème blanche, imprégnée de la résignation que le monde, ou le démon, cherche à instiller dans l'esprit du poète. On sait que les derniers coups de Noir de la partie se retrouvent dans le troisième paragraphe, et que celui-ci est entièrement noir. Si Blanc n'a pas eu le loisir de colorer les pierres-poèmes de son adversaire, c'est peut-être que celui-ci s'est bien retrouvé, ou a su rendre au noir son noir.

---

290 *Poésie* : dans *GIL*, p. 1363.

291 *Ibid.*, p. 1365.

292 €, p. 32.

Nous savons que la confrontation dans le premier paragraphe du premier sonnet de sonnets au second ne peut s'entendre comme opposition du 'point de vue' du monde et 'point de vue' du poète. Mais puisque le premier, qui ne renvoie qu'à des coups joués par Blanc dans la partie, accomplit mieux que nulle part ailleurs la célébration de l'être au monde (« j'appartiens au nerf des rues aux murènes aux hiéroglyphes à l'écorce de l'automne (...) »<sup>293</sup>) et le second ne renvoyant qu'à des coups joués par Noir sa négation (« Adieu »<sup>294</sup> ; « ce n'est pas vrai je mens tout est faux il n'y a rien en arrière je ne suis pas du monde »<sup>295</sup>), c'est bien un dialogisme que la structure laisse entendre, mais un dialogisme interne au poète. Entre « désirs de la mémoire » et quête de l'être au monde, nous avons bien l'un des enjeux du livre, mais également entre l'être au monde et le renoncement, dont le dialogue est mis en évidence par l'architecture du premier paragraphe, de « ∈ », dans ses rapports au jeu de go. Entre l'évidence de l'à-quoi-bon selon lequel « il ne faut rien [, rien] ne sert de rien »<sup>296</sup> et cette ontologie du poète – « J'appartiens au doigt qui frappe le *la* à la trame au manteau (...) j'appartiens à tout non pas hier au feu demain à l'ongle à tout simultanément j'ai ce pouvoir qui n'est pas ce que je peux non **ce que je suis** j'appartiens »<sup>297</sup> – le poète est en lutte, oscillant d'une certitude à l'autre, chacune « tand[ant] à falsifier l'autre s'affirmant ». Quant à l'ontologie du poète, n'est-elle pas également celle du jeu, à travers lequel chaque pierre « apparten[t] [rétrospectivement] à tout non pas hier [au coup précédant] demain [au coup suivant] à tout simultanément » ?

### **3 Fin de partie.**

Pour Roubaud, renouer avec le réel ne signifie pas accorder monde et poésie, car comme nous venons de le voir « un poème ne peut pas être soumis au monde (la vérité d'un poème est dans ce poème, non dans l'adéquation du poème au réel de ce qu'il dit) »<sup>298</sup> ; l'enjeu n'est donc pas de parvenir à dire le réel dans le texte poétique, mais d'y trouver une solution satisfaisante pour le problème de l'être au monde, une solution capable de déjouer le démon du renoncement. Arrêter la partie avant sa fin ne pourrait signifier que deux choses : ou le poète a abandonné, ou celui-ci a le

293 *Ibid.*, 1.1.3, [GO 133], p. 16.

294 *Ibid.*, 1.3.1, [GO 112], p. 27.

295 *Ibid.*, 1.3.17 [GO 110], p. 36.

296 *Ibid.*, 1.3.4, [GO 118], p. 29.

297 *Ibid.*, 1.1.4, [GO 117], p. 17. Nous soulignons en gras.

298 Jacques Roubaud, « Du jeu de go comme stratégie de composition poétique » dans *Échecs et go*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 25.

sentiment que les tâches imposées ont enfin abouti. Or la dernière pierre-poème, GO 157, apparaît bien comme la porte de sortie du labyrinthe eschérien, car c'est le seul instant où le second et le troisième mode de lecture trouvent un point de convergence. C'est le dernier coup donné de la partie ; c'est la dernière pierre-poème du dernier paragraphe, avec pour coordonnées 5.1.10.. C'est aussi le coup qui propose l'anomalie la plus visible du diagramme, puisque la pierre 157 est noté noire. On aurait pu penser que Roubaud insinuait par là que, bien que la partie soit donnée inachevée, Noir finira par l'emporter – grâce à ses pierres de handicap et une très courte avance, Mitsuo Takei sortit vainqueur de la partie réelle ; mais l'auteur en donna une autre interprétation :

#### 4 Le dernier coup

On constate évidemment que le dernier coup, non de la partie, mais du diagramme, est une pierre blanche, et que j'ai faite noire. La raison est simple : avec ce coup, 'je' (le personnage) quitte le réel de la partie, rentre dans le réel. Il faut que ce dernier coup lui soit donné. D'ailleurs le rond noir qui signale de coup déborde du diagramme : le 'je' est déjà à moitié dehors.<sup>299</sup>

Si le poète a interrompu la partie, c'est donc qu'il estimait pouvoir renouer avec le monde, non pas en tant qu'antagoniste, mais l'extérieur, le réel, et soumettre ainsi le livre à autrui – en l'occurrence, d'abord en la personne de Raymond Queneau. Ce qui nous intéresse alors, ce n'est pas tant la fin elle-même que les raisons ayant pu y conduire. Si le poète estimait sa tâche accomplie, c'est sans doute que quelque chose a changé dans les derniers coups de la partie, et c'est à présent ce que nous traquerons.

Des deux premiers paragraphes intervenant dans la partie –  $\supset$  et  $\tau$  –, le passage aux suivants se faisait comme nous avons pu le voir par la prose. La transition n'est pas aussi nette que nous avons pu le suggérer – le paragraphe du couple intègre lui aussi quelques poèmes en prose, mais ceux-ci sont précisément placés vers la fin du deuxième tiers de la partie, comme « un jardin à Moret », [GO 100] et « dans l'horloge de fleurs... »<sup>300</sup>, [GO 107], qui dialogue déjà avec «  $\in$  ». Qu'est-ce qui différencie alors les derniers coups des autres, soit les pierres-poèmes des paragraphes de l'éventuel et de la réflexion ? Peut-être trouverons-nous des éléments de réponse dans la dernière pierre-poème du paragraphe «  $\in$  » :

dans cette langue on ne sait pas dire prairie neige est un vocable qui ne va plus sur deux  
jambes ni ronce (...)

donnez moi des couleurs plus pures dans cette langue comme des ondes qui désagrègent  
même le roc donnez-moi du neuf de la vitesse dans cette langue

---

299 Citation issue d'une correspondance électronique personnelle avec l'auteur, voir Annexes, P. IV.

300  $\in$ , respectivement pp. 73 et 74.

donnez moi votre aide sur le sable je me traîne je ne pourrai jamais pousser le temps  
donnez moi des siècles dans cette langue<sup>301</sup>

Si par « cette langue » Roubaud entend ‘la prose’ – par opposition au vers, et non à la poésie –, alors on comprend que les vocables « neige » et « ronce » ne tiennent plus « sur deux jambes » : qu'il soit ou non suivie d'une voyelle, le e muet dans la prose sera élidé. Seul le vers permet de les entendre dissyllabiques. Quelle que soit la solution apportée, si l'on se fie à ce dernier poème du premier paragraphe elle devrait être formelle : « donnez moi du neuf de la vitesse dans cette langue ».

Nous pensons alors que l'évolution naît de la disparition élocutoire du poète. Celle-ci n'est pas totale, mais les marques du P1 si nombreuses dans le livre ont tendance à se disparaître des derniers coups. Le temps d'une parenthèse, le « je » peut revenir en 5.1.8, [GO 153]<sup>302</sup>, mais sa présence ne vient qu'en souligner l'absence dans la plupart des autres pierres-poèmes. Si l'on décèle l'énonciation du poète, ce ne sont que par des moyens détournés, comme les marque du P3 ou du P4 incluant le P1, comme dans « notre vision »<sup>303</sup> ou « on allait en famille »<sup>304</sup>, dans l'utilisation des participes « appuyé à l'ovale (...) devenant arbre le désirant à la nuit »<sup>305</sup>, ou dans les marques du P2 supposant une situation d'énonciation directe – « te penchant sur la rivière tu la verras tendre vers toi »<sup>306</sup>. Si le poète se retire pour laisser les mots agir, il nous faut alors entendre sa disparition comme dissolution. Son univers n'en est pas moins absent, et aux images-souvenir de continuer leur travail, en supposant le poète caché derrière elles. Le jeune frère n'est par exemple pas oublié : nous avons vu comment celui-ci apparaissait dans le « jappement de lessives »<sup>307</sup> et l'illustration « canal de l'ourq près **Pantin** : **cimetière** du verre »<sup>308</sup> nous rapproche sans doute de lui. Mais pas de cris, pas d'à quoi bon : la mort n'est plus envisagée comme horizon. On se rappelle que si la pierre-poème « Suites pour violoncelle seul » envisageait la mort au moment de sa pose, dans la situation finale seule la pierre-poème « jappement de lessives » ‘meurt’, sera capturée et retirée du *goban*, signifiant peut-être que la mort de « jean (...) renié »<sup>309</sup> n'appelle plus nécessairement celle du poète. Plutôt que de poursuivre ses élans lyriques, le poète préfère alors se contenter d'accomplir cette exploration du passé si problématique dans le paragraphe précédent, ou du moins le tente :

---

301 € , [GO 141] pp. 20-21.

302 *Ibid.*, p. 147.

303 *Ibid.*, p. 145.

304 *Ibid.*, p. 100.

305 *Ibid.*, p. 95.

306 *Ibid.*, p. 143.

307 *Ibid.*, p. 96.

308 *Ibid.*, p. 146.

309 *Ibid.*, p. 96.

laissez moi trancher dans le monde d'un homme comme un scalpel terrorise un tissu  
laissez moi trouver le défaut de neige de l'hiver je ne demande qu'un dé d'hier pour le  
mettre à votre doigt<sup>310</sup>

Voici bien ce que la description débarrassée du « je » tente d'accomplir, peut-être afin d'établir des images-mémoire et des images-langue pures, où « chaque mot [pourrait] avoue[r] [s]on nom »<sup>311</sup>, et parachever le cénotaphe. La « vitesse dans cette langue » se comprend d'autant mieux après la dissolution élocutoire. Il n'est plus nécessaire de construire une pensée, si le poète laisse les images-souvenir apparaître brutes, neuves ; d'où peut-être l'accumulation de substantifs et d'adjectifs juxtaposés précipitant une phrase qui se ramifie seule et contre les règles de la syntaxe, laissant l'anacoluthie submerger les poèmes :

verre fusain verre averse cote cassé où fut caillou fut lait débordé en d'épaisses vitres  
terreau des écharde d'aiguilles humus de tessons nova des glaces qui volèrent (...)<sup>312</sup>

eaux sans rivières eaux sans lavoirs babil courses vasques eau l'exotique véritable  
irréductible dépayés (...)<sup>313</sup>

ici rase terrain ici pré ferroviaire ici porterne ici vie couleur corbeau caroube ô vie  
dans les tasses trèfle<sup>314</sup>

Il n'est enfin peut-être pas étonnant que l'inachèvement marque très durement le troisième paragraphe, seul à proposer des pierres-poèmes inachevées renvoyant à un coup de la partie. Nous avons suffisamment insisté sur le déplacement probable du coup 79, mais si l'on revient aux autres, l'avant-dernier coup de noir ne propose que la première strophe du sonnet court en prose, [GO 154], et le tout dernier, [GO 156], ne livre que ses coordonnées. « Il reste trouver le lieu définitivement sans péril »<sup>315</sup> sont donc les derniers mots de Noir. Celui-ci a sans doute conscience qu'un tel lieu ne pourra être apportée sur le *goban*, où les attaques se succèdent, et par le silence prépare donc sa sortie. Même si « demain est déchiré d'écluses », il est temps de « ferm[er] la porte »<sup>316</sup>.

---

310 *Ibid.*, p. 21.

311 *Ibid.*, p. 19.

312 *Ibid.*, p. 146.

313 *Ibid.*, p. 147.

314 *Ibid.*, p. 148.

315 *Ibid.*, p. 101.

316 *Ibid.*, 5.1.10, [GO 157], p. 148.

## Conclusion.

Go et poésie : deux sphères inconciliables ? Pas dans €, en tout cas, où le jeu de go apparaît comme un probant moteur extra-textuel de composition poétique et d'analyses littéraires. Puisque l'aventure n'avait pas encore été tentée, il était d'abord essentiel d'introduire au mode de lecture suivant le déroulement d'une partie de go. À travers ce projet de lecture, nous sommes alors parvenus à nous faire une idée précise de ce qui pouvait constituer cette « image poétique de la partie »<sup>317</sup> dont l'auteur parlait : de l'approche « puzzle » à l'approche 'directe', nous avons pu voir comment fonctionnait ce vaste réseau de poèmes, et comment des coups pouvaient 'raconter' parfois davantage que le texte poétique, ouvrir ou prolonger sa réflexion. Revenant ensuite de manière plus globale sur les apports du jeu au livre, et les modifications consubstantielles ainsi engendrées, nous avons découvert un livre de poésie 'escherien', dont le temps privilégié est le futur antérieur, et qui appelle bien les facultés d'un « Lecteur Modèle » pour un abord simultané et constant des différentes manières de le lire. Ce labyrinthe dont on trouve peut-être plus difficilement l'entrée que la sortie nous est alors également apparu comme un livre duel, premier à être aussi profondément pensé en noir et blanc. De là, il nous apparut enfin possible, avec un nombre suffisant d'armes extra-textuelles, et une image assez nette de la spécificité des apports du jeu à notre disposition, d'en venir aux enjeux, et tenter ce 'récit' : Le poète, face au monde, fuit d'abord le duel en quête d'un ailleurs, d'exil. Tentant de faire du livre un cénotaphe, il se réfugie alors dans le passé tout en modifiant la réalité de la partie. Mais le monde, en tant qu'antagoniste, cherche à le faire renoncer, et lui rappelle la vanité de la quête des images-souvenir ; l'à-quoi-bon le traque et gagne du terrain, insinuant que du noir même pourrait naître la lumière, et faisant de la mort un terme tout à fait envisageable, voire préférable. Le poète trouve alors une échappatoire dans sa disparition élocutoire, laissant ainsi davantage de place et d'autonomie aux souvenirs et aux mots, aux images-mémoire et aux images-langues, parachevant ainsi le cénotaphe, et dessinant la sortie du labyrinthe. C'est bien la dissolution progressive du lyrisme qui caractérise cette fin la partie. Plus de doutes, de questions, juste de la poésie. Aussi, parvenus au terme de cette étude, il ne fait pour nous plus aucun doute que l'intégration du jeu au livre n'a jamais été mystificatrice, et que les différentes lectures peuvent et doivent se nourrir des éléments que l'on peut en dégager. La critique n'a de toute manière rien à y perdre, et tout à y gagner.

Nathalie Barberger place la Boucle « du côté de Zazetski »<sup>318</sup>. Nous nous risquons alors à

---

317 *Ibid.*, p. 9.

318 Nathalie Barberger, « La Boucle : du côté de Zazetski » dans *La licorne, Roubaud*, pp. 91-100.

faire de même pour €. Si le poète phantasma à certains endroits du livre une mémoire 'cherechevskienne' (on se souvient de cette supplication : « donnez moi des ondes porteuses du passé des tubes si fins qu'ils aspirent les moins extricables des moments (...) donnez moi de disposer sans fin du même voyage de l'œil sur une chevelure qui tombe »<sup>319</sup>), son combat est bien celui de « l'homme à la mémoire fracassée »<sup>320</sup>. Nous savons certes que Roubaud, lors de la composition de €, ne pouvait avoir lu l'ouvrage de Luria qui ne paraît qu'en 1968, et ne cherchons pas à en faire un 'plagiat par anticipation' ; mais est-il interdit de penser que l'auteur de *L'invention du fils de Leoprepes* n'a pas oublié sa propre lutte face au monde, et a bien € à l'esprit lorsqu'il écrit que Zazetski « voulait seulement être de nouveau au monde » ?

Au début il ne percevait pour ainsi dire plus rien d'organisé. Le monde s'était désintégré en fragments déconnectés et ces fragments ne constituaient plus ni des objets ni des images stables. (...) La description patiente, raisonnée, sensible que font, collaborant, médecin et malade, de ce monde de la mémoire fracassée est à la fois terrible et fascinante. Mais la véritable, extraordinaire, saisissante histoire racontée par le livre est celle d'une **tentative de reconquête : reconquête par Zazetski de sa mémoire, et du monde.**<sup>321</sup>

Mais **pourquoi écrire ?** pourquoi tenter de **raconter ainsi sa blessure, la catastrophe de la pulvérisation de son monde** par la balle pénétrée dans son cerveau. Au début il voulait seulement retrouver la mémoire, la retrouver pour redevenir l'homme qu'il avait été ; **il voulait seulement être de nouveau au monde.** Avec le temps il comprit qu'il n'y parviendrait jamais. Il comprit cela et sans vraiment l'accepter émotionnellement il comprit qu'il pourrait seulement écrire cette lutte de tout le reste de sa vie, son refus de l'anéantissement.<sup>322</sup>

---

319 €, p. 21.

320 Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993, pp. 76-83.

321 *Ibid.*, pp. 79-80. Nous soulignons.

322 *Ibid.*, p. 81. Nous soulignons.

## Bibliographie.

### Œuvres sources :

- KAWABATA** Yasunari, *Le Maître ou le tournoi de Go*, Paris, Albin Michel, 1975.
- PEREC** Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, Coll. « Le Livre de Poche », 1978.
- ROUBAUD** Jacques, €, Paris, Gallimard, 1967.
- , 'le grand incendie de Londres', Paris, Seuil, Coll. « Fiction & Cie », 2009.
- , *La Dissolution*, Caen, Nous, 2008.
- , *Roubaud : rencontre avec Jean-François Puff*, Paris, Argol, 2008.
- , « Du jeu de go comme stratégie de composition poétique » dans *Échecs et go*, Arles, Actes Sud, 2000, pp. 25-38.
- , Correspondance électronique personnelle avec l'auteur, Annexes, P. IV.

### Ouvrages critiques ou théoriques :

- BARBERGER** Nathalie, « La boucle : du côté de Zazetski » dans *La Licorne*, Vol. 40, *Roubaud*, textes réunis et présentés par Moncond'huy (D.) et Mourier-Casile (P.), UFR de Langues Littérature Poitiers, 1997, pp. 91-100.
- ECO** Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, Coll. « Le Livre de Poche », 1985.
- JERUSALEM** Christine, « Boucles & Spirales : effets de circularité et de déplacements dans l'œuvre de Jacques Roubaud » dans *Jacques Roubaud, « compositeur de mathématique et de poésie »*, Nancy, Absalon, 2010, pp. 111-123.
- MONCOND'HUY** Dominique, « Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud » dans *La Licorne*, Vol. 40, *Roubaud*, textes réunis et présentés par Moncond'huy (D.) et Mourier-Casile (P.), UFR de Langues Littérature Poitiers, 1997, pp. 115-156.
- MONTEMONT** Véronique, *Jacques Roubaud : l'Amour du nombre*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. « Perspectives », 2004.
- PIEYRE DE MANDIARGUE** André, « Les mots et le go » dans *Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 296-298.
- PUFF** Jean-François, *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Éditions classiques Garnier, Coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2009.
- ROUBAUD** Jacques, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, Coll. « Versus », 1995.
- , avec Pierre Lusson et George Perec, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- , *La Fleur inverse. L'Art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. « Architecture du verbe », 1978.
- , *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Ivrea, 2000.
- , *L'invention du fils de Leoprepes. Poésie et Mémoire*, Saulxures, Circé, 1993.

**AOKI** Shimpei, « Black indebted solely to his handicap stones for a narrow victory » dans *Go review*, Vol. 5, n°4, avril 1965, pp. 14-40.

**WYSS** André, « Sonnet, mathématique et jeu de go », dans *Échiquiers d'encre. Le jeu d'échecs et les lettres, XIXe-XXe siècles*, collectif dir. Jacques Berchthold, prologue de George Steiner, Genève, Droz, 1998.

## Table des matières.

Introduction.....	3
I Une « image poétique de la partie » : introduction au troisième mode de lecture.....	6
1 Remarques préalables.....	6
A De la difficulté au déni de critique.....	7
B Invitations, traces, indices.....	11
a du ‘grand incendie de londres’.....	11
b du diagramme.....	12
c du texte.....	14
2 L'approche « puzzle », ou la mise en rapport des poèmes.....	15
A L'analyse des rapports de succession : vers une lecture linéaire du livre ?.....	17
B Rapports de position, échos d'images.....	19
3 L'approche directe, ou l'interprétation du coup.....	22
A Des dialogues d'images.....	23
B Au-delà de l'image et du texte : ce que le coup ‘raconte’.....	29
C Lorsque le médiocre prime.....	35
II Le livre et le go.....	40
1 $\in$ , œuvre escherienne.....	40
A Pour un livre au futur antérieur.....	41
B Le mode de lecture diaphane : la posture du « Lecteur Modèle ».....	47
a Le calque des paragraphes et de la partie de go.....	49
b Ajout du troisième calque.....	52
c La double linéarité de $\in$ .....	56
d de $\in$ au ‘grand incendie de londres’.....	59
2 Un livre en noir et blanc : l'organisation duelle de $\in$ .....	61
A Une contrainte cachée ?.....	62
a Une coïncidence ?.....	62
b Le poète face au monde.....	65
B Du nacre au basalte : introduction à l'analyse du spectre roubaldien.....	69
a L'intervention de la partie.....	69
b Sèmes et connotations.....	70
– Les pierres « isolées ».....	70

– Les autres pierres-poèmes.....	<u>73</u>
c La couleur de la forme.....	<u>73</u>
III Entre « désirs de la mémoire » et être au monde : les enjeux d'un duel.....	<u>79</u>
1 Les « foisonnements du rêvé ».....	<u>80</u>
A La fuite du réel.....	<u>80</u>
B « Les désirs de la mémoire [se] mêleront aux foisonnements du rêvé » : €, cénotaphe.....	<u>83</u>
C Une partie « impossible ».....	<u>86</u>
2 À quoi bon ?.....	<u>88</u>
3 Fin de partie.....	<u>94</u>
Conclusion.....	<u>98</u>
Bibliographie.....	<u>100</u>