

Ekphrasis mélancolique

*Photographie et deuil dans Quelque chose noir de
Jacques Roubaud*

Ragnhild Eskeland



Masteroppgave i fransk litteraturvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

2013

**Ekphrasis mélancolique – photographie et deuil dans *Quelque chose noir* de
Jacques Roubaud
Ragnhild Eskeland**



Directeur du mémoire: Trond Kruke Salberg

Masteroppgave i Fransk litteraturvitenskap
FRA 4390 (60sp)
Vår 2013
ILOS – HF
Universitetet i Oslo

© Ragnhild Eskeland

2013

Ekphrasis mélancolique – poésie et deuil dans *Quelque chose noir* de Jaques Roubaud

Illustration en couverture : *Sans Titre, /Alix et jacuques dans leur appartement rue Francs Bourgeois à Paris*, *Journal (1979-1983)*, A. C. Roubaud

Ragnhild Eskeland

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Résumé

Le mémoire présent offre une analyse du rôle de la photographie dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud. Ce recueil de poèmes est le travail de deuil du poète après la mort de sa femme photographe. En regardant la façon par laquelle Roubaud fait des ekphrasis des photographies d'Alix Cléo Roubaud, on découvre un poète mélancolique.

Roubaud écrit donc ce recueil à partir de photographies prises par sa femme Alix qui était photographe de profession. Il s'inspire aussi beaucoup de son journal intime qu'elle tient depuis l'adolescence. Pendant qu'elle était en vie, le couple travaille dans une collaboration artistique où chacun s'inspirait des travaux de l'autre. Roubaud est dévasté par la mort de sa femme. Il n'arrive pas à écrire. Pour trouver une expression pour son deuil, il prend l'œuvre d'Alix et ses sources d'inspiration comme point de départ. Il veut continuer leur « dialogue » artistique après sa mort dans l'espoir de garder Alix en mouvement ou au moins trouver des mots pour évoquer son absence. L'ekphrasis devient une figure importante dans ce travail. L'ekphrasis est une représentation verbale d'une représentation visuelle, dans le cas de Roubaud : des poèmes sur des photographies. En tant que figure, l'ekphrasis est un moyen d'expression pour le poète qui veut essayer de réanimer l'immobilité de l'art visuelle par le mouvement de la narration.

Comme dans beaucoup d'autres ouvrages de deuil, le mythe d'Orphée et Eurydice devient ici un archétype important. Roubaud veut descendre dans le noir par l'art (la photographie) pour retrouver Alix, comme Orphée est allé aux Enfers grâce à ses dons musicaux pour récupérer Eurydice. Comme dans ce mythe, le projet de Roubaud fait faillite. Dans *Quelque chose noir*, l'utilisation d'un autre art à l'intérieure de la poésie devient un élément supplémentaire qui lie le recueil au mythe.

Roubaud crée même des mondes alternatives dans sa poésie dans l'espoir qu'il y aurait un monde où Alix pourrait être en vie, même si elle est morte dans le sien. Hélas, il trouve que chaque existence possible de sa femme, ne deviendra nécessairement qu'une répétition de sa mort.

Roubaud est incapable de trouver une consolation au deuil. Toute tentative de remettre Alix en mouvement échoue. Tout autour de Roubaud devient signe de la perte et chaque fois qu'il voit une présence ce n'est que la présence de l'absence.

Remerciements

Je veux d'abord remercier mon directeur de thèse Trond Kruke Salberg pour sa patience et son aide. Ensuite je veux remercier Mireille Caille-Grüber pour ses séminaires inspirateurs et pour tout son aide à Paris.

Je veux aussi remercier Øystein Tvede pour ses lectures (et relectures) du mémoire et ses conseils indispensables

Enfin, je veux remercier Aladin Larguèche pour son aide, Vera Lid pour tout les longs repas et les conversations motivantes qu'on a partagé à Paris et Stian Daniel Kaspersen, Marianne et Lars Eskeland, Betsey-Marie Eskeland, Askild Matre Aasarød et Iris Alice Vigerust Furu pour leur patience, leurs conseils et leur soutien.

Table des matières

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Introduction | 2 |
| 2 | La structure du recueil | 11 |
| 2.1 | Les chiffres | 11 |
| 2.2 | Répétition et fragmentation | 15 |
| 3 | L’apostrophe à Alix | 29 |
| 4 | L’ekphrasis..... | 39 |
| 4.1 | Théorie de l’ekphrasis | 39 |
| 4.2 | Orphée et Eurydice | 43 |
| 5 | Ekphrasis notionale..... | 58 |
| 6 | Ekphrasis d’une photographie réelle | 72 |
| 7 | La pluralité des mondes | 76 |
| 8 | Conclusion..... | 87 |
| | Bibliographie | 90 |

1 Introduction

Ce mémoire cherche à analyser le rôle joué par la photographie dans *Quelque chose noir* (1986), ouvrage qui a été un travail de deuil de Jacques Roubaud. Le recueil ne contient pas de photographie, mais il est écrit sur, et à partir de photographies qu'Alix Cléo Roubaud a prises avant sa mort en 1983.

*

Jacques Roubaud est né en 1932 à Caluire-et-Cuire dans le département du Rhône. Il passe son enfance à Carcassonne et à Paris, où il rencontre Louis Aragon. Encouragé par celui-ci, Jacques Roubaud publie son premier recueil de poésie, intitulé *Poésie juvéniles*, en 1944 à la maison d'édition C. G. C. Il se livre à des études de lettres, mais y renonce avant la fin des classes préparatoires. En 1952, il publie le recueil *Voyage du soir*. Malgré ces deux publications, Roubaud ne se proclamera pas poète avant la publication de *E* en 1967, au moment où il rejette l'influence surréaliste reçue d'Aragon. Entre temps, il a achevé une formation de mathématicien à l'université de Rennes. Poétiquement, il s'investit dans la relation entre les mathématiques et la poésie, et trouve une vocation pour les aspects formels de la poésie. En 1966, il est invité à rejoindre le groupe OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). OuLiPo est un acronyme pour Ouvroir de Littérature Potentielle, formé par Raymond Queneau et François Le Lionnais en 1960. Au centre du groupe, on trouve des écrivains reconnus comme Raymond Queneau, George Perec, Italo Calvino et Hervé Le Tellier. En 1979, Roubaud rencontre Alix Cléo Roubaud qu'il épouse le 10 janvier 1980.¹

Alix Cléo Roubaud est née Alix Cléo Blanchette le 23 janvier 1952 à Mexico.² Elle a passé son enfance à Ottawa au Canada où elle a fini par faire des études d'architecture et de psychologie avant de partir en France en 1972. En Aix-en-Provence et à Paris, elle s'intéresse particulièrement pour la pensée de Ludwig Wittgenstein dans des études de philosophie. Depuis l'adolescence, elle tient un journal intime et à Paris elle découvre l'art de la photographie. Après sa rencontre avec Roubaud, elle arrête ses études pour devenir photographe professionnelle. Gravement asthmatique depuis l'enfance, elle meurt en 1983 d'une émulSION pulmonaire après seulement trois ans de mariage avec Jacques Roubaud.

¹ <http://photolitterature.hautetfort.com/archive/2008/09/07/alix-cleo-roubaud.html>

² http://fr.wikipedia.org/wiki/Alix_Cl%C3%A9o_Roubaud

Pendant qu'Alix était en vie, le couple travaillait sur un grand projet. Ce projet serait un projet *biipsiste*. Un *biipsisme* est un mot de Roubaud qu'il définit comme un travail à deux entre la photographie d'Alix et sa propre poésie à lui. Roubaud parle de son mariage comme une vie dans ce *biipsisme* : le couple s'inspirait l'un de l'autre et partage leurs sources d'inspirations. Ils partageaient une idée esthétique commune qu'ils voulaient exprimer par ce projet. Le projet consistait à explorer l'idée de « lieu de mémoire ».

La technique des lieux de mémoire existe depuis l'antiquité, et elle était encore en pratique à la renaissance : il s'agit de composer, dans sa mémoire naturelle, une mémoire seconde, à laquelle on donne la forme d'un lieu, plan d'une ville ou d'une maison, et dans lequel on dispose ce dont on souhaite se souvenir pour ensuite y puiser : du savoir, des images...³

L'idée était de développer une poétique photographique :

Une poétique photographique liée à la poésie de Jacques Roubaud une photographie relève en effet de ce que le poète appelle « piction », alors que la poésie produit des images dans la mémoire de celui qui la lit : la piction est en quelque manière une mobile et évanescence. Il faut donc, selon différents moyens, conférer à la piction photographique un caractère d'image, si elles doivent figurer dans l'espace objectivé d'un lieu de mémoire.⁴

Quand Alix meurt, le poète en reste stupéfait, incapable d'écrire pour la première fois depuis la mort de son frère Jean-René, vingt-deux ans auparavant, l'événement qui a marqué le début de sa carrière poétique.

Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux.

Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois.

Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie.

J'avais commencé à parler en poésie, vingt-deux ans avant.

C'était après une autre mort.

(« Aphasie », p. 131–132)

Cet extrait est tiré de *Quelque chose noir* qui est le premier recueil qu'il écrit après la mort de sa femme. Car, il abandonne le projet et pendant trente mois il est incapable d'écrire un mot.

³ <http://photolitterature.hautetfort.com/archive/2008/09/07/alix-cleo-roubaud.html>

⁴ <http://photolitterature.hautetfort.com/archive/2008/09/07/alix-cleo-roubaud.html>

Pendant cette période, il fait la rédaction du journal intime d'Alix de 1979 à 1983 qu'il publie en 1984 à la maison d'édition Fiction & Cie.⁵ En 1985, il sort du silence et commence à écrire *Quelque chose noir* (1986) qui va être le sujet de ce traité. *Quelque chose noir* est le travail de deuil de Roubaud, mais il marque aussi le début d'un nouveau projet : *Le Grand Incendie de Londres* qui va devenir l'opus majeur du poète et que le poète appelle lui-même *le Projet*. Le Projet est une œuvre inachevée qui, à ce jour, comporte sept volumes en forme de six branches.⁶ Roubaud appelle le Projet une *prose de mémoire*, mais en fait, c'est un texte qui échappe aux classifications habituelles des genres littéraires. Il mélange en effet la poésie avec la prose et l'autobiographie avec la fiction. Il dit que le but du Projet est de détruire sa mémoire et d'enclencher une dissolution de la poésie, de la prose et du langage conventionnel. C'est une suite à son travail de deuil, et le Projet entier peut être vu comme part de ce travail. Roubaud veut détruire son mémoire jusqu'à ce que la mémoire de la mort d'Alix soit la seule qui reste. Dans *Quelque chose noir*, il écrit : « Quand ta mort sera finie. je serai mort. » (p.67).

Quelque chose noir est un résultat d'un grand changement dans la vie de Roubaud qui a des conséquences importantes sur son œuvre. Il reflète les livres précédents, en même temps qu'il marque le début du Projet, sans y être inclus. C'est pourquoi j'ai choisi ce recueil parmi tous les œuvres de la grande production littéraire de Roubaud. *Quelque chose noir* est un travail de deuil, mais Roubaud évite les clichés sentimentaux du genre. Les niveaux de style varient entre le langage du quotidien et celui de la philosophie et il exprime un deuil profond et inépuisable dans une écriture très dense, avec des références littéraires très variées. Roubaud ne cherche pas une solution au problème du deuil, mais à faire travailler le langage poétique. Le langage que nous utilisons habituellement pour parler de la mort ne lui suffit pas. Il cherche donc une autre manière de parler. Un langage pour son propre deuil, mais qui se relève aussi universel.

Le titre *Quelque chose noir* est tiré d'une série de photographies qu'Alix, photographe de profession, a composé avant sa mort. Cette série est intitulée *Si quelque chose noir*. Les photographies thématisent l'apparition et la disparition d'un corps, plus précisément le corps

⁵ A. C. Roubaud, *Journal (1979-1983)*, [1984]. Le livre a été réédité en 2010 avec plusieurs des photographies d'Alix. C'est cette version que nous allons utiliser ici.

⁶ *Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations* (branche 1), *La Boucle* (branche 2), *Mathématique* (branche 3, première partie), *Impératif catégorique* (branche 3, deuxième partie), *Poésie* : (branche 4), *La Bibliothèque de Warburg* (branche 5) et *Dissolution* (branche 6). Les branches 1 à 5 sont rassemblées dans un seul volume dans une réédition du Seuil, coll. Fiction et Cie, Paris 2009. La sixième branche est publiée chez un autre éditeur, Nous Éditions, en 2008 et n'est donc pas incluse. Désormais, ce livre qui rassemble le Projet (toutes les branches sauf la dernière), sera nommé GidL dans les notes.

d'Alix, dans une chambre exposée à différents degrés de lumière. Le *si* du titre d'Alix marque une possibilité. Dans ses photographies, le noir est une menace possible ; la disparition est une peur et un désir, mais elle n'est pas encore un fait. Dans le recueil de Roubaud, le *si* est supprimé. Le noir est une réalité. La disparition d'Alix est devenue une réalité.

Véronique Montémont est spécialiste sur le couple Roubaud à l'Université de Nancy. Elle a beaucoup écrit sur Alix Cléo et Jacques Roubaud. Dans l'article « Ce que l'œil dit au texte », elle interroge le rapport entre photographie et littérature dans *Quelque chose noir* et *Le Grand Incendie de Londres*.⁷ Elle remarque que dans ces deux œuvres « les mots ne sont pas le commentaire de l'image pas plus que l'image n'est l'illustration des mots : en réalité, deux modes de création déploient sur des surfaces contiguës ou proche. »⁸ D'après Montémont, le poème contemporain et la photographie ont des « évolutions respectives » qui les rapprochent l'un de l'autre et qui fait de la poésie contemporaine un endroit idéal pour analyser la relation entre photographie et littérature. La photographie, de son côté, commence par avoir un simple statut de nouvelle technique au XIX^{ème} siècle, perçue « comme le simple supplétif du portrait et gagne-pain des miniaturistes »⁹. Elle s'évolue par l'apparition de photographes expérimentaux et visionnaires. D'abord, par Nadar (né vers 1820) et Carjat (né en 1828), qui ajoutent une expressivité subjective aux portraits qu'ils prennent. Ensuite, au XX^{ème} siècle, les travaux d'artistes comme Cartier-Bresson, Stieglitz et Atget et leurs contemporains surréalistes, emmènent la photographie hors du portrait. En même temps, une grande querelle se déroule sur le statut de la photographie, notamment par rapport à la peinture, opposant ceux qui défendent son statut d'art à ceux qui le réfutent.¹⁰ Au fur et à mesure, la photographie devient acceptée comme art graphique, et pendant ce voyage, elle se lie facilement à la poésie qui, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, avec la publication de *Un coup de dés* de Mallarmé est dans sa propre phase expérimentale de la « dimension plastique et graphique », phase qui intègre facilement la nouvelle technique artistique. Quant aux surréalistes, ils embrassent surtout la nature spontanée et arbitraire de la photographie, tandis que d'autres poètes intègrent volontiers sa dimension documentaire et jouent avec l'ambiguïté qu'elle entretient à l'égard du « réel ». De l'autre côté, des photographes publient

⁷ Véronique Montémont, « Ce que l'œil dit au texte »

⁸ Montémont, p. 17.

⁹ Montémont, p. 18.

¹⁰ Pour une histoire plus complète de la photographie, voir Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, [1931], Gallimard, Folio Essais, 2000, Paris.

des photographies illustrées de poèmes, et des poètes publient des poèmes illustrés de photographies.

Le rapport entre les œuvres est fort complexe, car les sollicitations sensibles provoquées par la photo et celles engendrées par le texte sont de nature différente : l'image, unitaire, permet une saisie englobante, quitte à ce que l'on fasse une *lecture* plus approfondie ensuite, tandis que l'écriture oblige à un déchiffrement, une intellectualisation, qui diffèrent son arrivée jusqu'à la conscience possible. Dès deux, c'est toujours l'image qui est perçue la première, et elle a pour elle la séduction des apparences, des formes, des couleurs ou des contrastes. C'est pourquoi la dynamique de l'illustration d'un texte par l'image peut aboutir à des résultats très dissemblables selon l'esprit qui la motive et la relation ou non hiérarchie que l'on souhaite construire entre les deux éléments.¹¹

Comment donc aborder ce recueil si complexe et si personnel ? Abordons par le silence. Parce que c'est devant le silence que Jaques Roubaud commence. « Je me trouvais devant ce silence inarticulé. » (p. 11). Il aborde dans l'aphasie. Dans le manque de mots. Dans l'impossibilité. Comment écrire à partir du silence ? Quels mots utiliser ? Et comment essayer de comprendre les articulations de Roubaud à partir de l'inarticulé ? Comment pénétrer le silence ? Comment éclaircir le noir ?

Je dis aborder, parce que je ne cherche pas à commencer. Je ne cherche pas à commencer un trajet, mais aborder, mettre un pied à bord, un pied sur la rive, l'autre sur le bateau. Je cherche à être dans le commencement, dans le travail, faire travailler la langue. Rester dans le commencement, c'est rester dans la question, rester dans une continuité de questions, rester dans une position d'« entre ». Cette position est inspirée par Philippe Lacoue-Labarthe, mais s'adapte facilement à la poésie de Jacques Roubaud, car sa poésie se place entre la théorie et la littérature, entre la littérature et l'art visuel, entre l'émotion et la rationalité, entre la langue – le dit – et l'image – le non-dit, ce qui ne peut se dire. Roubaud ne cherche pas de conclusion. Il cherche à toujours travailler la langue, formuler et reformuler, articuler le non-dit, mettre les vérités préconçues en question. Ce recueil, est un travail de deuil, mais un travail de deuil exceptionnel, qui refuse d'utiliser le langage automatisé que nous avons construite autour de la perte. Il ne cherche pas une thérapie à la douleur, mais à rester dans la perte, à trouver une expression pour le manque.

Nous nous trouvons devant un recueil de poèmes qui interroge la forme du poème et le but de la poésie. Il s'écrit à partir de photographies et il met la photographie en question. Il s'interroge sur la nature de la photographie comme preuve. Charles Grivel aurait appelé ce recueil « moderne » :

¹¹ Montémont, p. 19.

Le sentiment de la fiction chez les Modernes, chez ceux pour qui la question de la photographie vient au livre. « Moderne » est un livre qui interroge sa nature de livre, ainsi que la raison de celui qui le signe à l'écrire. « Moderne » est un récit qui ne recouvre pas ou excède la forme du livre (...) : il est fragment, il est défaut, boucle et reboucle, ainsi qu'image (...). Sa fin n'est pas satisfactive, car il répugne à conclure. Sa forme est l'enquête (sans résultat, elle se clôt sur un non-lieu), l'interrogatoire (flottant, sans commission rogatoire), l'observatoire inquiète attentive (mais de quoi ?).¹²

On peut dire la même chose du recueil de Roubaud ou de toute littérature qui se prête à interroger la photographie. Car toute interrogation littéraire sur la nature de la photographie, devient une fragmentation, une mise en question non seulement de la poésie et de la fiction, mais aussi de l'art photographique et de la « réalité » que ces derniers semblent garantir. En somme elle devient une remise en cause du pouvoir de la narration, de la prétention d'une mimesis complète de la vie, et une manière d'affronter la mort. En reprenant un terme de Roubaud, cette poésie est une « dissolution »¹³. C'est la dissolution du mariage entre Roubaud et Alix ; c'est la dissolution de la matière solide de la réalité à un liquide où rien ne peut plus être séparé d'autre chose. C'est une dissolution en fragments de la poésie, de la photographie et de la vie.

Nous allons voir, en général, comment et pourquoi la photographie peut avoir cet effet sur la littérature par l'analyse du cas spécifique de *Quelque chose noir* de Roubaud. Le recueil de Roubaud ne montre aucune photographie. La photographie est plutôt *sujet de poésie*. L'écrivain fait des poèmes à partir de photographies, et il fait des poèmes qui imitent la photographie. Son recueil peut être vu comme une série de photographies-poèmes, mais donne aussi une analyse de la phénoménologie de la photographie. Cette triple intégration de l'art photographique dans la poésie renforce la dissolution thématique qui est le but, ou en tout cas le résultat, du travail de deuil de Roubaud.

D'abord nous allons voir comment la structure du recueil, formellement et thématiquement, est liée au deuil et à la photographie. Le recueil est battu sur le chiffre 9 qui est chiffre de la mort et est construit sur une focalisation du double. Roubaud construit des boucle de répétitions qui imite la duplication photographique. Il intègre aussi le langage du champ lexicale dans le recueil et choisit des mots et de la paronomasie qui suggère la négation, la répétition et la dissolution. Ces suggestions sont liées au deuil, mais aussi à la négation, la duplication et la fragmentation que la photographie emmène au texte.

¹² Grivel, « À propos des ouvrages récents d'Emmanuel Hocquard », p. 241.

¹³ À remarquer : "Dissolution" est aussi le titre de la dernière branche du Projet *Le grand incendie de Londres*, de Roubaud. *Quelque chose noir* est souvent vu comme le début de la dissolution qui devient le Projet. Roubaud dit lui-même que d'autres de ses œuvres appartiennent peut-être déjà au Projet, ou que d'autres peuvent en venir.

Introduire la photographie dans une narration, c'est faire appel à la mort. Dans le cas de Roubaud, le recueil commence avec une mort, la mort de sa femme, mais il ne commence pas avec Roubaud devant la morte : il commence avec Roubaud devant une « série de photographies internes » (p. 11) qui se répètent. Ces photographies sont les souvenirs de Roubaud lorsqu'il a trouvé Alix morte. De cette façon, la mort d'Alix est *faite photographie* par le souvenir lancinant de Roubaud. En la *faisant photographie*, Roubaud fait allusion à n'importe quelle photographie d'Alix, et toute photographie d'elle devient une affirmation de cette photographie interne : Alix morte.

La photographie est un art visuel, donc un art silencieux, non-verbalisé. Une photographie peut bien raconter une histoire, mais elle n'utilisera pas le langage pour le faire. Pour trouver ses mots, Roubaud écrit de la poésie à partir de l'art de la photographie et, plus spécifiquement, dans l'œuvre d'Alix. Les photographies qu'elle a prises pendant sa vie représentent pour lui le corps de sa pensée et de sa créativité. Dans ces photographies, il peut retrouver Alix. Ce sont les résidus de sa vie. Pour analyser le rôle de la photographie dans *Quelque chose noir*, le terme d'*ekphrasis* va nous être utile. *Ekphrasis* est une notion de très longue durée et sa définition n'est pas toujours évidente. Pour nos analyses, une définition moderne d'*ekphrasis* convient le mieux. Le linguiste James A Heffernan, propose la définition : représentation verbale d'une représentation visuelle ; et c'est cette définition que nous allons utiliser. Roubaud fait des ekphrasis à partir de photographies prises par Alix. Le recueil contient des ekphrasis de photographies spécifiques, mais on peut aussi voir le recueil en entier comme une ekphrasis de l'œuvre d'Alix. La photographie est aussi un art qui prétend pouvoir figer le temps. La narration, en revanche, est un art qui veut créer un mouvement : en racontant, la narration forme une suite d'événements en relief du temps. Le livre de Roubaud est un recueil et non un roman, mais il contient toutefois une certaine forme de narration. Quand Roubaud fait de l'œuvre d'Alix une ekphrasis, c'est comme s'il essaie de remettre les photographies d'Alix en mouvement. L'immobilité de l'art visuel est mise en mouvement par le récit.

On peut aussi voir le recueil comme une expression de l'archétype du deuil : le mythe d'Orphée et Eurydice. Roubaud s'inspire explicitement du mythe en convoquant les thèmes du retournement vers la morte aimée, de tentative ratée de la sauver de la mort et du rôle du regard sur la mort. Maurice Blanchot lit le mythe d'Orphée comme une expression de l'*ekphrasis* : Orphée descend aux Enfers par l'art pour créer de l'art. Le regard interdit d'Orphée est dans ce cas le point sublime de l'inspiration. Cette inspiration ne peut qu'être atteinte dans le noir parce que c'est dans l'interdit qu'Eurydice est la beauté sublime. Sur un

plus grand plan, le recueil de Roubaud en entier peut être vu comme une variation de ce mouvement : par l'art de la photographie, Roubaud crée de la poésie.

Pendant sa vie, Alix tenait aussi un journal intime. Ce journal a été publié par Jacques Roubaud une année après la mort de sa femme, accompagné de plusieurs de ses photographies.¹⁴ Pendant sa période de l'aphasie, Roubaud a donc travaillé avec les mots d'Alix. Quand il recommence enfin à écrire, c'est aussi par les mots d'Alix qu'il va trouver un langage pour son deuil. Des mots, des phrases et des fragments sont insérés dans le recueil. Le recueil fonctionne comme un dialogue avec l'œuvre visuelle et textuelle d'Alix. Dans le silence de sa mort, Roubaud essaie de formuler une réponse aux résidus qu'elle lui a laissés. Comme si le dialogue entre les deux pouvait continuer. Écrire sur elle, à elle, mettre ses photographies en narration, est la seule façon de la garder en mouvement ; et donc aussi la seule façon de parler d'elle, de lui donner une voix.

Hélas son projet échoue. En essayant de remettre Alix en mouvement, Roubaud reste lui-même figé dans le temps de sa mort, dans le deuil. Le fait de vouloir la faire bouger, reste un refus de continuer sa vie sans lui. Les poèmes deviennent les négatifs des photographies d'Alix. Le mouvement auquel Roubaud essaie de les mettre, marque uniquement l'absence de sa femme. De la même façon, le dialogue a pour résultat un monologue fragmenté. Les discours entre les amoureux, auparavant constructifs et dynamiques, deviennent une déconstruction totale du langage. Alix ne peut plus répondre. Les mots écrits se répètent sans jamais évoluer ; comme les photographies, ils renforcent l'absence inévitable. Ils sont des reproductions sans originaux. Des tentatives d'une mimesis qui ne se réfère à aucune réalité vécue.

*

J'ai choisi ce thème de mémoire parce que Roubaud est l'un des écrivains contemporains les plus importants aussi bien qu'un membre important du groupe littéraire expérimental OuLiPo. En France, il existe plusieurs analyses de ses œuvres, mais peu de chose sur la relation entre les arts visuels et sa poésie. Souvent, ces analyses parlent de l'influence mathématique sur la poésie, des traces de sa biographie dans le texte, ou bien sur la nature mélancolique de son deuil. Je voudrais concentrer mon mémoire sur l'importance de la photographie dans ce recueil et dans le deuil. Je voudrais aussi montrer comment Roubaud

¹⁴ Alix Cléo Roubaud, *Journal (1979-1983)*

travaille dans *Quelque chose noir* avec différents éléments, et comment structure, mathématique, littérature, autobiographie, philosophie et art sont tous liés dans une complexité fascinante.

En Norvège, Roubaud n'a pas encore été sujet d'analyse académique. Deux de ses recueils sont traduits par Thomas Lundbo. *La pluralité des mondes de Lewis* (1991) a été traduit en 2001 et *Quelque chose noir* (1986) en 2011.¹⁵ À l'occasion de ces publications, le poète Rune Christiansen a contribué avec des épilogues. Le traducteur a aussi publié quelques articles sur Roubaud, ainsi qu'un entretien que Catherine Strøm et lui ont eue avec Roubaud lors du festival Audiatur à Bergen en 2007.¹⁶ Plusieurs écrivains norvégiens ont aussi évoqué une influence de Roubaud sur leurs propres œuvres.¹⁷ Mais puisqu'il n'existe pas d'analyse académique norvégienne de Roubaud, j'ai estimé qu'il était utile pour l'institution littéraire norvégienne de commencer à s'immerger dans cet œuvre très complexe, pour approfondir sa connaissance.

Dans la littérature française contemporaine, la photographie devient un motif de plus en plus important.¹⁸ Ceci inclus des livres avec des photographies, mais aussi des livres qui utilise la photographie comme élément dans la narration sans inclure des photographies. Je trouve que cette tendance est très intéressante et que le mélange des formes artistiques créer des textes qui interrogent les genres littéraires et l'art en général. La notion que la photographie convoque le thème de la mort n'est pas nouvelle. Roland Barthes et Susan Sontag sont connu pour leur analyse de cette relation. Je voulais tout de même regarder comment la photographie est utilisés dans le travail de deuil de Roubaud par ce que je sens que la photographie ici est un élément qui peut être repérer sur toute les niveaux du recueil.

¹⁵ Tous les deux ont été publiés à October éditions.

¹⁶ Publié dans Vagant 4/2007.

¹⁷ Rune Christiansen dans ses épilogues et Thomas Espedal dans à plusieurs reprises, voir article sur Espedal de Bernard Ellefsen dans Vagant 3/2010.

¹⁸ Citons quelques exemple: Hervé Gibert, *L'Image fantôme*, Éditions de minuit, 1981; Edmond Levé, *Autoportarit*, P.O.L, 2005; Jean Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Seuil, 2008.; Suzanne Doppelt, *Le Pré est vénéréux*, P.O.L, 2007; plusieurs d'œuvres Emmanuel Hocquard, par exemple: *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité*, P.O.L, 2009; plusieurs des œuvres de Patrick Mondiano, par exemple: Dora Bruder, Éditions Gallimard, 1997; l'œuvre complète de Sophie Calle, plusieurs uvres de Pascal Quignard qui aussi utilise l'art de l'apenteure et de la sculpture dans plusieurs de ses livres.

2 La structure du recueil.

2.1 Les chiffres

Roubaud est membre de l'OuLiPo. OuLiPo est un atelier pour l'expérimentation littéraire et surtout pour l'expérimentation sur la relation entre littérature et mathématique. "Le propos était d'inventer de nouvelles formes poétiques ou romanesques, résultant d'une sorte de transfert de technologie entre Mathématiciens et Écrivains."¹⁹ Ses membres sont généralement écrivains et/ou mathématiciens et/ou peintres. Le groupe a deux manifestes, écrits par François Le Lionnais, mais ces textes se distinguent des manifestes des mouvements précédents parce qu'ils n'imposent pas de règles générales pour la littérature : par conséquent, ils ne défendent pas une littérature avant une autre. Ce sont des manifestes qui expliquent ce que le groupe veut faire. Par ailleurs, ils sont très courts, et ils n'impliquent pas beaucoup de règles. Ce sont plutôt des écrits à propos des idées sur lesquelles les écrivains se sont mis d'accord. Ils n'empêchent pas non plus leurs membres de créer d'autres types de littérature en dehors du groupe. Les écrivains travaillent indépendamment aussi bien qu'en collaboration avec d'autres membres, et ils ne sont pas obligés de lier tous leurs travaux aux idées du groupe. L'idée même du groupe est basée sur la « création sous contraintes. » Travailler sous contraintes veut dire écrire à partir de restrictions que les auteurs se donnent entre eux, ou qu'un écrivain impose à lui-même. Ces contraintes peuvent être de nature littéraire, comme le fait d'écrire un livre en aphorismes, ou de nature mathématique ou le défi consistant à écrire un livre à partir d'un algorithme.²⁰ Ils appliquent alors la mathématique à la littérature. *Quelque chose noir* est un travail créé indépendamment du groupe OuLiPo. Tout de même, il est important de mentionner la liaison de Roubaud au groupe parce que dans *Quelque chose noir*, on trouve quand même une structure assez stricte qui n'est pas au hasard.

Le recueil est composé de neuf parties numérotées en chiffre romains de I à IX. Ces parties supérieures, je les appellerai *thèmes*, pour les différencier des unités inférieures constituant chaque poème. Chaque thème contient neuf poèmes. Ce sont des poèmes en prose, et chaque poème est composé lui-même de neuf parties. Une ligne blanche sépare

¹⁹ <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html>

²⁰ Pour voir des exemples de contraintes oulipiennes, voir le site internet du groupe: <http://www.ouliipo.net/contraintes>

chaque partie de la précédente. Ces parties ont des longueurs variables, allant d'une à six lignes. La série de 81 poèmes est suivie par une dernière partie non-numérotée, intitulée « Rien ». Cette partie contient un poème unique de dix-neuf parties d'une ligne chacune. Ces parties sont courtes, composées au maximum de quatre mots, souvent d'un mot unique.

Chaque thème est lié aux autres, mais peut aussi bien être lu séparément. On peut dire que chaque thème est aussi bien une unité indépendante qu'une partie du recueil. À travers le recueil des mots, des images, des parties ou même des poèmes se répètent. Les poèmes se réfèrent aux autres poèmes en même temps qu'ils sont autonomes.

Cette architecture du chiffre neuf est loin d'être arbitraire.²¹ Comme souvent dans des travaux oulipiens, la contrainte et la structure jouent un rôle formel aussi bien que sémantique. Roubaud crée des « jeux d'échos » avec le chiffre neuf et l'adjectif neuf, avec le chiffre trois qui est la racine carrée de neuf et avec la rime phonétique, la *paronomase*, trois/toi. Encore plus, il met tous ces jeux en relation avec le chiffre deux, chiffre de la duplication photographique, chiffre du couple, chiffre de la bipolarité.

Le chiffre est aussi architecture par ce qu'il porte un sens autre que mathématique, par ce qu'il est mot et donc codé et chiffré. Ce code passe par le jeu des mots, neuf d'abord bien sûr, mais également sur trois/toi qu'un des poèmes-clefs du livre énonce, mais que contredit le « bipôle impossible » « rien-toi » et que contredit l'autre bipôle, l'insupportable doublement sur le plan symbolique, « moi-neuf », puisque le chiffre neuf symbolise la mort, mais dit aussi que le moi est neuf, nouveau, et pas seulement veuf ; l'architecture neuve est celle que la mort fait advenir, celle que la mort renouvelle en la soumettant à l'épreuve, d'où les limites du système en son illimité.²²

Conort nous présente trois exemples chez Roubaud où neuf a le double sens du chiffre neuf et de l'adjectif neuf. Dans ce premier, le mot neuf est mis en relation avec, et troublé par, le mot « millième » :

Cette image se présente pour la millième fois à neuf avec la même violence elle ne peut pas ne pas se répéter indéfiniment une nouvelle génération de mes cellules si temps il y a trouvera cette duplication onéreuse ces tirages photographiques internes je n'ai pas le choix maintenant. (p. 11)

Le neuf, au sens de nouveau, devient une pluralité à la millième. Un nouveau qui est une pluralité indéterminable. En même temps, c'est comme si Roubaud disait que cette millième fois était nouvelle, comme si, dans la répétition continue, il y avait du nouveau qui surgissait. D'un autre côté, si on voit le mot neuf, comme le chiffre neuf, c'est comme si l'image

²¹ Benoît Conort, « Tramer le deuil: Table de lecture de *Quelque chose noir* », p. 1–2.

²² Conort, p. 2.

apparaissait à la millième répétition. À cela s'ajoute une « duplication », qui brouille encore le chiffre neuf et le chiffre mille, et qui met tous ces chiffres en association avec la photographie: c'est en photographie que l'on parle de duplication d'images. L'image se duplique pour la millième fois. Ce n'est pas mille répétitions, mais mille duplications : l'image est doublée mille fois, chaque duplication peut donner du nouveau, ou chaque duplication est une duplication du neuf, le chiffre, comme la structure du recueil qui repose sur 9^2 (neuf poèmes par neuf thèmes) ou encore 9^3 (neuf parties en prose, par neuf poèmes, par neuf thèmes).

Cette image : tu n'as jamais répondu sur ton regard quel après fixes-tu ? où tu me places seul. Moi? quelque chose d'entièrement neuf. (p. 57)

Dans ce deuxième exemple, j'ai ajouté les deux phrases qui précèdent l'exemple de Conort pour donner le contexte. Ici, Roubaud se demande quel « après » lui fixe le regard d'Alix dans l'image. Quel avenir lui prévoit-elle dans cette image ? Pour répondre, il reprend en parti le titre du recueil : « quelque chose ». Il dit que « moi », c'est « quelque chose d'entièrement neuf ». On entend la résonance du titre et il est facile de comprendre que ce neuf ne peut être que le noir. Roubaud est dans quelque chose de nouveau, mais ce nouveau c'est le noir. Le chiffre neuf est associé à la mort. Ce neuf, ce noir, est donc une existence dans la mort. Ce qu'il y a de nouveau dans la vie de Roubaud après la mort d'Alix, c'est qu'il doit vivre dans le deuil. Il est entièrement veuf et c'est ce qu'il y a d'entièrement neuf. Dans ce nouveau, il est face à sa propre destruction, face à la mort elle-même : la mort du *moi*, de Roubaud. Si on met l'association du titre à part, on peut d'un autre côté voir cette relation entre moi et neuf comme une affirmation du projet du recueil. Le *moi* peut devenir quelque chose d'entièrement neuf par la mort d'Alix. Ce moi entièrement neuf ne peut plus jamais être le Roubaud d'avant la mort de sa femme, il doit devenir neuf, quelque chose d'autre. Il ne peut pas utiliser le même langage pour s'exprimer. C'est dans la création poétique que le neuf surgit. Il est face à quelque chose qu'il ne peut pas exprimer dans sa façon habituelle et il doit chercher autre chose. Puisqu'il sent que tout est fragmenté et dissolu, il se décide à détruire sa poésie par une architecture de neuf. En formulant ce qui ne peut être formulé dans cette architecture du neuf, Roubaud crée quelque chose d'entièrement neuf.

Je m'acharne à circonscrire *rien-toi* avec exactitude, ce bipôle impossible, à parcourir autour, de ceci, ces phrases de neuf que je nomme poèmes. (p. 85)

Dans ce troisième exemple, Roubaud appelle ces poèmes « phrases de neuf ». Ceci peut être lu, comme des phrases du chiffre neuf, ou comme des phrases provenant du nouveau. Remarquons une chose : Roubaud ne dit pas que ses phrases de neuf sont des poèmes, mais qu'il a créé des phrases qu'il *nomme* poèmes. Roubaud nous indique explicitement une confusion des genres dans son recueil. Formellement, les textes du recueil ne sont ni des poèmes, ni des poèmes en prose baudelairiens, ni de la prose. Un peu plus bas, on va élaborer ce mélange, ou plutôt ce brouillage conscient des formes. L'exemple ci-dessus lie aussi les « phrases de neuf » avec une expression du projet du recueil. Roubaud « [s]'acharne à circonscrire *rien-toi* avec exactitude ». Le but du recueil est une résolution, presque obsédante, un projet à quoi Roubaud veut persévérer pour accomplir, et ce but est de déterminer les limites, circonscrire les frontières du *rien-toi*. Ce *rien-toi* est un « bipôle impossible », un lieu à deux bornes, mais qui est en réalité impossible à définir, et l'expression que Roubaud trouve pour ce bipôle est formée de phrases de neuf. Encore une fois, le neuf est confusément couplé avec une expression du chiffre deux, du double, de la bipolarité. Le double du couple est rendu impossible par la mort, et l'espace du rien-toi, de l'absence qui reste après la mort d'Alix, et donc impossible à concevoir de l'intérieur. Roubaud ne peut pas pénétrer l'espace et doit se contenter de marquer son contour. Le bipôle n'a qu'une borne, l'autre ne peut plus être définie. Roubaud est donc forcé « à parcourir autour » de ce rien, et il ne peut pas pénétrer l'espace qu'il s'entête à définir. Ces phrases de neuf sont la solution. Le double est une duplication infinie, sans original, le neuf, signe de mort est outil pour dire ce qui ne peut pas se dire : « Dire de toi : dire tout rien » (p. 68)

Cardonne-Arlyck voit la relation trois/toi de manière un peu différente, mais elle aussi le relie au chiffre neuf.

Le comptage « *trois fois toi* », renvoie à celui dont Dante entoure Béatrice dans la *Vita nova*. Le « *nombre trois est la racine du neuf* » rappelle Dante afin d'ancrer dans la Trinité le « *miracle* » de Béatrice, qui « *fut elle-même ce nombre* », le neuf. Adoptant le chiffre de Béatrice pour contrainte d'écriture, Roubaud reprend en mémoire d'Alix Cléo l'effort d'ordonnance par le nombre et le vers que Dante accomplit en jalonnant de poèmes les étapes, marquées par le neuf, de sa dévotion envers Béatrice et sa perte. Dans le verbe mesuré de chaque poème, (tous en neuf) et du livre entier (cube de neuf), Alix Cléo anéantie devient « *elle-même ce nombre* », non plus spirituel mais matériel que l'adresse lui offre.²³

Elle estime donc que le couple trois/toi renvoie directement à l'œuvre de Dante et que le résultat de ce renvoi rend Alix matérielle comme le chiffre, au lieu d'être spirituelle dans un au-delà, et que ceci est directement lié à l'adresse du recueil, sur laquelle on va revenir.

²³ Elisabeth Cardonne-Arlyck, "Invoquer l'autre", 2001, p. 83.

Quand Conort parle du couple trois/toi, c'est surtout au poème « je vais me détourner » auquel il fait référence :

Ce sont trois fois toi trois des irréductiblement séparés déplacés réels de toi perdus en une diaspora qu'unit seule ce pronom : toi (p. 61)

Dans ce poème, le chiffre trois apparaît trois fois et est explicitement lié au pronom *toi*. Ces « trois fois toi » se réfèrent à trois choses que Roubaud lie directement à Alix : les résidus de sa vie. Le premier, c'est son journal et ses photographies. Le second, ce sont des mots que Roubaud s'est appropriés dont il sait qu'ils proviennent d'Alix. Le dernier c'est le papier brun japonais qu'Alix avait tapissé sur le mur, et les objets qu'elle a laissés. Après la mort d'Alix, Roubaud associe ces trois choses au pronom *toi*. Mais ces choses sont « séparé[e]s, déplacé[e]s réel[le]s de toi perdu[e]s ». Elles ne sont donc plus associées à Alix, mais à un *toi* qui est défini par l'absence.

2.2 Répétition et fragmentation

Quelque chose noir est un recueil qui a comme construction des répétitions à tous les niveaux. La boucle est une figure chère à Roubaud, et les répétitions donnent une sensation de lire en boucle. Plusieurs des éléments présentés se répètent à l'infini, dans le recueil, aussi bien que dans ses autres œuvres. En même temps, comme on va voir, cette répétition infinie est comme une fragmentation de la réalité. Une boucle qui dissout la chronologie du temps et qui détruit la possibilité d'une vie normale pour Roubaud après la mort de sa femme. Les répétitions sont visuelles autant que thématique dans le recueil et elles reproduisent « l'enfer circulaire de voir » (p. 140) et reflètent l'art photographique d'Alix.

La répétition advient lorsque quelque chose est dite pour la deuxième fois. Elle est une variation de la duplication. Le double a une place centrale sémantiquement dans le recueil et il est pertinent pour notre thème : la photographie. Il est aussi important pour la structure du recueil par le fait que la construction, au niveau formel et sémantique, dépend de la répétition. Celle-ci est une variation du double, de la multiplication par deux. Le recueil est construit par échos de mots, de phrases et de fragments de mots, surtout de préfixes. Ensuite on va regarder les mots et les préfixes insistant sur la fragmentation et la négation, en mathématiques ils seront signes de la division et de la multiplication par moins un (-1). Je

vais aussi montrer la manière par laquelle la fragmentation et la négation jouent également un grand rôle sémantique dans le recueil.

La répétition se situe à plusieurs niveaux du texte.

Elle est impliquée au premier chef par le chiffre, la répétition élémentaire des poèmes à l'intérieur de chaque partie. Une seconde répétition est placée au niveau des titres de poèmes, « méditation » ou « roman-photo »²⁴ par exemple. Une troisième répétition se situe sur le plan interne des poèmes : tel vers sera repris quelques poèmes plus loin. Enfin il y a répétition à l'intérieur même du poème, reprise de vers, de fragments ou de mots. Dernière répétition, celle des blancs, de la mise en page quasi identique pour chaque poème.²⁵

La première forme de répétition, par les chiffres, a déjà été commentée. Au niveau des répétitions dans les titres de poèmes, Michèle Monte²⁶ divise les titres de poèmes en trois catégories. Dans la première catégorie, nous trouvons « les titres reprenant le début du poème et contenant très souvent les embrayeurs *je* et *tu* et, dans le dernier d'entre eux, un *nous* : “Je peux affronter ton image”, “Je vais me détourner”, “Ce temps que nous avons au monde” ». La deuxième catégorie est formée des poèmes dont les titres sont « des titres-résumés » désignant le noyau sémantique du poème : « L'irressemblance », « Point vacillant », « Mort singulière », « Nuages ». Plusieurs d'entre eux sont repris plusieurs fois et suivis d'un numéro indiquant leur place dans la série, tel « Nonvie III » ». La troisième catégorie contient les poèmes avec « des titres désignant le genre auquel appartient le texte et qui se répartissent en « Composition rythmique abstraite pour pigeons et poète » (1 occurrence), « Roman » (3 occurrences numérotés de I à III), « Portrait en méditation » (5 occurrences numérotés de I à V) et « Méditation » (9 occurrences).

Roubaud joue avec les genres. Son recueil a pour sous-titre « Poèmes », mais les poèmes du recueil ressemblent parfois à de la prose. Dans toutes les autres œuvres de Roubaud, le rythme est essentiel : « Il doit avoir nombre et rythme pour qu'il ait poésie »²⁷. Comme déjà mentionné, *Quelque chose noir* est construit à partir du chiffre neuf, mais il n'y a pourtant pas de rythme fixe. « L'expérience de la mort semble rendre tout rythme impossible »²⁸. Roubaud écrit lui-même : « Le registre rythmique de la parole me fait horreur. Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre de poésie » (p. 33). Il s'agit d'un recueil constitué par

²⁴ En fait, Conort fait ici une faute. Ce n'est pas le titre « Roman-photo » qui est objet de répétition dans le recueil mais le titre « Roman », dans la séquence de poèmes « Roman-photo », « Roman II » et « Roman III ».

²⁵ Conort, p. 3.

²⁶ Michel Monte, « *Quelque chose noir* : de la critique de l'épigramme à la réinvention du rythme », Michel Monte, 2005, p. 263-286.

²⁷ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage*, p. 163.

²⁸ Monte, p. 272.

des « poèmes », mais qui ne veut pas être de la « poésie ». Après la mort d'Alix, Roubaud dit qu'il n'arrive pas à écrire de la poésie. La poésie du deuil est une poésie impossible et il veut que *Quelque chose noir* soit des poèmes impossibles. La mort d'Alix rend la poésie impossible et le recueil est une expression de cette incapacité de formulation chez Roubaud. Les poèmes intitulés « roman » dans le recueil, ne semblent être ni romans, ni poèmes. Ils sont dans un recueil intitulé « poèmes » et ils ont la longueur de poèmes, et même par la forme typographique, ils peuvent ressembler à des poèmes. Mais ils sont narratifs, soit en résumant des histoires possibles, comme dans « Roman-photo » (p. 51), soit en racontant des événements qui se sont déroulés avant la mort d'Alix, comme en « Roman II » (p. 53). « Ces textes échappent au cadre générique du poème par l'évocation de possibles narratifs ou par un ancrage historique précis »²⁹, mais ils échappent aussi au genre du roman et à sa définition traditionnelle: les poèmes ne sont pas des œuvres indépendantes, et ils ne respectent pas la longueur et les attributs du roman. De plus, ils sont intégrés dans un recueil sous-titré « Poèmes », un choix de l'auteur sur lequel on va revenir.

Les poèmes intitulés « Portrait en méditation » brouillent aussi les genres. Par un « portrait », on attend une description de la personne dont parle l'écrivain, mais, comme on va le voir, les portraits de Roubaud ne donnent guère de descriptions d'Alix, ni physique, ni de sa personnalité. Les poèmes où nous trouvons des descriptions ne sont pas titrés « portraits ». Enfin, les poèmes titrés « méditations » font la même chose. La méditation est « un genre poético-religieux qui provient de la Réforme et qui consistait à un libre développement à partir d'un texte biblique ou d'une image de dévotion »³⁰. Dans le recueil de Roubaud, c'est les photographies d'Alix qui sont sujet de méditations. Il écrit plusieurs poèmes sur les mêmes photographies et surtout sur la *photographie interne* qui est l'image qu'il a gardé d'Alix morte quand il l'a trouvée dans sa chambre. La notion de méditation a aussi des références dans la philosophie et dans la littérature, par exemple dans les méditations de Rousseau, de Wittgenstein et de Montaigne. Roubaud a été beaucoup influencé par Wittgenstein, mais aussi par toute la forme traditionnelle du sonnet, sur laquelle il a écrit sa thèse de doctorat. La méditation est par exemple très importante dans l'écriture de Sponde, que Roubaud cite par nom dans son poème « Méditation de la pluralité » (p. 80).

²⁹ Monte, p. 267.

³⁰ Monte, p. 267. Monte fait ici un compte rendu plus détaillé de la définition chrétienne de la méditation. Il note aussi: « On pourra consulter à ce sujet l'article "Méditation" du *Dictionnaire du littéraire*, rédigé par Marie-Magdaleine Fragonard. »

Alors que dans toute l'œuvre de Roubaud, organisée sous la bipartition roman/poésie, les distinctions génériques, mêmes si elles ne recouvrent pas forcément les catégories traditionnelles, sont très importantes, *Quelque chose noir* apparaît en première approche comme dominé par la fragmentation et le désordre : les textes en prose et vers y altèrent sans qu'on puisse saisir une organisation. De plus, certains paragraphes ont sans conteste le déploiement syntaxique de la prose alors que d'autres (tels que ceux de la p. 29 ou 48) ont la brièveté oraculaire du vers ou son usage spécifique du blanc (p. 114 ou 117), il existe aussi des paragraphes d'une ligne qui ont la brièveté du vers sans en avoir l'autonomie ou dont le caractère discursif les rapproche de la prose (p. 65, 71, 116), ce qui empêche d'établir une cloison étanche entre les deux formes d'écriture.³¹

Le troisième mode de répétition se situe sur le plan interne du recueil ; il s'agit de répétitions à travers différents poèmes. Ces répétitions peuvent être des répétitions de mots, de phrases ou même des variations sur des poèmes entiers. Surtout la répétition du poème « Cette photographie, ta dernière » (p. 91) dans le poème du même titre (p. 103) est intéressante, et on va revenir à l'importance de cette photographie pour Roubaud. Les deux poèmes portent le même motif (la dernière photographie qu'Alix a prise avant sa mort) et qui décrivent le même scénario (Roubaud qui est assis à l'endroit où la photographie a été prise, regardant la photographie sur le mur et le motif de la photographie en réalité.)

Quand il s'agit des répétitions de mots et de phrases à travers le recueil, la répétition la plus pertinente par rapport au thème de ce mémoire est la concentration de mots provenant du champ lexical de la photographie. Il existe un nombre excessif de mots qui font allusion à la photographie : *photographie, photographique, négatif, dispositif, image, argent. La lumière* et les couleurs *noir* et *blanc* ont aussi une grande importance et surviennent sous beaucoup de formes : *noir, blanc, lumineux, luminosité, clair, sombre, lampes, couleur* (surtout *sans couleur*), *obscurité, illumine, nuit* et *jour*. Le *regard* occupe également une place centrale. Tous les regards sont présents : le regard d'Alix sur Roubaud, le regard de Roubaud sur Alix, le regard d'Alix dans l'appareil photo, le regard de Roubaud sur les photographies d'Alix. Ce dernier est le regard de Roubaud qui regarde à travers le regard d'Alix. Roubaud est entouré de regard qu'elle avait dans sa vie.

Entouré d'images de toi, choisies par ton regard. Choisies
et par ta pensée éclairées. pensée de l'argent du noir.
dispersé en images de toi. (p. 78)

Ce regard est intéressant par ce que même si Alix est morte, ses photographies permettent Roubaud de voir ce qu'elle voyait quand elle était vivante. Après la mort de sa femme il regarde les photographies qu'elle a prises comme s'il voyait à travers ses yeux. Remarquons

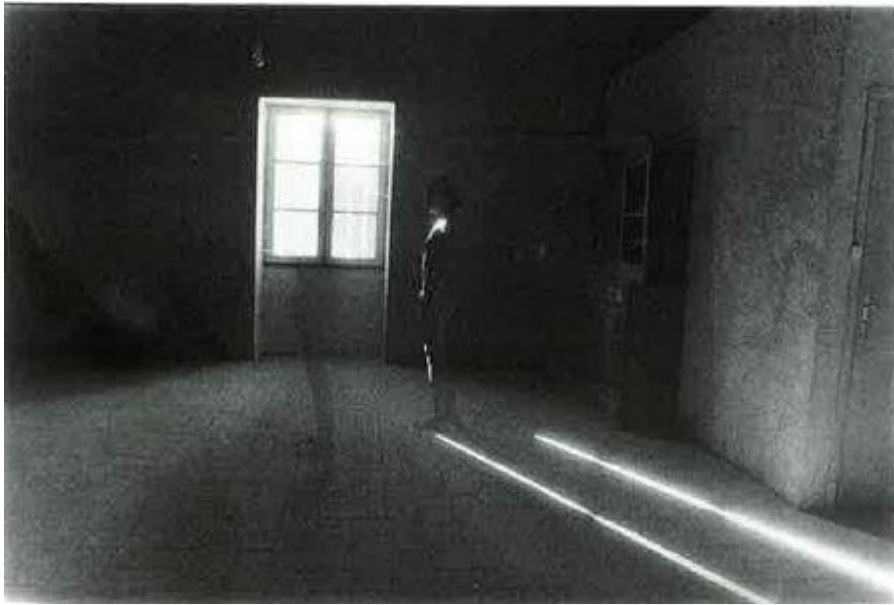
³¹ Monte, p. 272-273.

surtout le poème « Ludwig Wittgenstein » (p. 45) où Roubaud regarde une photographie qu'Alix a prise du tombeau de Wittgenstein le jour avant leur mariage. Alix avait accroché la photographie sur le mur. Ce mur était déjà couvert d'un papier brun japonais avec lequel Alix avait tapissé la chambre. Ce papier brun est l'un des résidus qu'Alix a laissé derrière elle. Ce papier rappelle Alix à Roubaud, et il le voit comme une partie d'elle. Il dit de la photographie : « la tombe de la photographie, prélevée de la tombe. » Il regarde la mort de Wittgenstein à travers les yeux d'une autre morte : celle de sa femme. Il répète aussi *pinceaux lumineux*. Alix pensait que l'art photographique était l'art du développement. Elle disait que « le négatif d'une photographie n'est pas plus important que la palette pour le peintre »³² et elle expérimentait beaucoup avec les négatifs, parfois même avec des négatifs qu'elle n'avait pas pris elle-même. Parmi ses expériences, elle utilisait parfois un *pinceau lumineux* pour modifier et travailler le développement. Dans le poème intitulé exactement « Pinceau lumineux » (p. 96), Roubaud en vient à rappeler cette méthode utilisée par sa femme : l'écriture qu'elle faisait avec ce pinceau devient métaphore de l'inaccessibilité après la mort de celle-ci. Il dit que c'est comme si Alix avait formé les limites de sa présence ou, plus précisément, de la présence de son absence : « La ligne fumante de la lumière terreur écrite à la lumière s'arrête exacte là Où tu deviens noire » (p. 96). Dans ce poème, il parle aussi de « gel blanc », de « gel noir », de « sels d'argent » et de « platine sépias ». Autant de termes qui font allusion à la photographie. Le *sépia* est la qualité de tirage obtenue par virage avec des variations de brun au lieu de gris. Les photographies anciennes ont souvent cette qualité qui rend les photographies brunes ou pour certaines presque rouges. Ceci provient d'une technique moins évoluée, où les photographies supportent mal la durée du temps, et s'affadissent. Cette allusion peut manifester la crainte de Roubaud de voir l'accès à Alix disparaître peu à peu, et donc la crainte d'un effacement complet de leurs souvenirs. C'est par la photographie que Roubaud trouve un accès à Alix et c'est pourquoi il y a une telle concentration de mots, et répétitions de ceux-ci, qui proviennent du champ lexical de la photographie.

Comme déjà mentionné dans l'introduction, Roubaud prend le titre de son recueil d'une série de photographies prise par Alix intitulé *Si quelque chose noir*. Elle étudiait la possibilité de la disparition. Roubaud supprime le *si* parce que cette possibilité n'existe plus ; elle est maintenant un fait. Alix prenait toutes ses photographies en noir et blanc. Voici quelques

³² A.C Roubaud, *Journal (1979-1983)*, p. 14, dans l'introduction de J. Roubaud .

photographies tiré de cette série qui sont représentatifs pour illustré comment elle met en scène sa disparition :



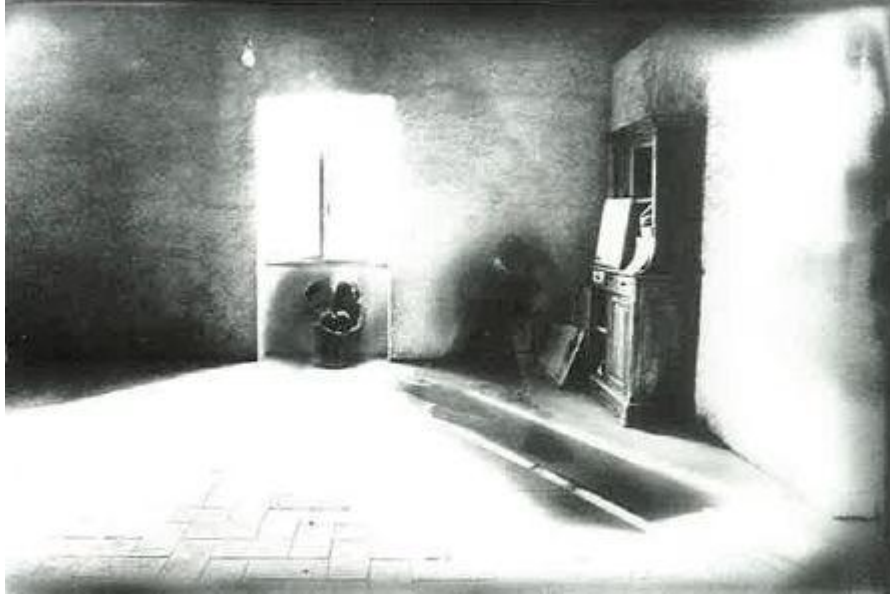
*Si quelque chose noir. 1.*³³



*Si quelque chose noir. 4.*³⁴

³³ A. C. Roubaud, p. 167.

³⁴ A. C. Roubaud, p. 170.



*Si quelque chose noir. 5.*³⁵



*Si quelque chose noir. 7.*³⁶

³⁵ A. C. Roubaud, p. 171.

³⁶ A. C. Roubaud, p. 173.



*Si quelque chose noir. 8.*³⁷



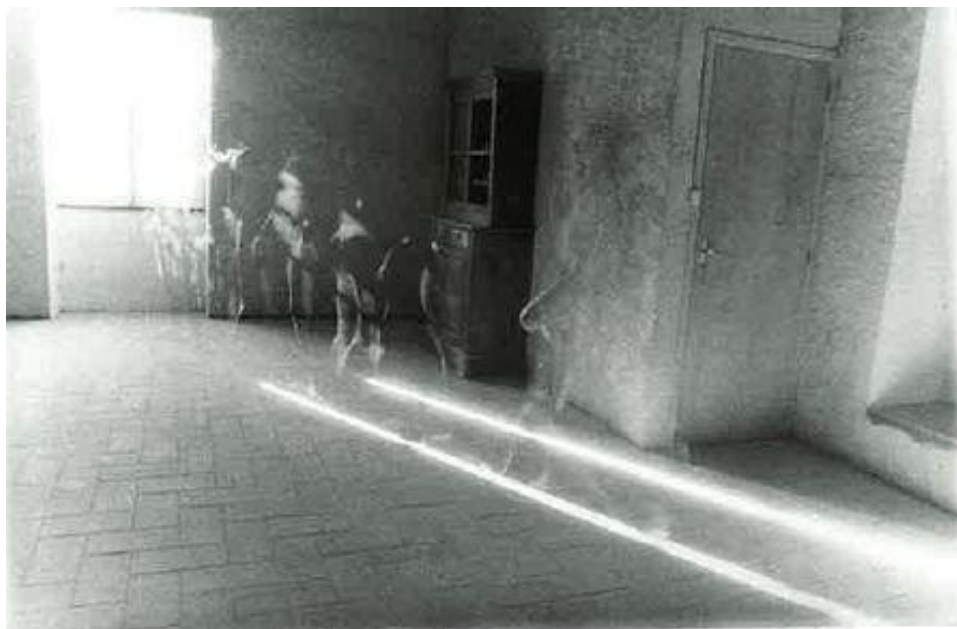
*Si quelque chose noir. 9.*³⁸

³⁷ A. C. Roubaud, p. 174.

³⁸ A. C. Roubaud, p. 174.



*Si quelque chose noir. 10.*³⁹



*Si quelque chose noir. 11.*⁴⁰

³⁹ A. C. Roubaud, p. 176.

⁴⁰ A. C. Roubaud, p. 178.

Quand Roubaud écrit, il imite la photographie en créant un jeu typographique avec le noir de l'écriture contre le blanc de la page.

Cuve de cuivre et vin vent veiné terrasses au centre
vert. et toi?
Tu n'étais pas blanche et noire plate. l'étais-tu?

Tu n'étais pas découpée en rectangle dans le monde. (p. 57)

Ici, on voit comment il utilise le blanc en milieu de phrases. Son langage noir devient découpé par le blanc de la page. Je n'ai pas complètement imité la typographie dans ce mémoire, mais dans la plupart des poèmes la marge droite est droite. Les blancs permettent aussi les phrases courtes à devenir plus longues, respectant la marge. Les poèmes forment des rectangles. La typographie du noir et blanc encadre les poèmes, comme sont encadrées les photographies. Dans cet extrait, Roubaud se demande si Alix était blanche et noire « découpée en rectangle dans le monde ». Alix morte est comme une photographie. Elle est encadrée, elle est en noire et blanc et plate, en deux dimensions. Elle n'a plus de corps, ni de forme.

Quand Alix était en vie, le couple travaillait dans ce que Roubaud appelle un *biipsisme*, comme déjà mentionné. Dans ce biipsisme, ils se laissaient inspirer l'un par l'autre et où ils s'incorporaient réciproquement dans leurs œuvres. En continuant de travailler avec l'œuvre de sa femme, Roubaud parvient à continuer un dialogue avec elle. Il répète aussi beaucoup les mots *ressemblance*, *semblance* et *dissemblance*. Dans cette réflexion, il en vient à la conclusion que rien ne ressemble à Alix. Toutes ces photographies affirment juste son absence et la présence de ce manque. Morte, elle ne ressemble pas non plus à elle-même. Sa mort est juste une photographie sans ressemblance, comme les autres. On va voir ceci de plus près dans l'analyse du premier poème du recueil où Roubaud décrit Alix, morte comme « une photographie interne » (p. 11). Roubaud peut avoir un accès limité à Alix en travaillant avec les photographies, mais les photographies elles-mêmes n'arrivent pas à représenter Alix. Cela dit, le mot qui a la plus grande occurrence dans le recueil est le mot *mort*. Le recueil est un travail de deuil, et le personnage principal en est la mort elle-même, davantage que Roubaud ou Alix. Plusieurs fois, Roubaud dit qu'il « a un doute de tout », mais que la seule certitude qu'il a, c'est la certitude de la mort. La mort d'Alix ne ment pas et ne peut pas être réduite. Il insiste sur la mort comme si c'était une vérité à propos de laquelle on n'arrivait pas à dire autre chose que ce mot « mort ». Ce mot résonne comme un écho à travers le recueil, sans que Roubaud n'arrive à se soulager face à cette implacable vérité qu'est la mort.

La quatrième forme de répétition se situe à l'intérieur de certains poèmes individuels, dans des répétitions de phrases ou de fragments. Par ces répétitions, Roubaud veut insister sur quelque chose. Il peut répéter le mot *regarde* (p. 114) ou *disparue* (p. 68) en début de phrase. Ces répétitions insistent sur la disparition d'Alix. Elle ne peut plus regarder et elle a disparu de tout. Il répète parfois certains termes. Comme « ta mort même même. Identique à elle même même » (p. 16). Ici, Roubaud essaie d'énoncer quelque chose qui est très difficile à dire. L'insistance montre qu'il n'existe pas d'autre formulation. Il est au plus proche de la précision, même s'il n'est pas suffisamment précis.

En plus de ces quatre types de répétition introduits par Conort, il existe aussi deux autres modes de répétition qui traversent le recueil entier. D'abord, il y a la marque de la négation. Dans le recueil, le mot *ne* (dans la forme de *ne* ou de *n'*) apparaît 224 fois en tout. Le mot *ni* apparaît vingt fois. Le mot *pas*, à son tour, apparaît 184 fois. En plus, le mot *rien* et le mot *aucun/aucune/aucunement* apparaissent trente fois chacun. Il dit aussi le mot *néгатif* neuf fois, si on inclut toutes les formes du mot *néгатif*, *néгатive*, *néгатion* et l'occurrence unique de la forme latine *néгатiva* quand il parle de la *via néгатiva*.

L'autre forme de répétition, c'est la répétition par une variation de la paronomase. La paronomase est le fait de rapprocher des mots qui ont des sonorités semblables, mais qui ont des sens différents, comme *ressemble/assemble* ou *œuf/bœuf*. Dans le cas de Roubaud, les répétitions se trouvent au début des mots. Comme dans la quatrième catégorie de répétition, elle se répète sur le plan interne du recueil, à travers le recueil entier, mais tandis que la quatrième se concentre sur des mots, cette cinquième répétition reprend certaines syllabes que l'on retrouve en abondance dans les mots du recueil. Sans être exhaustif, ces syllabes et leurs mots sont :

1. de-/dé-: *déchiqueter défaite, début, débris, déchiffrer, décimer, décision, déclarative, décliner, décomposition, décompte, découpé, décrire, décrocher, découvrir, dédié, déduire, défaire, défaite, défaut, définie, (in)définiment, définissable, définition,, définir, délibération, délire, déliter, demeurant, démultipliée, dénier, dénombré, dépasser, déplacé, déplacement, déplacer, dépliée, déposition, dépourvue, dérisoire, dérives, dérobé, dérober, déroulée, désaccord, descendante, descente, description, désesparé, désert, désespérément, désignation, désinventer, désire, désolation, dessiné, destituer, (in)destructible, destruction, désuétude, détails, détenir, détourner, deviner, devenir, dévoluer, désormais, devant, derniers, dehors, devant, debout, dernier, depuis, devant, dessus.*
2. re-/ré-: *rebondir, rebord, rebours, rebrancher, recevoir, réclamer, recollection, reconnaissable, reconnaissance, reconnaître, reconstruire, recroiser, recoucher, recours, recouvrir, redondance, redoublement, refaire, refermer, reflet, refus, refuser, regard, regarder, regret, refus, relever, remettre, remonter, remuer,*

renier, renommer, renoncer, renvoyer, repos, reposer, repousser, reproduire, ressembler, ressemblance, reste, rester, restituer, restitution, retenir, retirer, retour, retourner, retrouver, revenir/réception, (ir)réductible, (ir)réductiblement, réentendre, (ir)rémédiatement, réfléchir, réflexion, réfracté, réfugier, réitération, rémanence, répéter, répétitif, répétition, répondre, réponse, réquisition, résigne, résine, restituer, résurrection, rétrécir, réunion, réunir, réveiller, révélation, révolu, (ir)révolu.

3. *in-/im- /ir-: inaccomplie, inaltéré, inarticulé, inatteignable, inaudible, incapable, incertitude, inchangé, inchangeable, incolore, incomplète, incompréhensible, incrédule, incurve, inclus, indéfini, indéfiniment, indemne, indestructible, indice, indirection, indiscernable, indistinction, inexistence, infini, infiniment, infortune, initiatrice, innombrable, inoffensive, inutile, inquiétude, inscrire, insensible, inséparable, insigne, insister, insistant, instant, insupportable, intact, intention, intérieur, interne, interminable, intermittente, interpréter, interrègne, interrompre, intersecte, intervalle, intuition, investigation, invisible, invoquer/immanente, immobile, immobilité, imperceptible, implique, importance, impossible, imprenable, imprimé, impropriété, impure/irréalité, irréductiblement, irréel, irrémédiatement, irrésolu, irrespirable, irrisemblance.*

Ces paronomases montrent différentes répétitions. Certains sont des préfixes, selon une analyse syntaxique, comme *dé-couper*, *re-poser*, *ir-réductible* ou *ré-entendre*. Dans le cas du dernier groupe, les mots qui commencent par *in-*, *im-*, ou *ir-*, on trouve aussi plusieurs mots qui ont le préfixe *inter-*, comme *inter-minable* ou *inter-valle*. D'autres sont des préfixes selon l'étymologie, c'est-à-dire que le noyau du mot n'est pas un mot employé en français, mais qu'étymologiquement, ils sont construits par un noyau et un préfixe, comme *descendre* qui vient du latin *descendo* dérivé de *scendo* et le préfixe *de-*, ou *rémanence* qui vient du latin *remaneo* dérivé de *maneo* et le préfixe *re-*. Certains sont uniquement des paronomases, par exemple *résine* ou *deviner*.

De toute façon, on voit que ces répétitions sont liées à la négation : *in-*, *im-* et *dé-* ; et à la photographie : *re-* et *ré-*. Dans ce recueil, tout ce qui est affirmé devient plus tard nier, et tout ce qui se passe, ou s'est passé, se répète à l'infini. Tout ce que Roubaud trouve dans le deuil n'est qu'un ensemble de négatifs de sa vie avec Alix, et la négation se répète comme un développement infini de ces négatifs. En outre, on a la répétition de *inter-* qui fait référence à une position entre les choses, la position d'un *je* en funambule, qui vacille : comme si le deuil était d'exister entre la vie et la mort. Tout autour de Roubaud est devenue une négation. À chaque fois qu'une chose est affirmée, elle est niée juste après. La négation est une répétition infinie. Toute présence est la présence de l'absence. Tous les souvenirs sont une affirmation qu'Alix n'est plus là. Toute photographie est une photographie de sa mort. Elle disait elle-

même : « Toutes les photographies sont moi »⁴¹, et après sa mort Roubaud la voit dans toutes les photographies. Les photographies prises pendant qu'elle était en vie deviennent des prémonitions de sa mort et donc des photographies de sa mort *même*. Cette négation incessante et répétitive emmène Roubaud dans une décomposition de la réalité. La répétition du syllabe *dé-* est une affirmation de cette décomposition. Dans le recueil, on va voir que tout se fragmente. C'est une fragmentation de l'image, du langage et de la réalité.

Ces répétitions sont subtiles de la manière qu'elles se présentent au niveau de syllabes de mots et de petits mots de la négation. Ils sont cependant très explicites par le fait qu'ils répètent excessivement. Dans ces répétitions on voit des mouvements dans l'esprit du poète. Il est dans une mélancolie profonde où tout qui l'entourne est signe de l'absence. Chaque chose qui s'affirme est niée. Cette négation se répète à l'infini et décompose le monde. Le monde est fragmenté en négatives photographiques qui se répètent.

Une dernière forme de répétition qu'il faut mentionner, c'est la répétition à travers œuvres, c'est-à-dire l'intertextualité. D'abord, il y a une intertextualité entre les différents ouvrages de Roubaud :

Nul ouvrage de Roubaud n'est plus impliqué dans le mouvement global de l'œuvre. Cela ne signifie nullement qu'il en est le sommet mais plutôt qu'il en constitue le miroir où se dessinerait la totalité des reflets qui l'ont précédé et qui lui succéderont.⁴²

Par exemple, dans *Quelque chose noir*, Roubaud reprend et perfectionne la forme qu'il a développée dans *Dors* et *Le Tombeau de Pétrarque*, mais cette fois-ci pour ériger le tombeau de sa femme. Dans *Le Grand Incendie de Londres*, il explique en partie comment il en est venu à écrire *Quelque chose noir*, et il reprend en prose des descriptions qu'il fait ici en poésie, comme la description de la dernière photographie prise par Alix. Dans le recueil, il présente aussi la théorie des mondes possibles, que je vais élaborer plus tard. Plus tard, il consacrera un recueil entier à cette théorie : *La Pluralité des mondes de Lewis* (1991). « Tout se passe comme si *Quelque chose noir* avait, d'une certaine manière, relancé l'œuvre en la réorientant. Il y a un avant et un après mais l'un comme l'autre deviennent, quelles que soient les contraintes de la chronologie, les branches de ce tronc unique car il réoriente leur lecture. »

La seconde intertextualité qui est présente, et que je ne vais pas trop élaborer, c'est

⁴¹ A.C. Roubaud, p. 229

⁴² Conort, p. 4

l'intertextualité entre *Quelque chose noir* et d'autres œuvres de la littérature orientale et occidentale.

Quelque chose noir prend, dès lors, la forme d'une « somme » culturelle, d'une totalité où l'écriture est un filet qui accroche à chaque mot son poids d'histoire et de mémoire. (...) On s'apercevra que les deux « emprunts », littéraires et arithmétiques ne se contredisent pas mais viennent se compléter.⁴³

Cette intertextualité est parfois explicite, par exemple quand Roubaud parle du tombeau de Wittgenstein (p. 45) ou quand il cite Jean de Sponde (p. 80). Dans le poème « Un jour de Juin » (p. 47), il a un sous-titre où il écrit « d'après un épithalame de Georges Perec ». Georges Perec était un ami proche de Roubaud, mais il était aussi une source d'inspiration. Tous les deux étaient membres de l'OuLiPo et ils se donnaient parfois des contraintes entre eux pour écrire. Parfois l'intertextualité est plus implicite encore, par exemple les références que Roubaud fait à Dante. On en a vu un exemple, où *La Divine Comédie* est présente par le chiffre neuf. Comme on va élaborer plus tard, Roubaud fait aussi une référence à David Lewis et sa théorie de réalisme modal. Son nom n'est pas mentionné explicitement dans ce recueil, mais il a évidemment été une inspiration pour les poèmes sur les mondes possibles. Son autre recueil, *La Pluralité des mondes de Lewis*, nous le montre. Il évoque aussi d'autres références à Wittgenstein, plus subtilement, une évocation sur laquelle on va aussi revenir plus tard. Dans plusieurs textes, Roubaud cherche une certitude, et il parle de l'image d'une façon qui peut faire penser à Wittgenstein, mais qui renvoie peut-être davantage à la lecture qu'Alix faisait de Wittgenstein. Ici, on en vient donc à la plus grande source d'intertextualité du recueil : le dialogue que *Quelque chose noir* entreprend avec le journal intime d'Alix. Roubaud en reprend des mots et des phrases ; il en copie même la syntaxe. On va aussi voir qu'il fait référence au mythe d'Orphée, et que le recueil entier est une variation du vieux mythe. Citons enfin d'autres références plus éparses : Hölderlin, des sonnets de troubadours, Gertrude Stein, Lewis Carroll (qu'il a aussi traduit), l'art japonais (auquel il a consacré plusieurs recueils : *Mono no aware*, *Trente-et-un au cube*) et la mathématique de Bourbaki.

⁴³ Conort, p. 4

3 L’apostrophe à Alix

Le terme *apostrophe* désigne le fait que « l’orateur, s’interrompant tout à coup, adresse la parole à quelqu’un ou quelque chose »⁴⁴. Ceci est la définition de l’apostrophe quand elle est utilisée dans un contexte rhétorique. Pourtant, dans un récit, on peut parler d’apostrophe « [quand] l’énonciation [est] explicitée par un pronom à la deuxième personne désignant le lecteur ; [quand] dans un discours, une vérité générale [est] adressée aux auditeurs ; [quand] l’auteur, par une feinte, s’adresse à des absents, à des idées, à des objets »⁴⁵. Une *adresse* est souvent « le passage d’une œuvre littéraire où l’auteur nomme et décrit son lecteur ». Il se trouve souvent au début ou à la fin du livre, par exemple : « Au lecteur ». On distingue l’adresse de la *dédicace*, qui est une « formule manuscrite ou imprimée qui accompagne le don de l’œuvre à un particulier, par exemple : « Au poète impeccable, Théophile Gautier ». En revanche, un *envoi* est la demi-strophe finale d’une ballade débutant par « une apostrophe qui dédie le poème à une personne titrée ou aimée. »⁴⁶ Dans le cas de Roubaud, on est face à une apostrophe. Roubaud utilise un pronom de la deuxième personne pour s’adresser à une absente, Alix. On va tout de même utiliser le terme *adresse* pour désigner cette apostrophe, parce que c’est ce terme qu’emploie Roubaud quand il en parle.

Roubaud commence son recueil en annonçant une aphasie poétique et le recueil est marqué par l’impossibilité d’écrire sur la mort d’Alix. Roubaud y parle beaucoup de cette impossibilité. Il écrit : « Devant ta mort, je suis resté entièrement silencieux » (p. 131), « Je ne peux pas écrire de toi » (p. 121) et « Impossible d’écrire, mariée à une morte » (p. 63). C’est surtout l’écriture poétique qui est devenue impossible : « Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie » (p. 131). Dans le deuil, il a même de la difficulté à lire de la poésie : « Le registre rythmique de la parole me fait horreur. Je ne parviens pas à ouvrir un seul livre contenant de la poésie » (p. 33). Face à face avec la mort de son épouse, Roubaud perd sa façon de s’exprimer. Plus tard dans le recueil (p. 99), Roubaud mentionne une photographie d’Alix, titrée « quinze minutes la nuit au rythme de la respiration ».⁴⁷ Cette photographie est prise sous une longue exposition de quinze minutes qui fait que l’on peut voir la respiration d’Alix. Quand Roubaud évoque « le registre rythmique de la parole », il

⁴⁴ Bernard Dupriez, *Gradus - Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, 1984, p. 65–66.

⁴⁵ Dupriez, p. 66.

⁴⁶ Dupriez, p. 88.

⁴⁷ photographie p. du *Journal*, A. C. Roubaud.

établit un lien direct entre son poème et cette photographie. C'est comme si le registre de la parole était lié directement à la respiration d'Alix, et donc à sa mort puisqu'elle est décédée d'une émulsion pulmonaire. La parole devient comme un rappel du rythme de la respiration qui maintenant n'existe plus. Déjà, Roubaud dit qu'il n'arrive pas à parler de sa mort, ou même d'Alix, mais « qu'il s'acharne à circonscrire rien-toi avec exactitude » (p. 85). Le lieu du manque d'Alix, qui est ce *rien-toi*, ne peut pas être pénétré. Il n'arrive pas à exprimer ce manque. Il doit donc identifier les limites du manque pour en dire quelque chose. Le fait qu'Alix ait été vivante et le fait qu'elle soit maintenant morte, n'a pas d'expression, ni en vers, ni en prose. La prose est essentiellement, en notre temps, la forme littéraire de la narration. Elle devient ici impossible parce que, dans l'absence, il n'y a plus de narration possible. Le fait de décrire la vie d'Alix ou de simplement raconter l'événement de sa mort ne peut pas exprimer le deuil pour Roubaud. Le deuil, pour lui, est ce « rien-toi » où tout est défini par le manque. Quand elle meurt, Alix cesse d'être Alix. Sa mort n'a ni de lieu, ni de temps.

Ni une limite ni l'impossible, dérobée dans le geste de l'appropriation répétitive, puisque je ne peux aucunement dire : c'est là. Ta mort, de ton propre aveu, ne dit rien ? elle montre quoi ? qu'elle ne dit rien. Mais aussi qu'en montrant elle ne peut pas non plus, du même coup, s'abolir. (p. 85)

Si Roubaud avait pu dire « c'est là », la mort aurait été un lieu pouvant être délimité et défini, mais la mort ne lui donne pas cette possibilité. Il a vu Alix morte et ce qu'il peut voir montre nécessairement quelque chose, mais ce qu'il a vu est uniquement qu'elle n'est plus. Or, la mort dit « rien », et parler d'Alix maintenant, c'est parler de « rien-toi », *toi* étant Alix. La présence de l'absence, qui est ce *rien*, ne peut pas être définie parce que c'est comme un lieu qui ne peut pas être pénétré. Dans le *rien*, la seule chose que Roubaud peut dire, c'est « rien ». Si le *rien* est un lieu, la seule façon de parler de l'absence est de parler de ce qui est autour du lieu *rien*. Si Roubaud peut parler de tout ce qui entoure le *rien*, il peut peut-être délimiter l'extension de l'absence. Le sous-titre du recueil est « Poésie », il dit que ses poèmes ne sont pas de la poésie. Comme déjà annoncé, ils les appelle « phrases de neuf » (p. 85) ou encore « des débris de phrases » (p. 127). Par les résidus de la relation et, par extension, les résidus de la vie d'Alix : ses photographies et son journal intime, Roubaud peut créer quelque chose qu'il « nomme poèmes » (p. 85).

Pour Roubaud, l'adresse est très importante dans le poème. Dans « Dialogue » (p. 124), il écrit qu'il a toujours conçu le poème comme un « dialogue virtuel » avec quelqu'un, que chaque poème a une adresse. Ces poèmes sont adressés à une personne qui ne va jamais

les lire: « Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien ». Le destinataire est présent, mais son absence annule l'adresse. Les poèmes sont adressés à quelqu'un qui n'existe plus et sont donc des « poèmes impossibles ».

Les êtres révolus, parlés présents, affirmés présents par l'adresse, ne sont plus quelque part (je veux dire en quelque construction) possibles (p. 87)

Chez Roubaud, il y a un problème dans la construction du langage qui rend l'absence impossible à décrire. Alix dit que « dire est la nostalgie de montrer », mais pour Roubaud la parole est une présence, elle ne peut donc pas exprimer l'absence.

L'énoncé de l'impuissance du langage à dire la mort peut paraître banale, il n'est pas seulement un *topos*, ou qu'un *topos*, il est aussi la formulation implicite que la mort est un objet forclos, fermé, qui ne montre rien de quelque côté qu'on le prenne. Il est l'appui d'une logique imparable qui se refuse tout sursaut métaphysique, mais prend le parti de l'humain en assumant l'oubli, l'achèvement même de l'insupportable, comme partie intégrante même de l'insupportable même, du souvenir et de la mémoire. Le regard ainsi, comme le langage, s'exhibe dans son abolition, se referme sur soi.⁴⁸

Quand la mort montre quelque chose, elle affirme une présence, mais cette présence est uniquement la présence de « rien ». Quand la mort parle, il y a la présence d'une parole, mais cette parole ne dit « rien ». Dépourvu d'autre solution, l'adresse est pourtant tout ce qu'il a, et il pense qu'en s'adressant à Alix, il peut lui rétablir une identité. C'est pourquoi, des débris, il doit faire des « poèmes » :

Je vais me détourner et inscrire les mots de l'adresse les mots de l'adresse qui sont l'unique manière de constituer encore une identité qui soit tienne sans cloisons (p. 62).

Toute narration, par exemple une narration biographique de la vie d'Alix, enfermerait Alix dans une histoire et imposerait une fin définitive à ce qui est Alix. Une poésie avec une autre adresse qu'Alix, l'enfermerait dans des moments poétiques. Pour Roubaud, une identité complète ne peut pas être une identité immobile. Une définition fermée, sans possibilité de mouvements et de changements, n'est pas une identité. Il voit dans l'adresse une possibilité de lui donner une « identité sans cloisons », semblable à celle d'une personne vivante: une identité qui est en développement continu et qui change continuellement pendant la vie. Le nom d'Alix devient très important. C'est par son prénom et l'adresse « tu » que Roubaud lui trouve une « stabilité hors de toute atteinte » (p. 88). Dans cette adresse, il lui trouve une

⁴⁸ Conort, p. 8.

identité qui est stable, mais qui n'est pas enfermée. Par l'adresse, il veut assurer l'existence de sa femme et refuser l'appropriation de son histoire par la narration ou par les clichés poétiques, comme « le coucher du soleil ». Il dit :

Quelle différence, aucune, entre l'art le plus prétentieux et les couchers de soleil ? la 'poésie' du coucher de soleil : à vomir. (p. 71)

Dans cette phrase, il dit plusieurs choses. En premier, il fait une remarque sur les clichés poétiques. La notion de « poésie » est mise entre guillemets. Il n'a pas de respect pour ce type de poésie ; il ne la considère pas comme une véritable poésie. Il ne veut donc pas écrire une poésie de deuil traditionnelle, car cette poésie est remplie de clichés. Il veut trouver une autre expression, une expression qui corresponde mieux à son expérience de perte. En plus, il ne veut pas créer de la poésie qu'il considère comme un art « prétentieux ». Son expression de deuil est une adresse à la femme aimée, pas une poésie *sur* la femme. Ce n'est pas une création qui porte la prétention de l'art, mais une expression profondément intime de la perte de sa femme. Cela est très important pour lui et c'est pourquoi les résidus de la vie avec Alix sont importants pour la création de ce texte. Son prénom, son journal, ses photographies, l'appartement où ils vivaient ensemble, les affaires qu'elle a laissées sont autant d'artefacts liés à l'expérience intime de leur vie conjugale.

Le prénom *Alix Cléo* est mentionné deux fois dans le recueil : sur la page soixante-deux et sur la page soixante-quatre. La première fois, le nom de famille *Roubaud* est inclus, marquant le statut d'Alix d'épouse de Jacques Roubaud. La deuxième fois, ses deux prénoms, Alix et Cléo, sont mentionnés sans le nom de famille. Roubaud rappelle qu'il disait toujours les deux prénoms ensemble. Pour lui, ils sont inséparables, tandis que son nom, le nom qu'elle a pris de lui, peut être enlevé. Quand il a rencontré Alix, elle s'appelait *Alix Cléo Blanchette*, mais pour lui elle a toujours été uniquement *Alix Cléo*. Il caractérise la désignation « Alix Cléo Roubaud » comme « une parole autour d'un corps vivant » et comme une « désignation rigide » quand « il n'était pas pour Roubaud » (p. 62). C'était ainsi que d'autres parlaient d'elle, mais Roubaud ne la reconnaît pas dans cette désignation. Seuls les deux prénoms ont une connotation plus intime pour lui. Il met la prononciation de ces prénoms, quand c'est lui qui les prononce, directement en lien avec la nudité de sa femme :

Ce qu'il y avait d'hirsute dans ta nudité n'était pas ta chevelure basse très noir autour de l'humide où la langue passait en t'écoulant Pas ta nudité mais ton nom. Au milieu de jouir de toi le dire. (p. 64)

Les prénoms d'Alix sont comme une chevelure excessive dans un lieu intime de son corps. Ils sont associés au sexe féminin et à la jouissance que le couple partageait. La jouissance de Roubaud est attachée aux prénoms d'Alix. Le fait de les lui dire est un acte sexuel, une preuve d'intimité. L'adresse la plus intime pour la désigner est l'emploi du pronom *toi*. Ce pronom va aussi être l'adresse qui va permettre à Roubaud de trouver une forme d'expression pour parler d'Alix. Dans ce *toi*, Roubaud arrive à parler de la fragmentation qu'il ressent dans une unité. Roubaud vit dans les fragments de leur vie commune. Les trois choses les plus dominantes sont les photographies, les articulations qu'il utilise, qu'il a pris d'elle, enfin le morceau de papier peint japonais dont elle a tapissé la chambre. Ses trois résidus laissés après sa mort sont « une diaspora qu'unit seule ce pronom : toi » (p. 61). Roubaud se sent exilé de sa propre vie et il sent sa vie dispersée dans les fragments d'Alix. Uniquement le pronom *toi* peut contenir ce qui lui manque, mais chaque fois qu'il veut dire quelque chose de ce *toi*, il rencontre l'absence d'Alix : l'absence du *toi* en question. Définir le *toi* devient une question de définir le *rien* qu'Alix a laissé derrière elle. Il doit essayer d'exprimer ce « rien », parce que c'est uniquement là qu'elle existe. Il ne peut pas l'exprimer vivante, puisqu'elle est morte, et il ne peut pas l'exprimer dans un *après* puisque l'*après-elle* lui n'est pas montré. Ce n'est pas un *après* qui parle, mais la mort : « la mort même même » (p. 16). C'est donc dans ce « rien » qu'il doit la trouver.

Mais à être-ainsi avais-tu encore une définition?

Pas une définition terminée, pas une fin conformité
à ta définition, pas une désignation coupée, un nom coupé.
pas. (p. 78)

Ta main ton odeur.

Je dis toujours ton nom ton nom en moi comme
si tu étais.

Comme si la mort n'avait gelé que le bout de tes doigts
n'avait jeté qu'une couche de silence sur nous s'était
arrêtée sur une porte.

Moi derrière incrédule. (p. 136)

Dans le recueil, on voit que Roubaud passe directement de « tu » à « rien » et de « tu » à « qui ». Il y a une équation entre le « tu » intime et l'instabilité identitaire du « qui ». L'appropriation du « rien », l'acte de « circonscrire le rien-toi », est une façon de répondre à l'instabilité que la mort impose à l'identité formée par le couple tu/qui. Étant donné que

Roubaud ne peut pas dire autre chose de l'identité de sa femme après sa mort, que ce que cette mort lui montre, c'est-à-dire « rien », il doit essayer de dire quelque chose sur le « rien ». Il y a aussi comme une prolongation de la mort d'Alix (« ta mort ») dans son être à lui (« moi »). Ce « moi » est Roubaud veuf. La mort d'Alix est en lui dans le fait qu'il est devenu veuf.

*

Le structuraliste anglais Jonathan Culler conçoit l'apostrophe comme un procédé stylistique qui caractérise la poésie. Il pense qu'on peut « identifier l'apostrophe à la lyrique elle-même ».⁴⁹ Comme Roubaud, Culler voit toute poésie comme une adresse à « quelqu'un ».

L'apostrophe, dit Culler, diffère des autres tropes en ce qu'elle porte non sur la signification d'un mot, mais sur le circuit ou la situation de communication elle-même (...) Le vocatif, dit-il, pose une relation entre deux sujets.⁵⁰

Dans le recueil de Roubaud, l'un des sujets est mort. Ceci n'est pas anormal en poésie. Beaucoup de poèmes s'adressent à des morts. Mais cela pose un problème dans l'analyse de l'apostrophe, surtout parce que Roubaud adresse le problème explicitement. Comme déjà indiqué, il dit que « ce poème t'es adressé et ne rencontrera rien » (p. 125). Fontanier voit le détournement de l'apostrophe comme un dédoublement du destinataire: « on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet »⁵¹. Selon Culler: « entre les interlocuteurs intervient un tiers, le *tu* de l'apostrophe, qui déstabilise la situation de parole et d'entente »⁵². Quand Roubaud se détourne du lecteur pour s'adresser à Alix, il se tourne vers rien. La personne à laquelle l'apostrophe s'adresse est absente. La situation est donc doublement déstabilisée: d'abord, par l'apostrophe elle-même; ensuite, par la mort du sujet de l'apostrophe. Roubaud se détourne du lecteur pour s'adresser à Alix, ce qui double le destinataire, mais ce double n'existe plus, donc le poème ne rencontre rien. Le destinataire devient fragmenté et la parole de la poésie devient le discours intime de Roubaud. Culler aurait dit qu'il s'agit d'« un acte radical d'intériorisation et de solipsisme »⁵³. C'est ainsi qu'il caractérise toute apostrophe, or cela est encore plus vrai dans le cas de Roubaud. Il est intéressant de noter que *solipsisme* est un mot que Roubaud utilise aussi. « Le monde d'un

⁴⁹ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 73.

⁵⁰ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 74.

⁵¹ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 74.

⁵² Cardonne-Arlyck, 2001, p. 74.

⁵³ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 74.

seul, mais qui aurait été deux : pas un solipsisme, un *biipsisme* » (p. 49). Il l'utilise pour expliquer le concept du « biipsisme ». Roubaud a inventé ce concept pour décrire sa relation artistique avec Alix. Le *biipsisme* est comme un *solipsisme* à deux. Dans *Le Grand Incendie de Londres*, il écrit :

La relation biipsiste est clairement de l'ordre de l'amour. Son idée, la relation d'appartenance à un double, un signe si l'on veut, l'être-deux au monde, je l'avais empruntée aux troubadours, à la théorie de l'*amors* dans le « grand chant » des troubadours. « Empruntée » est le mot qui convient à un détournement aux fins propres de mon projet. Je voulais vivre un projet de poésie, et sa fiction; et il devait répondre à l'idée d'une vie qui en serait entièrement saisie. Mais un état d'amour n'avait pas été durablement possible. Et sans amour, sans l'amour ainsi pensé, homme approximatif, solitaire, je n'avais pas la moindre chance.⁵⁴

Le *biipsisme* est une façon de travailler et de vivre, chacun avec ses projets, mais tout de même ensemble. Les deux époux se laissaient inspirer l'un par l'autre et partageaient leurs sources d'inspiration. On a déjà mentionné leur inspiration partagé de Wittgenstein, sur laquelle on va aussi revenir. Une autre exemple est le travail que Roubaud a fait sur la poésie japonaise et qu'on retrouve dans dans une série de photographies qu'Alix a nommée « raki tai », qui fait référence à un style de poésie japonaise. Puisque Alix est morte, Roubaud perd la possibilité de vivre et de travailler dans un tel biipsisme. C'est pourquoi il se met à détruire le projet et forme le Projet de cette destruction. Quand sa poésie n'a plus de destinataire, quand elle ne rencontre personne, la destruction est le seul moyen d'expression possible, et cette destruction commence par *Quelque chose noir*. Elle réside dans la tentative de réanimer par l'adresse.

⁵⁴ *Le Grand Incendie de Londres* (branche 1. du projet GidL), J. Roubaud, 1989, p. 223.



*La Muse*⁵⁵

Dans cette photographie, on voit une représentation photographique qu'Alix a essayé de faire de leur *biipsisme*. Alix se penche sur Jacques qui est assis à son bureau. Elle vient le voir au lieu de continuer son propre travail. Elle l'encadre avec son corps et elle les encadre ensemble par la photographie. Son corps couvre le corps de Jacques et son bras couvre l'un de ses bras. Sa tête est juste au-dessus de celle de Roubaud et ses cheveux semblent prolonger le crâne du poète. Ils deviennent un corps à deux têtes, en même temps qu'ils forment une tête à deux corps. Dans le miroir à droite de la chambre, on voit une autre image. Une lumière forte éblouit la tête d'Alix, mais on voit la tête de Roubaud et le bras d'Alix qui le caresse. Une tendresse, cachée par la perspective de l'appareil photographique, est dévoilée dans le miroir. La photographie montre leur travail artistique commun. Alix est la muse de Jacques, mais Jacques est aussi la muse d'Alix. Ce travail ne peut pas être séparé de l'intimité du couple en vie commune. Leur intimité donne un reflet sur leur travail, et leur travail est une partie de leur intimité.

Le « bipôle impossible » (p. 85) est en effet l'envers noir, la négation, de ce que Roubaud nomme « biipsisme » (p. 49), projet qu'il formula avec Alix Cléo d'une pensée par l'autre, à deux. Ce projet de création duelle et médiate, don réciproque de forme, fondé sur une specularité dialogique entre les mots et nombres du poète mathématicien et les images de la photographe, est une utopie d'adresse mutuelle intégrale. Il repose sur le *toi*, que contredit, mais n'annule jamais le *rien*.⁵⁶

⁵⁵ A.C. Roubaud, p. 48.

⁵⁶ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 83.

La conception que Barbara Johnson a de l’apostrophe se distingue de celle de Culler. Elle estime que l’apostrophe suppose un sujet absent : « l’apostrophe, dans le sens où je l’utiliserai, implique l’adresse directe à un être absent, mort ou inanimé »⁵⁷. Elle articule sa réflexion sur la notion d’« animation » : l’apostrophe veut réanimer le mort ou donner de l’animation à l’absent. Elle veut lui faire parler dans le texte puisqu’il n’est pas présent pour parler lui-même. De cette manière, Johnson fait de l’apostrophe une *prosopopée*. Elle dit que l’apostrophe est une façon de donner une voix à l’absent. Elle juge que l’invocation de l’apostrophe n’est pas simplement une dédicace, mais une façon de faire parler celui qui n’a pas accès au texte. L’apostrophe doit avoir un absent. Elle n’est pas conçue pour rencontrer le destinataire. Elle existe pour inclure sa voix dans le texte, lui donner corps et de le réanimer face au lecteur. L’apostrophe est donc *prosopopée*. Dans l’apostrophe, l’absent devient présent. Johnson écrit : « Le fait que l’apostrophe permet d’animer l’inanimé, le mort, ou l’absent, implique que quand un être est apostrophe, il est de ce fait animé, anthropomorphisé, ‘personnifié’. »⁵⁸ Dans le prochain chapitre, on va voir que l’ekphrasis fonctionne de la même façon : animer l’inanimé, mais dans ce cas, c’est l’objet d’art visuel et les sujets représentés dans l’image qui sont l’inanimé, et c’est le fait de vouloir les mettre en mouvement par le texte et la narration qui constitue une tentative pour les réanimer. Revenons à l’apostrophe chez Roubaud : on va essayer de dévoiler ce qui est troublant dans le destinataire de *Quelque chose noir*. Ce n’est pas tant le fait qu’Alix, la destinataire, est morte, mais c’est plutôt la manière dont Roubaud parle à cette morte. L’apostrophe construit la présence d’un double destinataire : un destinataire *tu* et, sur un autre niveau, un destinataire qui est le lecteur. Ce dernier joue un rôle hors du texte. Ce rôle est le même que celui que nous avons précédemment expliqué. Le lecteur subit l’effet de l’apostrophe : quand un *je* invoque un *tu*, une intimité surgit du texte, comme si le lecteur écoutait une conversation qui ne lui était pas destinée. L’invocation d’Alix lui donne l’impression d’écouter une conversation entre les amants. Mais ce n’est pas là que réside le problème. Le problème survient lorsque Roubaud transforme ce *tu* en un « qui ? » – une question sans réponse.⁵⁹ « “Vous” était notre mode d’adresse. l’avait été. Morte je ne pouvais plus dire que : “tu” » (p. 18) et « Où es-tu : qui ? » (p. 19). Ici, il y a un mouvement dans la relation entre locuteur et destinataire.

⁵⁷ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 75.

⁵⁸ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 75.

⁵⁹ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 81

Passant de vous à tu, le poète quitte le régime de la conjugalité pour entrer dans le mode ritualisé de l'invocation, relation avec l'absence.⁶⁰

Quand il ensuite passe de *tu* à *qui*, il met l'identité du destinataire en question. Il parle à un *tu*, mais ce *tu* a perdu les qualités qui permet de l'identifier. Elle est devenue un *rien* que Roubaud appelle *rien-toi* et qui est le nom qu'il donne au manque même. Il ne s'adresse donc plus à Alix, mais au manque d'Alix.

Le scandale de l'accolade aporétique de *toi* à *rien* signale à l'inverse avec quelle force le pronom interpelle l'autre, l'assigne à l'existence, l'affirme le contraire du *rien*. *Rien-toi* fonde aussi l'invocation élégiaque moderne, que n'assure aucun au-delà.⁶¹

Dans la poésie de Roubaud, il y a donc une impossibilité de la réanimation. Il invoque l'absente, Alix, mais à chaque fois que le pronom identitaire *tu* apparaît, il se transforme en un *rien*, et la seule identité que Roubaud puisse lui donner est *rien-toi*. Un *rien* qui est propre à elle. Un *rien* qui est spécifique à Alix, mais qui est tout de même caractérisé par son statut de *rien*. Ceci montre une tautologie. À chaque fois que Roubaud trouve *quelque chose*, ce quelque chose n'est *rien*. Pour Roubaud, il n'y a pas de vie après celle-ci où Alix existe avec les caractéristiques que Roubaud identifie comme *tu*. Le projet de mettre Alix en mouvement par l'apostrophe échoue. Ci-dessous, on va voir comment il va essayer de la réanimer autrement. D'abord par l'ekphrasis, puis par une idée que d'autres mondes possibles existent. On va voir si ces tentatives échouent de la même façon, ou si Roubaud arrive à se délester de la souffrance causée par la perte de l'être aimé, en le réanimant.

⁶⁰ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 82

⁶¹ Cardonne-Arlyck, 2001, p. 82

4 L'ekphrasis

4.1 Théorie de l'ekphrasis

L'origine du mot *ekphrasis* veut dire « expliquer jusqu'au bout »⁶². Dans l'Antiquité, l'ekphrasis désignait toute description. Une définition ancienne apparaît dans les exercices de rhétorique écrits par les auteurs des *Progumnasmata* (datant environ du I^{er} au V^e siècle).⁶³ : « L'*ekphrasis* est un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace le sujet qu'il évoque. Il y a des *ekphraseis* de personne, de lieux et de moments »⁶⁴. Dans la théorie moderne, l'ekphrasis est souvent vue comme la représentation verbale d'un objet d'art, réel ou imaginé.

La première ekphrasis connue est la description du bouclier d'Achille dans le dix-huitième chant de *l'Illiade* d'Homère. Dans l'Antiquité greco-romaine, on trouve plusieurs ekphraseis. Si l'on excepte le bouclier d'Achille, c'est le bouclier d'Énée, décrit en détail dans le huitième chant de *l'Énéide*, qui est resté célèbre jusqu'à nos jours. Quelques siècles plus tard, des ekphraseis dans les sagas nordiques décrivent des épées et des robes qui portent des motifs racontant les exploits de grands héros.⁶⁵ Au Moyen Âge, on trouve quelques ekphraseis dans la prose autant que dans la poésie, sans que cela ne semble devenir une tendance très répandue. L'ekphrasis la plus importante demeure celle de Dante Alighieri, dans *La Divine Comédie*. Dans le dixième canto du *Purgatoire*, il décrit les sculptures abattues sur la montagne qui monte au purgatoire, que le poète voit quand il est accompagné par Virgile. Ces sculptures sont des représentations d'exemples tirés des littératures classique et biblique de vertus humaines.⁶⁶

Traditionnellement, l'ekphrasis est liée à la notion d'*energeia* qui est un idéal auquel l'écrivain antique aspire. Cet idéal est de décrire si vivacement les objets et les faits que le lecteur reçoit l'impression de voir les faits et les objets et non pas de les entendre où les lire.

⁶² [Barbara Cassin](#), « L' "ekphrasis" : du mot au mot »

⁶³ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>

⁶⁴ *Progumnasmata*, chapitre 118.

⁶⁵ Karlsen (red.), *Poesi og bildekunst*, p. 17.

⁶⁶ Alfred Corn, *Notes on Ekphrasis*, poets.org

La notion d'energeia joue pas un rôle définit dans les ekphrasis de Roubaud. Une définition plus moderne de l'ekphrasis va mieux convenir pour notre analyse.

Dans *l'Épître aux Pisons*, mieux connu sous le titre d'*Ars poetica*, Horace thématise la relation entre la poésie et l'image. Sa célèbre affirmation « Ut pictura poesis » veut dire « la poésie est comme la peinture ». Il prête ainsi beaucoup d'attention aux parallèles entre les deux arts.⁶⁷ Plus tard, comme on va le voir, cette affirmation deviendra problématique pour les écrivains qui emploient l'ekphrasis. C'est plutôt les différences entre les arts qui vont être des thèmes centraux de la création artistique aussi bien que les discours et les descriptions qui l'entourent. Avec la nouvelle sensibilité romantique qui commence à apparaître à la fin du 18^{ème} siècle, l'ekphrasis connaît un retour en grâce. En 1766, le philosophe et critique Gotthold Ephraim Lessing écrit l'article « Laokoon oder Über die Grenzen der Maleri und Poesie » (1766). Il rejette la théorie d'Horace, en constatant que l'art visuel et l'art poétique ne peuvent pas être analysés sous les mêmes conditions parce qu'ils sont organisés de deux façons trop dissemblables. Tandis que l'image est organisée selon des critères de *forme*, la littérature est organisée selon un critère de *temps*.⁶⁸ Dans une peinture, le moment est encadré et fixé. Cependant, dans la littérature, les mots sont organisés successivement les uns après les autres.⁶⁹ Ce temps n'a pas besoin d'être chronologique, mais il va tout de même avoir une relation avec les événements, et même avec les mots. Dans un texte, il est possible de donner l'impression du temps figé, par exemple en changeant la vitesse d'une narration, ou par la répétition, ou par une syntaxe irrégulière. On peut aussi, par exemple, séparer une partie de texte du reste, par des blancs. Lorsque le temps semble s'arrêter dans le récit, c'est cependant toujours par rapport au reste du texte, et le rapport avec le temps demeure indispensable pour le lecteur. L'image n'est pas soumise à cet impératif. Elle peut figer un moment et raconter plusieurs moments dans un même instant : dans une même représentation visuelle, comme une peinture.

Dans le livre *Museum of Words*⁷⁰, James Heffernan essaie de trouver une définition de l'*ekphrasis*. Selon lui, la contribution majeure des vingt dernières années à cette réflexion est l'article de Murray Krieger « *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry ; or, Laokoon revisited* »⁷¹. Dans cette article, Krieger reprend la théorie de Lessing, qui a dominé la définition de l'ekphrasis depuis le 18^{ème} siècle. Il sort l'ekphrasis du statut de sous-genre

⁶⁷ Karlsen, p. 17.

⁶⁸ Karlsen, p. 17.

⁶⁹ Karlsen, p. 17.

⁷⁰ James Heffernan, *Museums of words*.

⁷¹ Murray Krieger, « *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry ; or, Laokoon revisited* ».

littéraire pour faire de lui un principe générique de toute littérature. Il prétend que le fait de créer une spatialité dans l'imitation poétique par la description est une adaptation à la littérature de l'immobilité de l'art visuel. Dans cette définition de l'ekphrasis, toute littérature qui peut être dite descriptive est une critique de la relation entre littérature et arts visuels, et donc toute littérature est par conséquent ekphrasique. Michael Davidson⁷², à son tour, critique Krieger pour son analyse trop enfermée dans la nouvelle critique. Il dit que la définition de Krieger sous-entend que la spatialité et la description peuvent être isolées de la narration du texte, donc qu'un texte est construit à partir d'éléments qui sont soit purement descriptifs, soit purement narratifs. Pour Davidson, il est en réalité impossible de séparer si clairement la narration de la description, et que même si l'on pouvait, l'ekphrasis ne serait jamais rien d'autre qu'une description spécifique, justement parce qu'elle décrit explicitement un œuvre d'art. Davidson trouve que plusieurs ekphrasis, au cours de l'histoire, contredisent la définition de Krieger, en particulier les ekphrasis les plus contemporaines, ce qui montre que la définition de Krieger n'est pas toujours applicable. Davidson, à son tour, divise les ekphrasis en deux catégories : les ekphrasis classiques, qu'il appelle « the classical painter poem » et que je traduit ici par « le poème-peinture classique », et l'ekphrasis moderne qu'il appelle « the contemporary painterly poem » et que je traduit par « le poème peint contemporain »⁷³. Le *poème-peinture classique* est un poème qui décrit un œuvre d'art et qui est créé pour imiter la capacité de l'objet à se suffire à lui-même. Un *poème peint contemporain*, au contraire, met en marche des stratégies de composition qui sont équivalentes à l'œuvre d'art, mais qui ne dépendent pas de l'œuvre même. Au lieu de prendre une pause à distance de l'œuvre pour permettre la réflexion, le poète lit l'œuvre comme un texte, et non pas comme un objet statique ; le poète évoque même les principales caractéristiques esthétiques de l'œuvre, et non pas spécifiquement l'œuvre elle-même. Le *poème-peinture classique* oppose les deux formes d'art, l'art visuel et l'art verbal, tandis que le *poème peint contemporain* cherche à les confronter pour abolir une définition statique du domaine de l'art, provenant du romantisme.

Heffernan trouve que la théorie de Krieger est beaucoup trop vaste. Elle inclut presque toute littérature et devient une catégorie impossible à cerner. Quant à la théorie de Davidson, il la trouve trop polarisée et considère qu'elle simplifie abusivement l'ekphrasis classique. Heffernan dit que Davidson ne veut pas traiter l'œuvre comme un simple objet

⁷² La théorie de Michael Davidson est résumé dans l'introduction de Heffernan, p. 3.

⁷³ Le mot « contemporain » est ici utilisé parce qu'il est employé par Davidson. Je n'ignore pas la difficulté qui subsiste lorsqu'il s'agit de déterminer ce qu'est la contemporanéité.

statique. Il voit que l'œuvre joue un rôle plus important qu'une simple pause dans la narration, et il loue cette théorie en ce qu'elle réfute la définition de Krieger, mais il reproche toutefois à Davidson de faire cette réfutation sans vraiment donner de définition alternative. La polarisation de Davidson entre les ekphraseis classiques et contemporaines contribue à des analyses intéressantes, mais ne nous donne rien pour identifier le mode ou genre, pouvant unifier les diverses définitions de l'ekphrasis.

Pour sa part, Heffernan choisit cette définition : « Ekphrasis est la représentation verbale d'une représentation visuelle ». C'est une définition qui est assez ouverte pour inclure les ekphraseis de l'Antiquité jusqu'à nos jours, mais suffisamment rigoureuse pour cerner un corpus de texte limité et assez distinct. Il exclut la littérature sur les textes et aussi les arts visuels du pictorialisme et de l'iconicité. Par *pictorialisme*, il veut dire les poèmes où la typographie forme une image ; et avec *iconicité*, il veut dire les poèmes qui visuellement empruntent à la calligraphie ou au dessin. Cette exclusion ne veut pas dire qu'une ekphrasis ne peut pas être du pictorialisme ou de l'iconicité, ou vice-versa, mais que les formes visuelles de présentation d'un texte ne sont pas des attributs de l'ekphrasis.

Dans *Picture theory* (1994), W. J. T. Mitchell divise le processus ekphrasique en trois modes. Ces trois modes sont simultanément présents dans l'écriture ekphrasique. Le premier mode est l'*indifférence ekphrasique*.⁷⁴ Ce mode est le processus pendant lequel le poète explore l'impossibilité de reproduction de l'image par la verbalisation. Ce mode est essentiel dans le conflit entre les arts. Avant, il n'était pas anormal de considérer l'art visuel, surtout la peinture, comme supérieur à la littérature. L'ekphrasis était alors vue comme une façon de contester cette prétendue supériorité.

Le deuxième mode est celui de l'*espoir ekphrasique*,⁷⁵ où l'impossibilité est surmontée par l'imagination. Mitchell dit que dans ce mode, il y a l'espoir que le langage puisse être équivalent à l'image en surmontant l'*altérité* (the *otherness*) entre les deux arts. Le dernier mode est celui de la *peur ekphrasique*⁷⁶, qui est constituée du « *moment of resistance or counter-desire... when the difference between visual and verbal mediation becomes a moral, aesthetic imperative* »⁷⁷. Les trois modes sont tous basés sur l'idée du *paragone*, terme qui veut dire comparaison, et qui vient des discours de la renaissance italienne où une forme d'art était proclamée supérieure aux autres. « *Ekphrasis, then, thematises the visual 'as other to language'; at some level it takes such otherness or*

⁷⁴ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, p. 152

⁷⁵ Mitchell, p. 152

⁷⁶ Mitchell, p. 154

⁷⁷ Stephen Cheeke, p. 28.

difference as its subject, regarding it as 'a threat to be reduced', a 'potential same-to-be' and a 'yet not the same'. »⁷⁸

4.2 Orphée et Eurydice

Dans les modèles classiques de la représentation funèbre, « la référence la plus traditionnelle est incarnée par le mythe d'Orphée et Eurydice ».⁷⁹ Ce mythe est inspiré de manière explicite *Quelque chose noir*. Blanchot et Cheeke a aussi une interprétation ekphrasique qui va nous servir d'outil d'analyse.

Dans le *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Grimal commence par nous dire que «le mythe d'Orphée est un des plus obscurs et les plus chargés de symbolisme que connaisse la mythologie hellénique »⁸⁰. En effet, il est difficile de cerner l'origine du mythe et de trouver une cohérence parmi ses variations. Parmi les sources qui nous sont accessibles, Orphée est déjà mentionné dans les fragments des Présocratiques et dans les *Pythiques* de Pindare. Toutes les sources nous racontent qu'Orphée était le fils d'Œagre. Cependant, dans ces premières sources, Eurydice ne fait pas encore partie du mythe. Son alliance à Orphée apparaît plus tard et c'est surtout l'événement de leur mariage et de la mort successif d'Eurydice qui est resté le mythe le plus célèbre jusqu'à nos jours. Celle-ci est décrite dans le quatrième livre des *Géorgiques* de Virgile et dans le dixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide

Pour analyser le rôle du mythe d'Orphée dans *Quelque chose noir*, on va en regarder les passages chez Virgile et chez Ovide. Grimal résume le récit ainsi :

Eurydice elle-même est une Nymphe (une Dryade), ou bien une fille d'Apollon. Un jour qu'elle se promenait le long d'une rivière de Thrace, elle fut poursuivie par Aristée, qui voulait lui faire violence.⁸¹ Mais, dans l'herbe, elle marcha sur un serpent, qui la piqua, et elle mourut. Orphée, inconsolable, descendit aux enfers pour chercher sa femme. Par les accents de sa lyre, il charme non seulement les monstres des Enfers, mais même les dieux infernaux. Les poètes rivalisent d'imagination pour dépeindre les effets de cette musique divine. (...). Hadès et Perséphone consentent à rendre Eurydice à un mari qui donne une telle preuve d'amour. Mais ils y mettent une condition, c'est qu'Orphée remontera au jour, suivi de sa femme, sans se retourner pour la voir avant d'avoir quitté leur royaume. Orphée accepte, et se met en route. Déjà, il était presque revenu à la lumière du jour quand un doute terrible lui vint

⁷⁸ Cheeke, p. 29.

⁷⁹ Conort, p.5.

⁸⁰ «Orphée», *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Pierre Grimal, p. 332.

⁸¹ «Virgile, pour lier cette légende à celle d'Aristée, suppose que cet accident se produisit alors qu'elle fuyait devant lui», "Eurydice", Grimal, p. 152.

à l'esprit : (...). Aussitôt il se retourne. Mais Eurydice s'évanouit et meurt une seconde fois. Orphée essaie bien de retourner la chercher, mais, cette fois, Charon est inflexible, et l'accès du monde infernal lui est refusé. Il doit revenir parmi les humains, inconsolé.⁸²

Il y a cependant quelques petites différences entre les deux textes. Chez Ovide, le mythe se déroule le jour des noces d'Eurydice et Orphée tandis que chez Virgile, ceci n'est pas précisé. L'auteur des *Géorgiques* dit qu'Eurydice et Orphée sont mariés, mais pas que c'est leur jour de noces. Ovide décrit, par contre, les fêtes qui accompagnent le mariage.

Dans ce texte, quand Eurydice se promène, elle est accompagnée de nymphes et non pas chassée par Aristée, comme chez Virgile. Ici, le mythe d'Orphée est lié à la légende d'Aristée. Aristée était agriculteur et apiculteur. Un jour, les dieux le punissent en tuant toutes ses abeilles. Pour lui expliquer pourquoi, Protée lui rappelle qu'Aristée a mené à la mort d'Eurydice. Il était amoureux d'Eurydice, mais puisqu'elle était mariée à Orphée, elle lui était inaccessible. Un jour qu'elle se promenait, il la poursuivit donc pour la violer, et c'est alors qu'elle fut mordue par le serpent. Une autre différence dans les deux textes concerne la scène où Orphée se retourne et perd Eurydice. Chez Virgile, quand Orphée monte des enfers, il est aveuglé par la lumière de la sortie. Dans ce moment, il désire Eurydice et se retourne. Eurydice à son tour, lui crie une plainte. Chez Ovide, par contre, il n'y a pas d'aveuglement. Juste avant de sortir des enfers, Orphée s'inquiète pour Eurydice. Il a peur qu'elle soit devenue trop fatiguée et qu'il l'ait perdue, donc il se retourne. Elle a juste le temps de dire adieu avant de disparaître. Il essaie de l'attraper, mais il n'attrape que de l'air. Eurydice ne le plaint pas. Elle comprend qu'il a agi par amour. Chez les deux auteurs, Orphée est inconsolé après la mort d'Eurydice et il continue à chanter sa plainte.

Si le mythe d'Orphée apporte quelque consolation, c'est par la continuité du chant qui maintient dans l'appel, sinon la présence, du moins le nom de la bien-aimée : « *Euridice, Euridice* ». ⁸³

Ici, Brunel parle de l'opéra *Orphée et Euridice* par Gluck et Calzabigi, mais ceci convient aussi au quatrième *Géorgique* de Virgile, où l'histoire se termine par la mort d'Orphée. Après la seconde mort d'Eurydice, Orphée ne s'intéresse plus aux femmes. Son chant continu à fasciner les femmes de Thrace, et la fidélité d'Orphée envers Eurydice les mettent en rage. Elles le tuent en le dépeçant en plusieurs morceaux qu'elles dispersent aux quatre coins du monde. Elles lancent sa tête dans la rivière d'Hèbre, la rivière de leur pays, qui l'emporte.

⁸² «Orphée», Grimal, p. 332–333.

⁸³ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1094.

Orphée continue pourtant à crier le nom d'Eurydice et ses plaintes font écho le long du rivage. Ce détail va aussi être important pour le recueil de Roubaud.

Cet amour d'Orphée pour Eurydice peut nous paraître évident. Et pourtant il passe par les ténèbres de l'absence (dans les premières versions connues), des Enfers (dans les versions classiques), et peut-être surtout, comme l'a noté Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* (1969), du désir, c'est-à-dire « la séparation qui se fait elle-même attirante », « l'intervalle qui devient sensible », « l'absence qui retourne à la présence », la nuit qui devient jour. Orphée est à la fois « le ténébreux » (Nerval, « El Desdichado », dans *Les Chimères*) et le lumineux (l'Orphée saluant la lumière de Corot, dans l'esquisse du grand panneau à la gloire du jour, destiné à l'Hôtel Demidoff et terminé en juillet 1865 à Fontainebleau). On peut s'en étonner, puisque Pindare, dans la *Quatrième Pythique*, le dit fils d'Apollon. Mais Apollon, dieu de la lumière, est aussi Loxias, l'Oblique. Orphée porte un nom mystérieux qu'on a parfois rapproché de *rhibus*, le poète et chanteur en sanscrit, et que Salomon Reinach, au début du XX^e siècle, rapprochait plus volontiers d'*orphnos*, adjectif grec signifiant obscur. Il le rapprochait donc du Dionysos nocturne, et il était tenté de voir en lui un dieu infernal.⁸⁴

*

Jacques et Alix se marièrent le 10 juin 1980. Dans le recueil, il y a un poème intitulé « Un jour de juin » (p. 47), sous-titré « d'après un épithalame de Georges Perec. Un épithalame est un poème déclamé lors d'un mariage. Ce poème décrit un jour idyllique : « Le ciel est bleu ou le sera bientôt Le soleil cille au dessus de l'Ile de la Cité ». Au contraire aux photographies qu'il décrits dans le recueil, il dit ici que « l'encre et l'image se retrouvent solidaires et alliées/Comme l'oubli et la trace ». Plus tard on va voir que dans les photographies qui lui reste d'Alix, Roubaud ne trouve pas de ressemblance dans l'image et les images sont fragmentées. Il n'a que l'encre et l'oubli, tandis qu'ici, il a aussi l'image et la trace. Lors de leur mariage, les images avait des références. Quand il écrit ce poème, dans le rétrospectif de la mort d'Alix, il on trouve, comme dans le mythe, un serpent qui hante la joie. Roubaud voit la naïveté de son bonheur, de la « toute-jeunesse » et la présence des faits qui sont à venir : « l'abolone du néant qui ne se conçoit ni ne se dit ». Ils savaient tout les deux déjà qu'Alix était malade, mais ce jour-là, la menace de la mort se cachait en-dessous d'un rocher comme l'abalone, ce gros mollusque se cache dans la mer.

La photographie est le produit d'une rencontre entre photographe et objet. Cette rencontre est unique, mais son produit peut être multiplié à l'infini. La photographie est d'une manière un fait unique – la rencontre – et d'une autre manière, des faits multiples – toutes les photographies qui peuvent être reproduites à partir de cette rencontre. Alix dit que

⁸⁴ Brunel, p. 1094–95.

toute photographie « vise son propre futur antérieur »⁸⁵. Dans la photographie, il y a la prédiction de la disparition de l'objet, ou la mort de la personne, photographié. Dans l'instant de la photographie même, il y a une implication de la disparition.

[La photographie] rejoint alors le mythe d'Orphée : Eurydice s'évanouit à l'instant même où Orphée se retourne pour la voir. « Morte pour avoir été vue : ainsi toute photo renvoie à jamais son objet au royaume des ténèbres »⁸⁶. Plus tard, une fois la photo développée, ce qu'elle représente aura disparu depuis longtemps. C'est cette double conjonction de *réalité* et de *passé* qu'elle propose qui fascine le plus souvent l'écrivain « spectator ». Trace même de ce qu'elle représente : c'est la lumière émise par l'objet ou la personne photographiée qui vient impressionner la pellicule et en dégrader le nitrate d'argent.⁸⁷

Quand Blanchot analyse le mythe d'Orphée⁸⁸, il voit le mythe comme une expression de la puissance créatrice et une métaphore de l'inspiration de l'artiste. Quand Orphée descend aux enfers, il descend par l'art, plus précisément par la lyre et le chant qui symbolisent la musique et la poésie. Il descend pour trouver Eurydice, mais aussi pour trouver l'art :

Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous une voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semble tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre nuit*.⁸⁹

Eurydice est tout ce qu'il y a de plus obscur. Même si Orphée descend aux enfers parce qu'il veut ramener Eurydice au monde des vivants, c'est cette beauté essentielle de l'ultime interdit qui va rendre impossible le respect de la consigne de Perséphone. Eurydice est la plus belle dans l'obscurité. C'est là que sa beauté est essentiellement Beauté. Pour voir cette Beauté, il doit se retourner. Le moment où il se retourne est ce que Blanchot appelle le « point » où Eurydice « est essentielle et essentiellement apparence : au cœur de la nuit ».⁹⁰ Il dit que l'œuvre d'Orphée « est de la ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. La seule interdiction que Perséphone donne à Orphée est de regarder ce « point en face ».⁹¹ L'important est précisément qu'en abandonnant cette œuvre, il gagne la possibilité d'accomplir une autre œuvre – qui serait l'Œuvre vraiment essentielle. Et c'est seulement dans la dissimulation de l'œuvre initiale qu'il peut éteindre cette autre Œuvre parce que c'est en regardant le « point » interdit que l'inspiration peut surgir. Il dit que selon les Grecs « l'on ne peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur n'est poursuivie pour

⁸⁵ A. C. Roubaud, p. 228.

⁸⁶ Ici, Joly cite Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Nathan Université, 1990, (Paris).

⁸⁷ Martine Joly, « Photographie, disparition et imaginaire dans quelques romans », p. 339.

⁸⁸ « Le regard d'Orphée », *Espace littéraire*, 1955, p. 225–232.

⁸⁹ Blanchot, 1955, p. 225.

⁹⁰ Blanchot, 1955, p. 226.

⁹¹ Blanchot, 1955, p. 225.

elle-même. La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant ».⁹² C'est en cherchant l'œuvre initiale, le projet de sauver Eurydice, qu'Orphée va trouver l'Œuvre. La beauté par excellence n'existe pas dans l'Eurydice « diurne, quotidienne », elle réside dans « l'obscurité nocturne » : « quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir en elle la plénitude de sa mort »⁹³. Orphée croit atteindre la beauté par excellence en sauvant Eurydice. Pour atteindre la Beauté, Orphée doit détruire l'œuvre initiale. C'est par cette destruction qu'il atteint l'inspiration et qu'il respecte l'Œuvre de la profondeur – l'œuvre d'art.

[Orphée] fait de [la mort] le mouvement infini de mourir et de celui qui meurt l'infinie mort. (...) La parole touche alors à l'intimité la plus profonde, n'exige pas seulement l'abandon de toute assurance extérieure, mais se risque elle-même et nous introduit en ce point où de l'être il ne peut rien être dit, rien être fait, où sans cesse tout recommence et où mourir même est une tâche sans fin.⁹⁴

Être face à ce point, où réside l'inspiration, où Orphée abandonne l'œuvre pour faire Œuvre, où l'intimité de la vie quotidienne est perdue pour toujours : il trouve là « l'intimité la plus profonde » qui est l'intimité de la mort continue, l'intimité de l'art. On trouve de l'intimité dans l'art quand on essaie de dire ce qui est impossible à dire. Il y a la possibilité de créer du nouveau dans l'art qui est créé dans le non-lieu, l'art qui cherche à exprimer le non-dit, qui cherche à dévoiler ce qui est toujours voilé. Ici, la perte ne cesse de se perdre et le noir se recouvre sans cesse. Ce n'est pas une intimité familière, mais une intimité avec l'art et avec l'Œuvre.

Blanchot voit une corrélation directe avec la « voix poétique » et la disparition :

Parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d'un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et, à la fin, périr, car il ne parle que lorsque l'approche anticipe la mort, la séparation devancée, l'adieu donné par avance effacent en lui la fausse certitude de l'être, dissipent les sécurités protectrices, le livrent à une insécurité illimitée.⁹⁵

Roubaud explore le thème de la mort de sa femme poétiquement par la photographie, ce qu'on peut voir métaphoriquement comme une descente aux enfers par l'art pour retrouver l'objet aimé. En prenant comme point de départ les photographies d'Alix, l'œuvre qu'elle a

⁹² Blanchot, 1955, p. 226.

⁹³ Blanchot, 1955, p. 226.

⁹⁴ Blanchot, 1955, p. 205–206.

⁹⁵ Blanchot, 1955, p. 205.

créée, Roubaud essaye de retrouver sa femme après la mort. À chaque fois qu'il croit l'avoir retrouvée, qu'il croit avoir créé une représentation poétique d'elle, elle disparaît, créant une dissolution de la poésie elle-même, et même de toute tentative de représentation. Ce mouvement ekphrasique et orphique est une tentative de travailler le deuil pour réanimer Alix par la poésie. Il veut faire de la poésie un espace où elle pourrait être remise en mouvement après sa mort. Ce travail ne cherche pas à sortir du deuil, il est l'expression d'une profonde mélancolie où il est impossible d'en sortir. Toute présence devient au contraire une affirmation de l'absence et toute représentation devient preuve du fait que l'original manque.

Quand Alix meurt, Roubaud abandonne son projet initial, et commence à travailler sur ce qu'il appellera « le Projet ». Ce Projet est la destruction du projet initial et aussi une destruction plus générale. Roubaud cherche à détruire sa mémoire et à se détruire lui-même. Il dit qu'il détruira sa mémoire, jusqu'à ce qu'il n'y reste plus que l'image d'Alix morte, et quand toutes ses autres souvenirs seront détruits par le récit du Projet, il pourra enfin détruire le souvenir de la mort d'Alix. Quand la mort d'Alix sera finie, il sera mort. *Quelque chose noir* est le début de ce projet, même s'il n'a pas été incorporé dans le Projet. Il dit lui-même que le Projet est d'une grandeur indéfinie et que peut-être toute son œuvre aurait dû faire partie de ce Projet. Mais pour simplifier les choses, on pourra appeler le recueil une *préface* au Projet. C'est la première chose qu'il écrit après avoir eu l'idée du Projet et c'est ici qu'il commence la dissolution du deuil, des mémoires, de la poésie et du langage.

Roubaud, face à l'aphasie, face au silence, à l'impossibilité de parler, d'écrire, à l'impossibilité d'écrire de la poésie, dans la nuit, dans le noir, doit trouver le « point » dans la nuit : « le centre de la nuit dans la nuit ». Alix est morte, il ne peut pas la rendre vivante. Il ne peut pas la réanimer. Il n'y a pas de résurrection, mais il peut dire le « rien » dont sa mort « parle », dire « l'autre nuit » qui n'est pas poésie – qui ne peut pas être poésie – qui est autre-que-poésie : la face-rien de la mort. Il lui reste trois choses. Premièrement, il a les souvenirs des choses et des événements qu'ils ont partagés, mais il ne peut plus faire de nouveaux souvenirs. Il ne peut plus rien vivre avec elle. Deuxièmement, il a la narration de la vie d'Alix. Il sait l'histoire de sa vie ; ce qu'il sait sur elle, il peut le raconter. Mais cette narration ne ressemble pas à la vie d'Alix. Une narration biographique ne peut pas la réanimer. Il dit qu'il ne peut rien écrire de vrai sur elle, et que tout ce qui est vrai d'elle, elle l'a déjà écrit.

Je ne peux pas écrire de toi plus véridiquement que toi-même.

Ce n'est pas que j'en sois incapable par nature, mais la vérité de toi, tu l'as écrite. (p. 121)

La narration biographique ne peut donc rien éclairer sur la vie, et encore moins, dire la mort. La narration d'Alix s'arrête avec la mort d'Alix, mais ne dit rien sur ce que Roubaud connaît à travers cette mort. Roubaud est confiné dans cette mort, et rien de ce qu'il raconte sur Alix ne peut exprimer ce manque. Enfin, il a la nostalgie. La nostalgie qui est le fait de vivre dans les souvenirs de ce à quoi il ne peut plus jamais retourner. Et il ne veut pas se livrer à la nostalgie. Il ne trouve pas de consolation dans les « rémanences » qu'il mentionne au début du recueil (p. 11). Ses rémanences sont le fait de sentir la présence d'Alix même après sa disparition. Pour lui, ce sentiment est la nostalgie. La nostalgie ne peut rien dire de vrai sur Alix, et ne peut rien dire sur le « rien » qu'il doit vivre maintenant, après sa mort. L'action de définir ce « rien » devient essentielle pour lui. Il essaie donc de réanimer Alix par ses résidus. En essayant de continuer à travailler dans le *biipsisme* qui lie ensemble leurs travaux, il croit pouvoir dire ce « rien ». S'il arrive à dire ce « rien », il pourrait donner une identité à Alix après sa mort. Ce n'est donc ni le souvenir, ni la nostalgie ou la narration qu'il veut exprimer, mais le rien-que-souvenir, rien-que-nostalgie, rien-que-narration. Le deuil est la nostalgie imposée. Roubaud est forcé de vivre dans la nostalgie de sa vie avec Alix. Tout, sauf ses souvenirs, lui a été enlevé. Il ne peut plus rien vivre avec Alix, mais il est forcé de revivre tous les souvenirs. C'est comme si le deuil était un piège : celui du confinement dans le souvenir, dans la narration, dans la nostalgie. Or il refuse de « se livrer à quelques rémanences ». Il veut « se détourner » et dire le « rien ». Roubaud cherche ce « rien », mais en le cherchant, il crée une œuvre exceptionnelle. Il cherche Alix dans la forme du « rien-toi ». Ce « rien-toi » est ce que Blanchot aurait appelé l'invisible « essence ». Il croit vouloir identifier Alix et la réanimer en trouvant ce « rien-toi », mais ce qu'il trouve c'est la beauté cachée dans l'obscurité : Alix dans une mort qui ne cesse de s'accomplir. Il se détourne de la poésie, du roman, de son projet initial, vers une destruction totale du souvenir, de la nostalgie, du deuil même. Ce qu'il trouve, c'est la présence de l'absence d'Alix. Dans cette présence, la destruction devient création. Roubaud invente une articulation pour ce qui auparavant n'en avait pas. Il arrive à décrire le manque de l'aimée. Et il crée le Projet, un projet qui peut contenir tout ce qu'il a écrit et tout ce qu'il va écrire. Un projet qui n'a pas de limites définies : un projet infini. Le « point » de l'inspiration chez Roubaud, c'est le point où il se détourne de la poésie pour se tourner vers la destruction et voir Alix, comme Orphée voyait Eurydice, et il crée, dans l'impossibilité de parler, de dire « poésie », une autre poésie : « ces phrases de neuf ».

*

Dans *Writing for art : The aesthetics of ekphrasis*, Stephen Cheeke propose une analyse d'une ekphrasis qui peut compléter l'analyse de Blanchot et nous donner des outils pour créer un modèle ekphrasique du mythe d'Orphée. À partir d'une ekphrasis de Robert Browning, le poème *Eurydice to Orpheus : A picture by Leighton*. Cheeke ne nous parle donc pas de l'Orphée des *Métamorphoses* d'Ovide, ni de celui des *Géorgiques* de Virgile. Il prend comme point de départ une représentation verbale d'une représentation visuelle du mythe, ce qui complique la chose, mais qui rend son analyse encore plus pertinente. Ce type d'analyse rappelle exactement le type de représentation devant laquelle nous sommes dans le cas de Roubaud. Dans la peinture de Leighton, et le poème de Browning, ce n'est pas le fait de regarder Eurydice qui est le sujet de la représentation, mais le fait d'être vu. La peinture montre Eurydice qui tire le visage d'Orphée vers elle pour qu'il la regarde, et Orphée qui résiste et qui tente de la repousser. Cette peinture inverse le mythe : ce n'est pas Orphée qui s'abandonne au désir de la regarder, mais elle qui le force à la voir.



Orpheus and Eurydice par Frederick Leighton (1864)

Dans les poèmes d'Ovide et de Virgile, c'est uniquement le désir d'Orphée de voir qui est décrit. Cheeke dit que si on voit le mythe d'Orphée comme une métaphore du processus créateur, la peinture de Leighton nous montre un côté de l'art visuel négligé par le mythe :

« le désir d'être vu qui est fondamental de toute peinture ». ⁹⁶ Dans ce cas, le fait qu'Orphée regarde Eurydice est un don de son regard. Il abandonne alors son amour pour voir sa beauté en même temps qu'il la fixe. Ce moment devient le moment de perte, mais aussi le moment de fixation où ils deviennent immortels. C'est de voir cette beauté interdite, voir le non-vu, qui va fixer Eurydice comme œuvre d'art. Malheureusement, le fait d'être fixé comme image résulte en une impossibilité de la garder en vie.

But [Eurydice's] words give away the fact that the desire for 'one look' is in fact stronger than her wish to live. She is begging to be seen at any cost, prepared to sacrifice her life (again) for the one look: to be seen by her husband, to be turned into Leighton's image. This is to be 'immortal' in the sense in which love sometimes makes us feel immortal, but also in the sense in which representations of myth in poetry and painting immortalise their subjects; in other words, with the tragic knowledge or secret that is no immortality at all: 'no past is mine, no future: look at me'.⁹⁷

Cheeke appelle le regard d'Orphée le « one look », qu'on peut traduire par *seul regard*. Leighton et Browning ont compris que ce *seul regard* a une valeur exceptionnelle. Ils ont compris que le sujet humain convient exceptionnellement bien comme objet de la représentation, parce que dans lui on voit l'appel de la représentation à être vue, et que si elle n'est pas vue, si elle n'est pas dans le regard de l'*autre* qui voit, la représentation n'est pas représentation. L'œuvre d'art a donc un désir en elle. L'observateur lui donne la vie. L'observateur veut alors que l'œuvre le voit en retour, ce qui est le désir d'une réciprocité impossible. Quand c'est un poète qui regarde l'œuvre, cette impossibilité devient la représentation qu'il essaye de créer. Le poète veut que son poème soit vu par l'œuvre avec la même intensité que lui la voit. Le poète Orphée, qui ne peut pas résister à ce « one look », montre le manque de puissance que la représentation verbale a devant la représentation visuelle. Il devient lui-même une représentation de la difficulté de l'ekphrasis.

Browning's poem 'for' Leighton's picture expresses a longing to act out what is forbidden, to cross over between things that are eternally separate and which are doomed not to be together. It discovers this longing in Leighton's interpretation of the Orpheus myth. The critical practice of analysing poems about paintings and theorising about the broader analogies between the sister arts merely follow the poems themselves into a border terrain or no-mans-land in which separated entities encounter each other. This sense of crossing a threshold or desiring something impossible lies at the heart of many poems about paintings that it inevitably comes to haunt the critical practice of writing on the subject too. And the myth of Orpheus and Eurydice could be read as dramatizing something of that desire.⁹⁸

⁹⁶ Cheeke, p. 13.

⁹⁷ Cheeke, p.14.

⁹⁸ Cheeke, p. 18.

Dans *Quelque chose noir*, ce n'est pas uniquement l'ekphrasis en général qui peut être vue comme une référence au mythe d'Orphée. Le recueil dans sa totalité peut être vu comme une variation du mythe. On relèvera trois poèmes pour montrer que le recueil traite la perte d'Alix à partir du mythe, et comment le mythe définit le statut de l'image dans le recueil. Ces trois poèmes sont : « Je voulais détourner son regard à jamais » (p. 15), « Point vacillant » (p. 20) et « Je vais me détourner » (p. 61).

À partir de ces trois poèmes, on peut voir un mouvement. Dans le premier poème, c'est le regard d'Alix, de l'épouse perdue, que Roubaud veut détourner, et il veut détourner ce regard à jamais. On peut voir ceci comme si c'est Eurydice qui se détourne quand Orphée se retourne. Sinon on peut le voir comme une Eurydice qui supplie Orphée de la voir, comme dans le poème de Browning. Dans le premier cas, Roubaud veut donc ne pas rencontrer le regard d'Alix, quand il la voit morte. Quand il la regarde, il veut détourner son regard. Si le regard d'Alix est détourné, l'image de sa mort ne sera pas fixée. Il y aura toujours une possibilité d'emmener Eurydice des Enfers, ou de douter de sa mort. La beauté par excellence, n'est pas celle d'Eurydice en vie, mais celle d'Eurydice aux enfers, en obscurité. C'est cette beauté qui est interdite à Orphée et c'est cette beauté qu'il désire. C'est ce désir de voir le non-vu, l'interdit qui est la beauté d'Eurydice en obscurité, qui devient la réalité de la mort, et si le regard d'Eurydice est détourné, cette réalité ne sera donc jamais réalisée et une existence, une ressemblance sera toujours possible pour Eurydice. Dans le second cas, Roubaud a vu cette « Eurydice » et il l'a perdue. Il dit qu'il voulait détourner son regard :

Je voulais être le seul au monde à ne pas avoir vu du tout. Cette main n'aurait pu ne pas être là, après tout : mais moi non plus, et avec moi disparaître le monde. ce cadeau. l'image de ta mort. (p. 15)

La main, dans ce poème, c'est la main d'Alix qui pend du lit quand Roubaud la retrouve morte. C'est comme si Alix morte regarde Roubaud et le force à la regarder en retour. Si le regard d'Alix était retourné, Roubaud ne l'aurait pas vue. C'est l'image de sa mort qui le force à la voir morte. Si la main n'était pas là, Roubaud ne serait pas là pour la voir ; l'image de la mort d'Alix n'existerait pas. Le monde disparaîtrait, pas dans le sens où le monde disparaîtrait réellement, mais dans le sens où ce monde dans lequel Alix est morte, disparaîtrait. Roubaud veut détourner le regard d'Alix à *jamais* : retourner le regard d'Eurydice aux enfers, comme si Roubaud, qui représente Orphée, n'avait jamais regardé Eurydice, ne l'avait jamais vue dans l'obscurité de la nuit – dans le non-vu – mais avait réussi à la ramener à la lumière du jour, la restituant à la vie.

Ce poème est composé de fragments des pages 23 à 25 du journal d'Alix. Roubaud répète des phrases d'Alix avec de petites variations. Dans la partie nommée 6/7.I.80, donc la première partie du 6 juillet 1980, Alix donne une photographie à Roubaud.



Ce n'était pas un cadeau ordinaire l'image de ta mort⁹⁹

Une photographie où il éclaircit son propre reflet dans un miroir avec une lampe. Elle dit que « Jacques regarde sa propre mort » et elle ajoute qu'elle lui offre cette photographie comme pour s'en débarrasser. On voit le visage trois fois dans la photographie : une fois dans le miroir et deux fois de profil. Le premier profil est celui de sa tête sur son corps, mais le deuxième est comme un dédoublement de ce premier. On dirait que son visage a été détaché du corps. Il ressemble un spectre. « Évidemment ce n'était pas un cadeau ordinaire, celui de te livrer, à deux heures un dimanche après-midi, l'image de ta mort. » Quand Roubaud répète cette phrase, c'est lui qui parle, et cette fois-ci, ce n'est pas sa mort qui est le sujet de l'image, mais la mort d'Alix, mort qu'elle lui livre, en quelque sorte. L'heure aussi a changé : la photographie est livrée à cinq heures du matin, un vendredi ; ce qui correspond à l'heure et au jour où Alix est morte. Le reste du poème est aussi tiré du journal. Roubaud prend les mots et les phrases d'Alix et les fait siens ; il lui répond avec ses mots à elle. La ponctuation (ou les fautes de ponctuation) correspond à la ponctuation du journal d'Alix. Elle avait une ponctuation très spécifique et Jacques Roubaud a choisi de garder toutes ses « fautes » quand

⁹⁹ A. C. Roubaud, p.23.

il a fait l'édition du Journal. La ponctuation est une partie de « son style propre », comme l'appelle Roubaud dans l'introduction du Journal.¹⁰⁰ Alix écrit : « détourner son regard à jamais, comme si on voulait être seul au monde à voir du tout, et que le monde était tout entier vu » et « ces choses pourraient ne pas être là, après tout: mais moi non plus, et avec moi disparaître le monde ». Roubaud, à son tour, écrit : « Je voulais détourner son regard à jamais. je voulais être le seul au monde à ne pas avoir vu du tout, et avec moi disparaître le monde. ». De l'affirmation du désir d'Alix d'être le seul à voir, Roubaud fait une négation. Il supprime son désir à elle que le monde soit entièrement vu. Elle veut voir le monde entier. Il partage uniquement sa réflexion sur l'arbitraire des choses. Les choses sont remplacées par la main morte d'Alix. Tandis qu'Alix fait une réflexion sur la relation entre la photographie et la mort, et sur l'arbitraire de l'existence des choses, Roubaud exprime la désolation de la réalité de la mort et le désir de ne pas voir. Il exprime le désir que les faits ne soient pas réalité. Il veut plutôt disparaître que d'avoir vu la mort d'Alix, elle fait une réflexion sur « la folie de la photographie » : la photographie est arbitraire et la duplication photographique exprime la mort. La prochaine partie du poème est aussi tirée du journal. Alix parle d'une description que Roubaud a faite d'elle.

Tu disais que j'avais aimé la vie passionnément mais sans l'impression d'y être ni d'en faire partie. Malheureusement, je photographiais de tranquilles pelouse et du bonheur familiale. Désormais, un pied dans cette vie paradisiaque enfin là je photographie la mort et sa nostalgie. T'ai dit tout cela mais il n'en demeure pas moins vrai que c'est réellement ainsi et donc je l'écris quand même. (...) Curieuse adéquation, pour une fois adéquation exacte de l'amour même, l'amour rêvé, l'amour vécu, l'amour même même. Identique à lui-même même.¹⁰¹

Roubaud se réapproprie de la dernière phrase : il reprend la phrase pour lui et il la réécrit. Il a supprimé quelques mots, mais il dit la même chose. Cela étant, il donne à cette description une autre conclusion. Pour Alix, cela lui permet de faire une réflexion sur l'amour. La duplication, qui vient quand la description que Roubaud fait d'elle correspond à sa vie, devient une « curieuse adéquation, pour une fois adéquation exacte de l'amour même, l'amour rêvé, l'amour vécu, l'amour même même. Identique à lui-même même. » Pour Roubaud, au contraire, la duplication provient quand Alix se décrit comme quelqu'un qui « photographiait la mort et sa nostalgie », et qu'il conçoit cette description par rapport à l'image de sa femme

¹⁰⁰ A. C. Roubaud, p. 12, dans l'« Introduction » de Jacques Roubaud.

¹⁰¹ A. C. Roubaud, p. 24-25.

morte. La duplication chez Roubaud devient « pour une fois adéquation de la mort même à la mort rêvée, la mort vécue, la mort même même. Identique à elle même. »

La mort « en soi » n'est pas une photographie et cette image qui n'en est pas une, se refuse à en être une, cette image, qui organise dans son horreur et insoutenable « vérité » tout le livre, pose la question de description, du rapport entre la mort et sa représentation, entre la photographie et l'objet photographié, entre l'écriture et l'objet écrit ; ainsi que Roubaud l'énonce « il fallait faire connaissance avec la description » dans le poème intitulé justement « L'irressemblance » (I, 4, p. 17) en posant le rapport à la *mimesis*.¹⁰²

Dans le poème « Art de vue » (p. 27), on retrouve encore une photographie d'Alix dans le texte de Roubaud. La ligne entre guillemets : « quinze minutes la nuit au rythme de la respiration », est le titre d'une des photographies d'Alix. C'est une photographie qu'elle a prise d'un cyprès avec une très longue exposition et où on peut voir sa respiration. « Tiré épreuve des cyprès de St. Felix. Prise la nuit avec ouverture de 10-15 minutes. Légère oscillation de bas en haut de l'appareil due sans doute à ma respiration. *quinze minutes la nuit au rythme de la respiration* ». ¹⁰³ Une photographie très symbolique évoquant la maladie d'Alix, un asthme chronique, qui est aussi la cause de sa mort.



*quinze minutes la nuit au rythme de la respiration*¹⁰⁴

¹⁰² Conort, p. 6.

¹⁰³ A. C. Roubaud, p. 92.

¹⁰⁴ A. C. Roubaud, p. 91.

En utilisant les mots d'Alix pour exprimer sa perte, Roubaud entre, par l'art, en dialogue avec sa femme morte. À partir de son œuvre à elle, il lui répond et il fait œuvre. C'est dans l'espace de la création d'Alix qu'il peut la réanimer ou qu'il peut communiquer avec elle. Dans la vie, elle n'est plus, mais dans son art il y a toujours une puissance qui peut être communiquée et avec qui il peut communiquer : un dialogue potentiel. L'art est le seul 'monde possible' où Alix peut exister autre que morte. Quand Roubaud conçoit des ekphraseis à partir de photographies d'Alix, il crée une narration à partir de l'image statique. Il anime de cette façon l'image spatiale qui est immobile par la narration qui bouge dans le temps. Il prête aussi des extraits du journal d'Alix. En réutilisant les mots d'Alix, il continue le dialogue avec elle. Son espoir est de rester en mouvement avec elle comme couple et ne pas arrêter leur travail biipsiste

Dans le deuxième poème, « Point vacillant », Roubaud fait ce qu'il voulait faire dans le poème précédent. Il retourne Alix « vers le point vacillant du doute de tout ». En retournant le regard d'Alix, il s'éloigne de la certitude de sa mort. Il ne l'obtient pas, mais sa mort peut, pour un moment, être mise en doute. « Je ne t'ai pas sauvée de la nuit difficile », dit-il. Il n'a pas réussi à sauver son Eurydice des enfers, mais ne pas l'ayant vue morte, il peut toujours être en doute de sa mort. Il a la possibilité du doute. Elle n'est pas fixée dans sa mort. Elle n'est pas « séparée » de lui. « Tu es entièrement indemne spirituellement et entièrement. ». Il peut toujours avoir l'image d'une Alix indemne. Il dit que : « c'est moi maintenant qui me tourne Dans la nuit borgne sous la masse cyclope d'une lune vacillante. Vers le point familier du doute de tout ». Il se retourne donc lui-même vers le noir, vers les enfers, il vise son regard dans l'obscurité. Il ne descend pas aux Enfers comme l'a fait Orphée. Roubaud a perdu son Eurydice, mais il ne va pas la chercher. Il ne voit donc pas l'image de sa mort. Il retourne uniquement son regard vers la nuit où il ne voit que le noir. Dans le noir, il ne voit rien, il peut donc tout voir. L'image de la mort d'Alix n'est pas fixée, il peut donc la voir comme il veut. Dans ce doute de tout, ce doute de l'image, il trouve quelque chose de familier, une ressemblance avec Alix est restituée parce que la certitude de sa mort est mise en doute.

Dans le troisième poème « Je vais me détourner », c'est Roubaud qui se détourne. Il détourne son regard de l'image de la mort d'Alix et il regarde les preuves de son existence : les photographies et les mots du *Journal* d'Alix constituent la première preuve, les mots que Roubaud s'est appropriés, mais qui ne sont pas « de sa tradition », donc pas naturellement à lui, constituent la seconde, et les objets qu'elle a laissés, tous liés à « la pièce tapissée japonaise », constituent la dernière preuve. Il dit que : « Je vais me détourner et inscrire les

mots de l'adresse les mots de l'adresse qui sont l'unique manière de constituer encore une identité qui soit la tienne ». Inscrire ces preuves dans la poésie est la seule façon de restituer une identité à Alix. Il ne pouvait pas la « sauver de la nuit difficile » et il ne peut pas la rechercher aux enfers. Il a vu l'image de sa mort et chaque fois qu'il voit cette photographie interne, il la reperd. Elle n'existe que dans un seul « monde possible » : la poésie ou la narration, donc la littérature. En inscrivant les résidus de la vie d'Alix dans la littérature il peut la réanimer, la remettre en mouvement.

5 Ekphrasis notionale

– ekphrasis d'une photographie interne

Méditation du 12/5/85

Je me trouvai devant ce silence inarticulé un peu
comme le bois certains en de semblables moments
ont pensé déchiffrer l'esprit dans quelque rémanence
cela fut pour eux une consolation ou du redoublement
de l'horreur pas moi.

Il y avait du sang lourd sous ta peau dans ta main
tombé au bout des doigts je ne le voyais pas humain.

Cette image se présente pour la millième fois à neuf
avec la même violence elle ne peut pas ne pas se
répéter indéfiniment une nouvelle génération de mes
cellules si temps il y a trouvera cette duplication
onéreuse ces tirages photographiques internes je n'ai
pas le choix maintenant.

Rien ne m'influence dans la noirceur.

Je ne m'exerce à aucune comparaison je n'avance
aucune hypothèse je m'enfonce par les ongles.

Je suis de temps myope on ne peut pas me dire
regarde cette herbe là-bas dix ans en avant va
dans sa direction.

Le regard humain a le pouvoir de donner de la valeur
aux êtres cela les rend plus coûteux.

On ne peut pas me dire parle et attend une seule
chose de la parole elle ne sera pas pensée.

Voilà le bout le bout où il n'y a aucune vérité
qu'une palme de feuilles en espace avec ses encombre-
ments.

(p. 11–12)

Au début de ce poème, Roubaud se trouve devant le silence, et pas n'importe quel silence, mais « un silence inarticulé ». Il est donc dans le non-dit, dans ce qu'il n'arrive pas à exprimer. Dix ans auparavant, Roubaud commença à écrire de la poésie après la mort de son frère Jean René. Maintenant, par contre, la mort de sa femme rend la poésie impossible. Roubaud ne trouve plus ses mots, et c'est devant ce silence qu'il commence, devant ce

silence inarticulé, qui est indicible. Il n'essaye pas de le rompre, mais de trouver une articulation du silence, une articulation de la perte et de l'écart que la mort a produit.

Sans se livrer à la sentimentalité des formulations convenues du deuil, les clichés de la perte, il fait un travail de deuil. Il ne le fait pas pour se délivrer, mais pour « faire travailler » le deuil, trouver un langage pertinent qui ne veut pas échapper à la monstruosité de la perte, mais qui reste dans l'espace de la perte, et qui veut la comprendre dans sa totalité. Il reste donc entre l'événement d'avoir perdu et la possibilité d'un « retour » à la vie. Retourner à la vie, c'est sortir du deuil, donc surmonter la perte. Il est *dans* la perte : entre la mort d'Alix et la vie qui continue. Cet *entre* est le lieu du non-dit, et c'est avec ce non-dit que Roubaud fait de la poésie, une poésie de l'innommable.

La photographie joue ici un grand rôle. Elle est l'image de ce qui *a été*¹⁰⁵ et symbolise les résidus d'une vie. Dans le cas de Roubaud, cela vaut par deux façons, parce que Alix était photographe de profession. Les photographies ne sont donc pas seulement les résidus de sa vie privée et de leur vie commune, mais c'est aussi l'œuvre d'Alix, la façon dont elle s'est exprimée artistiquement dans le monde. Comme déjà mentionné, le titre du recueil, *Quelque chose noir*, est tiré d'une série de photographies créées par Alix avant sa mort, intitulée *Si quelque chose noir*. Cette série est une suite d'autoportraits qui thématise l'apparition et la disparition du sujet, Alix. Alix était obsédée par la mort. Presque toute sa vie, elle souffrait d'un asthme chronique qui la rendait toujours consciente de sa mortalité.¹⁰⁶ C'est aussi cette maladie qui va finalement la tuer. Le *si* de son titre indique cette forte possibilité de disparition, de mort. Le titre de Roubaud indique qu'il ne s'agit d'une simple possibilité. C'est maintenant un fait, il n'y a pas d'autre possibilité que la mort, la perte. Le poème « Méditation de la certitude » (p. 13), est une réflexion sur cette perte de la possibilité *si*, une affirmation de la certitude qu'Alix est morte.

L'ayant vue, ayant reconnu la mort, que non seulement il semblait en être ainsi, mais qu'il en était ainsi certainement, mais qu'il n'y avait aucun sens à en douter. (...) aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. (...) Car cela m'avait été renvoyé reconnu, alors que rien ne s'en déduisait de mon expérience. Tu étais morte, et cela ne mentait pas. (p. 13–17)

Précisons ici que la réflexion sur la certitude est aussi une référence au *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Beaucoup de poèmes du recueil relèvent de la thématique de la certitude et de la logique. Ce sont des réflexions explicites sur la pensée de

¹⁰⁵ Chez Barthes le *noème* de la photographie est "ça a été". Voir p. 58 de ce mémoire et Barthes, p.119-120

¹⁰⁶ *Journal* de A. C. Roubaud, *passim*.

Wittgenstein, sur la relation entre la certitude et la connaissance et sur son travail sur la logique.

Roubaud met en scène une Wittgenstein (III, 2), met en jeu également une « logique » (III, 5, position au cœur de la troisième partie) et plus particulièrement, je crois, la logique que le *Tractatus logico-philosophicus* expose, et, plus particulièrement encore, ce qui tourne autour de deux notions: tautologie/proposition.¹⁰⁷

Je vais interroger la relation entre le travail de deuil de Roubaud et l'analyse d'Alix de Wittgenstein à la fin du mémoire pour montrer comment Roubaud essaie de trouver une logique à la perte de sa femme.

Mais, revenons au premier poème. Roubaud se trouve devant ce silence inarticulé. Il écrit : « certains en de semblables moments/ ont pensé déchiffrer l'esprit dans quelque rémanence cela fut pour eux une consolation ou du redoublement de l'horreur pas moi ». Dans *le Petit Robert*, *rémanence* est défini comme « une persistance partielle d'un phénomène après la disparition de sa cause ». Roubaud dit que l'idée qu'une part d'Alix existait toujours était impossible après l'avoir vue morte. Il n'y trouva aucune consolation, aucun « redoublement de l'horreur ». Le redoublement va jouer un grand rôle, comme on va le voir, mais pour Roubaud ce n'est pas le fait que l'esprit d'Alix existe encore qui lui fait un redoublement de l'horreur, c'est au contraire la certitude de son inexistence. Dans les deux prochains vers, il explique pourquoi : il a vu Alix morte, « du sang lourd sous ta peau » et il « ne le voyai[t] pas humain ». Cette déshumanisation, le fait de ne pas la reconnaître comme humaine, est aussi très important.

Ce poème sur l'image d'Alix morte est la première ekphrasis du recueil. Comme dans la première ekphrasis du bouclier d'Achille, cette ekphrasis est une *ekphrasis notionale*¹⁰⁸, une ekphrasis dont l'œuvre d'art (qui constitue le sujet du poème) n'existe pas en réalité : il n'existe pas de photographie d'Alix morte sur son lit. Roubaud appelle les images de ce souvenir « ces tirages de photographies internes ». Dans l'ekphrasis du bouclier d'Achilles chez Virgile, il y a une œuvre d'art dans la narration, même si cette œuvre n'existe pas en réalité. Achilles regarde le bouclier dans la narration et le bouclier fictif est alors décrit. Dans le cas de Roubaud, il n'y a pas d'œuvre d'art. L'image existe uniquement dans sa tête. C'est le fait que Roubaud appelle cette image photographie que le poème devient une ekphrasis. S'il ne l'avait pas appelé photographie, ce serait un poème sur la mort, mais il voit Alix morte comme œuvre d'art en le voyant comme photographie. De cette manière, la mort de sa

¹⁰⁷ Conort, p. 7.

¹⁰⁸ Heffernan, p. 7.

femme devient la dernière photographie de sa vie parce qu'il lui donne cette qualité photographique, et c'est ainsi que le poème devient ekphrasique. Ces photographies internes se répètent indéfiniment. Il voit l'image comme une photographie reproduite à l'infini. Roubaud ne peut s'échapper et rien ne peut l'« influenc[er] dans la noirceur ». C'est devant cette image que Roubaud devient silencieux.



Just another Story about Leaving, Urs Luthi 1974)

Dans *Just another story about leaving* (1974),¹⁰⁹ Urs Luthi créé une série d'autoportraits où il met en question le vieillissement et la dichotomie sexuelle. Il se prend en photo neuf fois, chaque fois de face. La perspective est identique dans chaque photographie, sauf que dans les sept premières photographies, son corps vise la gauche, dans les deux dernières, il vise la droite. Dans les photographies, Urs Luthi questionne l'identité en manipulant nos conceptions de masculinités et d'âge. Dans certaines photographies, les attributs féminins de la personne sont plus accentués. Luthi a l'air plus androgyne et c'est difficile à dire s'il s'agit d'une femme ou d'un homme. Sur d'autres images, il a l'air très

¹⁰⁹ *Juste another story about leaving*, Urs Luthi.

vieux. Dans la septième photographie on dirait presque une vieille dame. Les deux qualités « féminines » et « vieilles » sont alors mises ensemble. Quand Lacoue-Labarthe analyse la série de portraits d'Urs Luthi, il dit que tous les portraits révèlent l'image manquante : le cadavre.¹¹⁰ On peut en effet dire la même chose sur la série de photographies d'Alix. Sa représentation de sa propre disparition révèle l'image de sa mort : l'image que Roubaud trouve ce matin de janvier. Cette image à son tour ne révèle rien. Il n'y trouve même pas Alix. Alix est devenue inhumaine, son corps n'est plus à elle. L'image ne contient que le noir.

Introduire une photographie dans un texte, c'est faire appel à la mort, même si le sujet n'est pas mort. Ceci vient de la double nature de la photographie. La photographie fait *preuve* du réel et du passé. L'essayiste américaine Susan Sontag dit dans son étude sur la photographie :

Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement.¹¹¹

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes analyse la nature de la photographie et trouve que le *noème* de la photographie est « ça-a-été ». Le *noème* est une notion qui vient de la philosophie phénoménologique et qui désigne l'objet intentionnel d'une pensée (dans ce cas de la photographie) et non pas l'objet en soi, Il dit que dans la photographie, on ne peut pas nier que *la chose a été là* parce que la photographie ne peut pas être séparée de son référent, c'est-à-dire que toute photographie est « co-naturelle » à son référent. Une chose réelle doit être placée devant l'objectif pour qu'il y ait une photographie, indépendamment de ce que l'image renvoie comme signe au spectateur.

Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le *noème* de la Photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est le Référent, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du *noème* de la Photographie, sera donc « Ça-a-été »¹¹²

Puisque toute photographie dépend de la présence de l'objet photographié, toute photographie dit que cet objet a existé. La photographie crée donc un lien avec le passé et renvoie le spectateur à la disparition de cette chose. Elle prétend une corrélation entre l'objet

¹¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'Artiste en général*.

¹¹¹ Susan Sontag, *Sur la Photographie*, p. 19.

¹¹² Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 119–120.

sur la photographie et l'objet Réel. Je dis Réel avec une majuscule pour montrer qu'il ne s'agit pas de l'objet physique, mais de l'objet physique dans un temps déterminé. Même si l'objet photographié existe toujours et qu'on peut le voir et le toucher, le temps où il a été photographié n'existe plus. Ce n'est donc plus l'objet qui a été photographié. La photographie prétend que la photographie est l'objet, la même chose que l'objet. Mais puisque la photographie ne peut pas être l'objet, elle devient son substitut : ce qui est à *la place* de l'objet Réel et nous affirme donc que l'objet Réel n'est plus accessible. Une photographie nous dit que le moment, lors duquel cette photographie précise a été conçue, est passé, que tout est éphémère, que l'objet a disparue ou va disparaître et que tout sujet va mourir. La Photographie suggère donc toujours la mort.

Mais ce n'est pas si simple que ça. Il ne suffit pas de dire que la Photographie se fonde sur du Réel et qu'elle nous indique la Mort. La photographie est fondée sur la pose.¹¹³ Et dans une pose, l'objet n'est jamais exactement comme il est en réalité :

Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité (...). Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre.¹¹⁴

La Photographie est ce moment où le sujet devient objet. Le sujet n'est pas encore devenu objet, il est dans le devenir. La photographie prétend nous montrer du Réel, mais en réalité, elle nous montre des *poses du Réel*, donc de l'artifice. Sontag considère que l'attrait des photographies réside dans leur arbitraire. Elles reçoivent un statut d'*objet trouvé*.¹¹⁵ Elles découpent et fragmentent la réalité, créant un effet double pour notre perception. D'une part, la Photographie nous donne de l'information sur le réel ; d'autre part, elle construit une réalité alternative qui provient de l'imaginaire. En introduisant la Photographie dans la littérature, on reproduit le même mouvement. D'un côté, on voit la photographie d'Alix morte comme une preuve de sa mort ; de l'autre, cette photographie devient le rêve-cauchemar de tout amant. Le fait que cette photographie n'est pas réelle, nous montre aussi l'arbitraire de la photographie. La mort d'Alix est le pivot du recueil, mais de cette mort il n'y a pas de preuve. Pourtant, la photographie (interne) de cet événement, est la seule chose

¹¹³ Barthes, p. 122.

¹¹⁴ Barthes, p. 31.

¹¹⁵ Sontag, p. 103.

dont Roubaud puisse être certain. En dehors de la certitude de la mort d'Alix, Roubaud « doute de tout » (p. 104).

Quand Barthes se laisse prendre en photo, il se voit devenir *Tout-image*. Pour lui, *devenir Tout-image* équivaut à voir *la Mort en Personne*.¹¹⁶ « La photographie répète mécaniquement ce qui ne pourrait être reproduit existentiellement », nous dit-il. Dans cette répétition, le sujet devient figé, encadré hors du contexte de sa vie. Le sujet est donc à la merci de l'Autre qui le transforme en objet. On veut toujours se ressembler dans une photographie, mais la Photographie, c'est « l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience de l'identité ».¹¹⁷ Dans une photographie, le sujet est immobile, disloqué, tandis que dans la vie, l'identité est changeable et dynamique dans un temps continu. Barthes trouve la Photographie « pleine ». Elle rompt ce qu'il appelle « le style constitutif » et elle est sans avenir. Elle est immobile et refuse toute transgression. Rien ne peut changer dans une photographie. Elle est a-dialectique, dans le sens où elle ne peut pas transformer le chagrin en deuil, la négation de la mort en puissance de travail. « Elle exclut toute purification, toute *catharsis*.¹¹⁸ Elle répète à l'infini la perte. Toute photographie est signe de perte car elle sous-entend le passé, le fait que tout moment est éphémère, et en isolant à chaque fois cette réalité elle ne donne pas de soulagement à notre existence en perte permanente.

Lacoue-Labarthe utilise la photographie comme exemple par excellence pour parler de la *mimèsis*. Il reconnaît deux paradigmes du *mimèsis* provenant d'Aristote : le premier, celui d'une *mimèsis reproductrice*, qui donne un art cherchant à imiter la nature ; le second, une *mimèsis productrice*, qui donne un art cherchant à l'accomplir.¹¹⁹ Le premier est toujours dédoublé par ce dernier, et c'est à ce dernier que Lacoue-Labarthe prête le plus d'attention. Lacoue-Labarthe veut réfuter la pensée d'un art qui est coupé du monde en réintroduisant l'esthétique. « C'est-à-dire *sentir-percevoir-étique* : *l'aisthétikos et l'étikos*, savoir qui me concerne en tant qu'être sensible au monde. »¹²⁰ Il s'agit de montrer comment une *mimèsis* purement *reproductrice* est inacceptable comme description de l'art. Mais pour réfuter le discours qui soumet la *mimèsis* à un modèle, il faut examiner les notions qui en garantissent sa véracité :

¹¹⁶ Barthes, p. 31.

¹¹⁷ Barthes, p. 28.

¹¹⁸ Barthes, p. 139–141.

¹¹⁹ Guidani, p. 335–336.

¹²⁰ Guidani, p. 336.

L'identité, à laquelle on peut attribuer un caractère réel ou fictif, mais qui constitue quand même la prémisses de tout procédé mimétique, **la ressemblance**, qui est la condition de toute réussite mimétique, **la reconnaissance**, enfin, sans laquelle l'opération mimétique ne peut que tourner en échec. [Pour réfuter la *mimèsis* reproductrice,] il faudra donc aller chercher du côté de cet art où ce paradigme de fidélité à une identité, de ressemblance et de reconnaissance, semble atteindre son paroxysme, c'est à dire la photographie (...) et en particulier le portrait photographique.¹²¹

Dans *Portrait de l'artiste en général*, Lacoue-Labarthe fait une analyse des 9 autoportraits d'Urs Luthi. Lacoue s'interroge sur la ressemblance. Les autoportraits de Luthi montrent le temps qui passe et les changements qu'il induit sur le visage. Tous les portraits sont des mutations des autres portraits, interrogeant le genre (sexe) et l'âge du sujet photographié, Luthi. Chaque portrait annule le précédent et il est impossible d'identifier un original parmi eux. Ils se ressemblent, mais ils ne se ressemblent pas. « La ressemblance est ici une course vers la mort, et l'œuvre de Luthi toute entière est « *une rêverie photographique* » sur la mort, où le cadavre surgit comme l'image parmi toutes la plus ressemblante. »¹²² Les portraits décomposent, fragmentent le temps, et mettent le sujet dans une temporalité hors-temps : il est impossible de repérer le temps de la photographie, les photographies deviennent donc documents hors du temps. La ressemblance devient une preuve de l'absence de temps fixé. « [La ressemblance] apparaît comme ce qui nous remet toujours et encore à la merci de l'autre, c'est toujours pour l'autre ou en relation avec l'autre que je peux (me) ressembler. (...) La ressemblance, au lieu de marquer le retour au Même du sujet, son appropriation, souligne au contraire son exposition et sa désappropriation par l'Autre.¹²³

Dans le recueil de Roubaud, nous retrouvons cette *ressemblance*. Roubaud ne reconnaît plus Alix. Dans la *photographie interne* de sa mort, il dit de la main d'Alix, et en extension Alix en entier qu'il « ne la voyait pas humain » (p. 11 et p. 13). Dans la série d'autoportraits où elle-même thématise la possibilité de sa mort, Roubaud voit la mort qui maintenant s'est produite, mais dans la photographie de sa mort, il ne reconnaît rien de la femme avec qui il a vécu, il reconnaît juste la mort. Il est renvoyé à quelque chose qu'il n'a jamais vu auparavant, donc à une image dont il n'a pas d'original. Il n'a rien à quoi il peut comparer l'image. Cette image ne peut donc pas ressembler, puisqu'il n'y a rien à quoi ressembler, rien de connu qui puisse être reconnu. Pourtant, c'est cette unique photographie, photographie qui n'existe pas, qu'il reconnaît. Et il reconnaît la mort même, ou comme il dit : « la mort même même identique à elle même même » (p. 16) De la même façon que la série

¹²¹ Guidani, p. 336–338.

¹²² Guidani, p. 338 (ici Lacoue-Labarthe cite Blanchot).

¹²³ Guidani, p. 339.

de Luthi, les autoportraits d'Alix sont devenus « une course vers la mort où le cadavre surgit comme la plus ressemblante. »¹²⁴ Quand Roubaud voit Alix morte, il ne reconnaît pas le cadavre comme Alix. Il reconnaît la photographie qui manquait dans les photographies d'Alix. Il est important de comprendre de quelle sorte de ressemblance qu'il s'agit. Sara Guidani voit un parallèle entre le concept de la ressemblance chez Philippe Lacoue-Labarthe et celui de Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Elle écrit que Proust joue avec deux significations du mot *ressemblance*, et que Lacoue-Labarthe fait la même chose. La première ressemblance est celle dont le Temps ne s'occupe pas. C'est « une ressemblance biographique, tautologique, par laquelle la personne ne ressemblerait à rien d'autre qu'à elle-même, nous renvoyant une image figée et identitaire. »¹²⁵ Je comprends cette ressemblance comme une image figée dans le temps. La personne n'a pas toujours ressemblé à cette image, mais c'est à elle qu'on l'identifie : « c'est elle ». Cette identification est indépendante des changements subis par une personne au cours de sa vie. La deuxième ressemblance est plus intéressante. Celle que « le Temps sait nous rendre à la perfection, [qui] est précisément une force qui bouleverse toute image préalable que nous avons de quelqu'un pour l'ouvrir sur un réseau de rapports secrets et jusque-là invisibles, qui n'ont pour effet que de dérober la personne à toute ressemblance avec elle-même. »¹²⁶ C'est à cette dernière ressemblance que Lacoue-Labarthe et Roubaud sont confrontés. La ressemblance où il n'y a pas d'identification, mais qui met en question l'identité. Roubaud cherche la femme qu'il connaissait dans les photographies qu'elle a laissées derrière elle, mais l'identité est une variable instable, dynamique : une personne ne reste pas figée dans le Temps. Devant les photographies d'Alix, Roubaud ne retrouve pas la Photographie identifiante, il trouve le travail du Temps qui éloigne Alix de l'Alix de Roubaud. La seule identification qu'il puisse faire est l'identification du cadavre qu'il voit mort, mais qui ne ressemble pas à Alix. Il ne reconnaît que la Mort.

*

Dans le recueil, comme dans beaucoup d'œuvres du XX^{ème} siècle, l'image photographique se développe sous le mode de l'absence. Dans l'œuvre de Patrick Mondiano, analysée par Christine Jérusalem dans son article « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick

¹²⁴ Guidani, p. 338.

¹²⁵ Guidani, p. 347.

¹²⁶ Guidani, p. 347.

Mondiano », cette absence nous est présentée sous forme de photographie ratée, pellicule mal enclenchée, clichés envolés. Dans le recueil de Roubaud par contre, cette absence est l'absence du sujet photographié même, et elle nous est présentée sous forme d'absence de photographies. La photographie de sa mort est la photographie qu'Alix ne pouvait pas prendre. C'est la photographie la plus présente dans l'esprit de Roubaud, appelée photographie à cause de l'impossibilité à l'effacer. Dans la série de photographies d'Alix *Si quelque chose noir*, cette même photographie hante sa vie. De même, les portraits poétiques que Roubaud donne d'Alix, sont des photos-souvenirs : encore des photographies internes que Roubaud a d'Alix. Les photographies réelles qui sont sujets d'ekphrasis dans le recueil, ne sont pas des photographies d'elle. Elles sont prises par elle, mais la figure d'Alix n'y est pas présente. Cela étant, la vue d'Alix y est bien incluse. On voit par l'œil d'Alix, bien qu'elle soit une Alix absente. Jérusalem voit la photographie dans le romanesque comme un déclencheur d'*aberrations* :

Le mot devant être entendu en son sens courant (trouble, égarement du jugement) et astronomique, selon la définition qu'en donne Jurgis Baltrusaitis : *un phénomène optique qui a pour effet de faire voir les corps célestes à l'endroit et dans une direction où ils ne se trouvent pas.*¹²⁷

En rapportant ceci sur Roubaud, on peut voir la mise-en-scène de la vue d'Alix par ses photographies comme une façon de voir le corps d'Alix après sa mort. De même façon, le fait de transformer les souvenirs en photographies (le souvenir de sa mort en une série de photographies internes et le souvenir d'elle en un portrait), est une façon de représenter son corps, là où il n'est pas : devant un appareil photographique. Ces aberrations créent un trouble, en ce que l'absence et la présence se confondent. Alix devient toute-absente et toute-présente dans son absence. Jérusalem met ceci en lien avec la question de la ressemblance :

(...) en multipliant les illusions optiques, la photographie met à nu la question de la ressemblance et propose un monde peuplé de revenants et de fantômes. Il va sans dire que ce spectacle spectral est à relier à la question de la mémoire. La photographie fait office d'interface entre la réalité brute du témoignage historique (occupation, déportation, Shoah) et la parole romanesque (invention d'une fiction qui transfigure le monde).¹²⁸

Pour voir comment Roubaud manipule le langage et explore le deuil en intégrant la photographie à la poésie, il est intéressant de voir comment la photographie du premier poème traverse le recueil. Roubaud reprend l'image d'Alix à plusieurs reprises. Presque tout

¹²⁷ Christine Jérusalem, p. 227.

¹²⁸ Jérusalem, p. 227–228.

ce que Roubaud nous présente fait résonance plus tard dans le recueil. Ses résonances sont des exemples du fait que le texte se boucle et se reboucle sur lui-même et nous montrent comment les poèmes sont liés les uns aux autres.

Le premier *thème* de neuf poèmes peut être vu comme une méditation circulaire de cette *photographie interne* du premier poème. Déjà dans le deuxième poème, Roubaud répète deux fois : « L'ayant vue, ayant reconnu la mort ». Ce qu'il a vu, c'est Alix morte et c'est cette image qui enlève le doute, qui donne la certitude. Le doute et la certitude vont aussi se répéter et faire écho à travers le recueil. Roubaud travaille de cette façon. Le fait d'avoir vu sa femme morte a une conséquence directe sur le langage. Cette image le rend muet pendant trente mois. Dans le premier poème, on commence devant cette aphasie. Il n'y a rien qui puisse être comparé à cette image. Roubaud ne trouve aucune hypothèse à lancer. Cette image fragmente le sens des mots : « On ne peut me dire parle et attend une seule chose de la parole elle ne sera pas pensée ». Même la réflexion de Roubaud est atteinte par une impossibilité d'unité, et toute la vérité est mise en question : « Il n'y a aucune vérité qu'une palme de feuilles en espace avec ses encombrements ». Une « palme de feuilles » est une décoration de feuilles séchées que l'on met dans une vase, souvent dans le salon ou la cuisine. Il dit que la seule vérité qui reste est cet ornement dérisoire et inutile. C'est une plante qui n'a pas besoin d'être arrosée puisqu'elle est déjà morte. La palme de feuilles n'est qu'un encombrement, un objet qui fait désordre. Roubaud voit la vie sans Alix de la même manière : comme une plante morte sans utilité qui fait juste partie d'un désordre.

Dans le deuxième poème, il nous dit qu'aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. La certitude de la mort d'Alix enlève tout doute et tout langage à Roubaud. La mort devient la seule certitude au monde parce que, comme Roubaud le dit plus tard, « la mort parle vrai (p. 66). Il explique ceci dans le deuxième poème. Il dit qu'il n'est pas nécessaire d'affirmer que du sang coule dans une main vivante, même si on ne peut pas le voir, mais quand le sang ne coule plus, il est impossible de ne pas le voir. La négation de la vie s'affirme de façon violente et cette affirmation est la mort qui parle vrai. Elle enlève toute raison de doute. Dans le troisième poème, c'est encore la même chose. Il revient une fois de plus à cette image, cette image qui se répète, et il l'identifie. Ce n'est pas l'image d'Alix. Elle est déshumanisée, elle ne se ressemble plus. C'est l'image de la mort même. Il répète en plus : « la mort même même. Identique à elle même ». La mort renvoie uniquement à la mort, au manque de vie. Et elle envoie Roubaud à sa mort. « S'endormir comme tout le monde. ce que je veux. Je t'aime jusque là ». Dans le poème « Irressemblance » (p. 17) nous montre l'impossibilité de la ressemblance après la mort. Il voit la ressemblance partout. Il voit la

ressemblance dans un lieu particulier : là. Mais à chaque fois, l'image de la mort revient et : « toi et ta mort n'avaient aucun air de famille. ». Toutes ces ressemblances sont mises en doute, mais « Tu étais morte et cela ne mentait pas. » L'image de la mort est la seule image où il n'y a pas de doute, mais dans cette image il n'y a pas de ressemblance. Il n'y a plus d'interrogations à faire, il n'y a que la description qui reste et c'est la description de « ce qui ne bougeait pas », donc de la mort, de la dissemblance. Dans le poème « Où est-tu ? » (p. 19), on voit comment l'image d'Alix morte a déstabilisé son identité et même sa position intime du « tu » envers le « je » de Roubaud. Il demande « Où est tu : qui ? ». Le point d'interrogation vient après « qui », et non pas après « tu ». Il n'est plus question de chercher Alix, mais de comprendre de qui il est en recherche. Avant sa mort il y avait un « je » qui était Roubaud et un « tu » qui était Alix. Maintenant, ne sachant à quoi ressembler, Roubaud ne sait même plus qui chercher. La photographie (dans ce cas, même pas une photographie en particulier, mais *le photographique*) lui a enlevé l'identité « tu » de sa femme. « Sous la lampe, entourée de noir, je te dispose : en deux dimensions Du noir tombe. ». Il la dispose, elle est dans sa possession, mais uniquement en deux dimensions, en photographie. Elle est dans la tombe. « Image sans épaisseur voix sans épaisseur La terre qui te frotte ».

Le huitième poème de ce premier *thème* (p. 21), reprend le premier poème du recueil. Le poème a presque le même titre. Le premier était « Méditation du 12/5/85 » (p. 11), ceci est titré « Méditation du 21/7/85 », comme s'il fait une méditation sur la même photographie quelque mois plus tard. Roubaud écrit : « Certains en de semblables moments ». Mais cette fois-ci, c'est le repos, ou « la mer de la sérénité », que certains « ont pensé invoquer ». Encore une fois, Roubaud refuse de faire la même chose. Dans le premier poème, il refusait la consolation de la rémanence, cette fois-ci il refuse le repos. L'image continue de se répéter « pour la millième fois ». Mais même si Roubaud ne se laisse pas aller au souvenir de leur vie commune, cette fois quelque chose a quand même changé. « On ne peut me dire 'Il faut le taire' ». Le silence est alors brisé. La mort d'Alix parle et Roubaud ne peut la taire. Le dernier poème du thème est appelé « Battement » (p. 23), mais c'est la mer qui bat et non le cœur d'Alix. Il s'allonge sur sa ruine. Il demande que sa main arrête le battement du temps qui arrive. Donc qu'il reste immobile, devant sa mort, devant la dernière image et qu'il parle sa mort : parce que sa mort parle vrai, elle doit être articulée avant qu'il puisse continuer, sortir de la mort de sa femme.

Cette photographie interne traverse le recueil. Même quand Roubaud n'en parle pas directement, cette photographie est présente. Toute image d'Alix, photographie ou souvenir, est vue par rapport à cette image de sa mort. Une photographie change de statut quand la

personne photographiée est morte, et quand le photographe est mort. Regarder une photographie d'Alix devient pour Roubaud la même chose que de voir la prévision de sa mort. Regarder une photographie prise par Alix devient une façon de voir à travers elle : regarder par son regard. Mais puisqu'elle est morte, Roubaud regarde à travers les yeux d'une morte. Il voit le passé, mais il voit aussi la mort.

Dans le septième thème, la photographie interne est explicitement mentionnée dans le poème « Dans cette lumière » (p. 108). La lumière joue un rôle important à travers le recueil. La photographie est un art qui travaille la lumière. Le mot *photographie*, signifie à l'origine « écrire avec la lumière »¹²⁹. Roubaud joue tout le temps avec les contrastes clair/obscur et noir/blanc. Après la mort d'Alix, c'est comme si la lumière avait changé. C'est comme si la lumière apportait le noir. La lumière apporte l'absence. Dans le noir, il y a toujours une présence. Il écrit que c'est cette lumière qui « déniait l'existence » d'Alix. C'est une lumière sans objets, dans un espace infini. Sans cette lumière « cette couleur n'avait pas besoin d'être/ ce sang n'avait pas besoin d'être si lourd ». Si Roubaud n'avait pas vu Alix, s'il n'y avait pas de lumière ce jour-là, il aurait pu garder un doute, ou au moins se livrer aux souvenirs d'elle. À cause de cette lumière, il n'y a plus de doute et Roubaud est forcé de revivre l'image d'Alix.

Dans cette lumière, III

Regarde
récente, la chaleur s'éloigne
la lumière, vire au noir

Regarde
un monde effondré comme un échafau-
dage

L'image interne, et celle là se contredisaient
mais je ne pouvais plus montrer, ni déduire.

Regarde
non sens la lumière
nuage et sa forme qu'il renie

Il me passait devant les yeux des séquences vitrifiées mais
égales, en désaccord violent avec ton immobilité

Regarde
la durée, râteau compare, des secondes, des

¹²⁹ *Grand Dictionnaire terminologique (GDT)*

années,
 Dalle de nudité
 Transparence, négative
 Regarde
 la lumière rampante, qui te recouche.

(p. 114–115)

Dans ce poème du même thème, on voit que sous *cette* lumière, tout se décompose. Il le montre dans deux niveaux. Le premier c'est dans le fait qu'il le dit. Il répète le mot *regarde*, mais ce regard ne voit qu'« un monde effondré comme un échafaudage ». Autrement dit, Roubaud voit un monde où les structures ne sont plus dressées, dont les supports sont effondrés ou sur le point de s'écrouler. Roubaud oppose l'image interne à une image qu'il appelle *celle-là*. Je vois cette image comme la photographie qu'il a auparavant nommé « cette photographie, ta dernière » dans le thème précédent. Ici, Roubaud dit que ces deux images se contredisent. La dernière photographie qu'Alix a prise avant sa mort dit autre chose que sa mort, elle est preuve d'une vie, d'un regard. On aurait pu croire à une consolation, mais il n'en est rien. Même en affirmant cette contradiction, Roubaud « ne pouvais plus montrer, ni déduire ». L'image de la mort est la seule qui parle, et toute autre image est couverte de cette lumière noire qu'elle a posée sur la vie de Roubaud. Ici on voit que toutes « les séquences » de leur vie collective que Roubaud s'imagine et qui devrait former un contraste avec l'immobilité d'Alix, deviennent vitrifiées et égales, car elles aussi sont uniquement des séries de photographies. Elles sont aussi immobiles et elles ne peuvent pas la mettre en vie. Alix devient « transparente, négative » et elle est recouchée de noir. Le temps est un « râteau comparse ». Un comparse est un personnage muet ou sans réplique au théâtre, et un râteau est un outil de jardinage. Le temps est donc un personnage muet qui gratte. Roubaud n'arrive plus à trouver de la valeur dans le temps. Il n'a qu'à attendre que le temps passe. Il dit aussi que dans le temps il n'y a aucune nudité. Tout devient transparent et négatif parce que la lumière est rampante, elle glisse sur le sol et recouche sa femme. Cette lumière est la lumière dans laquelle il la voit morte. La deuxième façon par laquelle il montre la dissolution et la fragmentation de la syntaxe conventionnelle. Dans les poèmes précédents, la syntaxe était plus au moins régulière. Roubaud a écrit des poèmes en prose avec des phrases plus au moins normales, ici la syntaxe est irrégulière.

6 Ekphrasis d'une photographie réelle

Cette photographie, ta dernière

Cette photographie, ta dernière, je l'ai laissée sur le mur,
où tu l'avais mise, entre les deux fenêtres,

Et le soir, recevant la lumière, je m'assieds, sur cette
chaise, toujours la même, la regarder, où tu l'as posée,
entre les deux fenêtres,

Et ce que l'on voit, là, recevant la lumière, qui décline,
dans le golfe de toits, à gauche de l'église, ce qu'on
voit, les soirs, assis sur cette chaise, est, précisément,

Ce que montre l'image laissée sur le mur, sur le papier
brun sombre du mur, entre les deux fenêtres, la lumière,

Avance, en deux langues obliques, coule, dans l'image,
vers le point exact où le regard qui l'a conçue, le tien,
a conçu, de verser indéfiniment de la lumière vers qui,
moi, la regarde,

Posée, au cœur, de ce qu'elle montre,

parce qu'en ce cœur, le cœur de ce qu'elle montre, que
je vois, il y a aussi, encore l'image elle-même, contenue
en lui, et la lumière, entre, depuis toujours, depuis le
golfe de toits à gauche de l'église, mais surtout il y a,
ce qui maintenant manque

Toi. parce que tes yeux dans l'image, qui me regardent,
en ce point, cette chaise, où je me place, pour te voir, tes
yeux,

Voient déjà, le moment, où tu serais absente, le pré-
voient, et c'est pourquoi, je n'ai pas pu bouger de ce lieu-
là.

(p. 91)

Ce poème est, comme tous les poèmes du recueil, composé de neuf parties. Le titre du poème est le même que ses premiers mots : cette photographie, ta dernière. Il nous indique dès le départ qu'il s'agit d'une ekphrasis, et pas de n'importe laquelle, mais de l'ekphrasis qui transpose en poème la dernière photographie d'Alix, donc du dernier regard qu'Alix a documenté.¹³⁰ Le poème commence par positionner la photographie. Elle est placée sur le

¹³⁰ Cette photographie est dans la collection personnellepersonnelle de Jacques Roubaud et n'est pas accessible aux lecteurs.

mur, entre deux fenêtres de leur appartement. La deuxième partie situe Roubaud dans la chambre. Il est assis sur une chaise, face à la photographie et aux fenêtres. Il nous indique aussi le statut de l'appartement après la mort de sa femme. C'est Alix qui a mis la photographie sur le mur ; Roubaud ne fait donc pas de changement dans l'appartement.

Il y a quatre niveaux de représentations dans le poème. Le premier niveau est ce qu'on peut appeler « l'original », et c'est la vue par les fenêtres qu'Alix a prise en photo, donc le motif de la photographie. Le second est la photographie, donc la représentation visuelle du motif. Le troisième est la représentation verbale de la photographie, donc la représentation verbale de la représentation visuelle, ce niveau constitue l'aspect ekphrasique du poème. Le dernier niveau, et le niveau le plus complexe, est composé des trois autres niveaux et forme la totalité du poème. Roubaud voit de sa chaise la photographie entre les deux fenêtres, il voit la vue d'Alix dans la photographie et il voit la vue de la fenêtre, qui ne correspond plus à la vue d'Alix, mais qui correspond toujours au motif photographié, regardé à travers les yeux de Roubaud dans le contexte de la photographie prise et de la photographe morte.

Roubaud ne décrit pas la photographie d'une manière détaillée. Il dit que ce qu'il voit en regardant par la fenêtre est exactement ce qu'il voit dans la photographie. Il décrit ensuite ce qu'il voit, le soir, dans cette « lumière exacte ». Il s'assoit sur la chaise pour voir la vue de la fenêtre du même endroit qu'elle a été prise, à l'heure où la lumière correspond à la lumière de la photographie. Il met donc en scène la photographie chaque soir pour répéter le dernier motif de sa femme, comme pour réanimer le regard d'Alix. La photographie est une représentation statique d'un motif variable, en mouvement. Le motif change durant la journée et avec les saisons. La photographie a figé ce motif en un moment précis. En transposant en ekphrasis cette photographie dans le poème, Roubaud remet le motif en mouvement. Le temps est passé, les choses ont changé. Ce mouvement montre explicitement ce qui a changé, ce qui manque maintenant par rapport au moment de la prise de la photographie : Alix. La mise en scène du regard d'Alix répétée par Roubaud, le rituel de se mettre devant la fenêtre au moment précis où la lumière correspond à la lumière de la photographie, est un acte de refus du temps qui passe et des changements qui se sont produits. Roubaud se fige dans le dernier regard d'Alix. Le lecteur est donc mis entre l'immobilité de la photographie, le mouvement de la narration du poème et l'immobilité de Roubaud, son refus de bouger avec le passage du temps.

Dans la première « branche » du *Grand Incendie de Londres*, « La Destruction »¹³¹, Roubaud décrit aussi cette photographie en reprenant des phrases du poème :

J'écris les lignes du soir dans la grande pièce dont les deux fenêtres donnent sur l'église et le square, pendant que la lumière variable se retire, et que la lumière, fixe, sort de cette image, la dernière qu'elle ait achevée, collée au mur entre les deux fenêtres : qui montre ce que je vois de l'endroit même où j'écris le soir ; et où nous sommes une dernière fois au monde, présents tous les deux.¹³²

Il dit que les « lignes du soir » vont constituer la deuxième branche du projet. Cette branche représentera sa vie avec Alix. « J'essaye de m'établir dans ces heures du début de la nuit, qui étaient proprement les nôtres, avant la pleine et totale nuit qui lui appartenait exclusivement (pour la maladie, la *mélancolie*, mais aussi pour la pensée, pour la *photographie*) »¹³³. Ces soirées, on les retrouve tout au long du recueil. Le temps du coucher du soleil, où la lumière se retire de l'appartement, est un des deux scénarios des poèmes de *Quelque chose noir*. L'autre, c'est la nuit, le noir, qui avant appartenait à Alix, mais qui maintenant est son absence. Ici, on voit aussi une explication plus évidente de la photographie. C'est la dernière photographie qu'Alix a prise, et elle est prise de l'endroit où Roubaud écrit. La dernière vue documentée par Alix est donc la vue que Roubaud a chaque jour pendant qu'il travaille. Ceci est assez symbolique : après la mort d'Alix, Roubaud se dévoue à son travail et le dernier motif d'Alix est la vue qu'il voit chaque jour. Roubaud voit cette photographie comme le dernier moment où ils sont « présents tous les deux », comme si l'existence de la photographie gardait une présence partagée entre les amants. Il espère que l'écriture sur Alix va rétablir un contact entre les deux. Il raconte ce qu'il appelle « l'énigme de l'ermite ». Il se voit comme un ermite qui se lève à l'aube, monte un chemin durant la journée et arrive au sommet le soir, au crépuscule. Là, il prie toute la nuit, jusqu'au prochain lever de soleil, après lequel il refait le même chemin en descendant. Il se demande si il n'y a pas un endroit où il est passé à la même heure en descendant qu'en montant. Il s'imagine alors un « ermite fantôme », qui se lèverait « à l'aube du second jour, en bas, au moment où l'ermite (réel) commence sa descente », et que l'un marcherait à la même allure que l'autre, dont il serait le « double ». Roubaud écrit ensuite :

Pensez, *vous*, que l'ermite fantôme de l'énigme est une ermite de *mémoire* : que dans la lumière du soir, la lumière descendante, elle, ma femme, accompagne ma prose lente sur son chemin de

¹³¹ Roubaud, *GidL*, 2009, p. 19–381.

¹³² *GidL*, p. 35.

¹³³ *GidL* p. 34.

papier. Pensez, si vous lisez, peut-être, longtemps après la première, la *dernière branche* de mon récit, que quelque part nos images coïncident.¹³⁴

Comme indiqué dans l'introduction, avant qu'Alix ne meure, le couple travaillait sur un autre projet : un grand projet interdisciplinaire entre photographie et texte. Quand elle meurt, il devient impossible pour Roubaud de continuer ce projet sans elle. D'abord, il publia le journal d'Alix et puis il écrivit *Quelque chose noir* et *La Pluralité des mondes de Lewis*. Comme on va le voir plus tard, ces deux recueils de poésie sont liés ensemble et font tous les deux partie du travail de deuil. Le Projet que Roubaud finit par écrire est une destruction du projet initial, mais aussi une tentative de détruire sa propre mémoire.

Car je ne recherche pas les traces du temps pour, les rejouant devant mes propres yeux, rentrer au moins le temps d'un récit, dans la jouissance d'une possession perdue, je les atteins pour les détruire, pour les abolir.¹³⁵

Je vois ceci comme l'expression d'une mélancolie profonde. Roubaud crée un texte où il se conçoit comme « ermite ». Il cherche une rencontre entre son présent, qu'il appelle « l'ermite réel », et sa mémoire : Alix en forme de « l'ermite fantôme ». En sachant qu'il ne peut pas l'atteindre, il cherche à la détruire, à détruire ses souvenirs et se détruire lui-même. Dans *Quelque chose noir*, il dit « Quand ta mort sera finie. je serai mort. » (p. 67). La seule solution qu'il trouve est de détruire la mort et se détruire. Tout ce que Roubaud écrit après la mort d'Alix est une autodestruction et c'est aussi une littérature qui ne veut pas être littérature. Ce sont des romans sans narrations et des poèmes qui proclament qu'ils ne sont pas des poèmes. Toutes les branches du Projet sont des longues réflexions sur le Projet même, mélanges de poésie, de narrations, de souvenirs, de descriptions et de photographies. Cela pourrait être un journal intime, mais il manque les caractéristiques habituelles du journal. Il n'y a pas de dates, et même s'il y a quelques comptes rendus d'événements de la vie de Roubaud, ils ne sont pas du tout réguliers et ils ne nous donnent pas beaucoup d'informations sur sa vie. Ce sont souvent des descriptions de la vie quotidienne. Toutes les branches varient beaucoup en thèmes et en formes, mais sont à la fois indispensablement liées ensemble.

¹³⁴ GidL p. 35.

¹³⁵ GidL p. 380.

7 La pluralité des mondes

Roman-photo

Le roman se compose d'aventures racontées dans le temps de leur avènement.

L'importance et le sens de cette contrainte ne sont pas dissimulés. Au contraire il est dit explicitement que les choses racontées se passent dans le temps où elles se racontent.

Mais ce n'est pas pour autant un journal.

Car le présent y parle présent sans être aucunement révolu. Il n'y a pas la discontinuité des dates, des pages, des regrets, du journal.

Il y a quelqu'un, un homme. Il n'est pas nommé. Il y a sa jeune femme, qui est morte.

Le roman se passe dans plusieurs mondes possibles. Dans certains, la jeune femme n'est pas morte.

Le temps est le présent. le temps de chaque monde possible est le présent.

Les bruits, les époques, même les saveurs, sont écrits à la lumière, et les nuages. C'est ce qui, plus que tout, montre le respect de la contrainte qui gouverne la composition du roman.

Quand il n'y a plus qu'un seul monde, où elle est morte, le roman est fini.

(p. 51)

Le terme *roman-photo* vient d'un genre d'après-guerre, qui croise la bande-dessinée avec le cinéma. Le *Grand Dictionnaire terminologique* le définit ainsi : « un récit romanesque en format revue qui présente l'intrigue au moyen d'une série de photos sur lesquelles sont ajoutés les dialogues et les liens de l'histoire ». ¹³⁶ Auparavant, plusieurs magazines publiaient des photo-romans, avec un lectorat surtout féminin. De nos jours, il est rare d'en trouver dans des magazines, mais il existe une production numérique croissante qui revigore le genre. Roubaud utilise ce terme comme titre de son poème, mais le poème qu'il écrit n'est pas un photo-roman. Il utilise le terme pour décrire un nouveau genre. Le roman-

¹³⁶ *Grand Dictionnaire terminologique*

photo de Roubaud est un roman qui « se compose d'aventures racontées dans le temps de leur avènement », mais qui n'est pas un journal. Roubaud spécifie que le roman ne contient ni dates, ni pages, ni regrets, comme dans le journal. Ce n'est pas une perception personnelle des événements qu'il cherche. Il dit qu'il est important que « les choses racontées se passent dans le temps où elles se racontent » et qu'il souhaite que dans le roman, « le présent y parle présent sans être aucunement révolu ». Il nous décrit donc un genre impossible : la durée de ce qui est raconté ne peut pas excéder le temps qu'il faut pour le raconter, les événements doivent être racontés pendant qu'ils ont lieu. Roubaud décrit presque une impossibilité dans le langage et dans l'écriture. Un langage ne peut pas être présente de la même façon que le présent. L'écriture d'une phrase ne peut pas excéder la durée de ce qu'elle raconte, et la personne qui écrit doit écrire presque sans penser. Une langage qui « parle présent » de cette façon doit s'abstenir de références qui dépassent les événements actuels. C'est une langage qui se réfère uniquement aux faits. Au lieu d'un narrateur omniprésent, qui voit et sait tout, on a un narrateur *uni-présent*, qui est présent uniquement dans le présent. C'est en plus une narration *uni-présente* : événement, écrivain, narrateur et lecteur sont tous *uni-présents*, dans le même présent, au même moment. Le temps de l'événement doit coïncider avec le temps pendant lequel l'écrivain pense cet événement, et cette pensée doit encore coïncider avec le temps de l'écriture, enfin la lecture doit coïncider avec l'écriture. Roubaud dit que ceci est une *contrainte*, terme provenant de son engagement à l'OuLiPo, où les écrivains travaillent sous contraintes. Dans ce poème, Roubaud fait une liste de contraintes pour un roman impossible. Il s'agit d'un roman qui se passe au présent, pendant que les événements se passe, mais qui ne contient pas les pages du journal. Ceci peut indiquer qu'il ne s'agit pas d'un roman écrit, mais plutôt d'un roman-photo avec des photographies et des bulles de dialogue.

Roubaud dit que « ce qui montre le respect de la contrainte qui gouverne la composition du roman » est que « les bruits, les époques, même les saveurs, sont écrits à la lumière, et les nuages ». À l'origine, *photographie* veut dire *écrire/peindre à la lumière*, ou *qui écrit/qui peint la lumière*. On peut donc supposer que c'est une série de photographies qui compose le roman. De toute façon, Roubaud veut brouiller les genres et il veut créer un genre qui ne peut être lu qu'une seule fois, c'est-à-dire pendant qu'il s'écrit. Si on le lit après la production des faits qu'il décrit, il ne sera plus *uni-présent* de la même façon, et la contrainte ne sera plus respectée puisque les choses racontées ne seront plus énoncées « dans le temps où elles se racontent ».

Roubaud fait ensuite l'abrégé du roman. Il dit que le roman se passe dans plusieurs

mondes possibles, et que le temps dans chaque monde est le présent. C'est donc un roman dont toutes les « aventures » s'écrivent simultanément et où elles sont lues tout en s'écrivant. Le poème « Roman-photo » se termine par « quand il n'y a plus qu'un seul monde, où elle est morte, le roman est fini », qui indique la fin du mouvement du poème. Roubaud nous présente la composition de ce roman, qui doit être écrit et lu au moment où les choses racontées se passent : le « conflit », un homme et sa jeune femme dans plusieurs mondes parallèles où la jeune femme est soit morte, soit encore vivante, et la « résolution », quand il ne reste plus qu'un seul monde, où elle est morte. Par cette composition imaginée, Roubaud passe donc par la possibilité d'une Alix vivante dans un autre monde, mais il se retrouve à la fin dans le monde où il est, et où Alix est morte. En créant la possibilité de ces mondes, il explore le désir de revoir Alix, de la restituer dans la vie. On peut voir le roman-photo comme une série de photographies, toutes prises au même moment dans une dizaine de mondes parallèles. Dans certaines photos, Alix est présente, dans d'autres elle est absente : peut-être qu'une autre femme y est présente, peut-être même que dans certaines d'entre elles, c'est Roubaud qui est absent. Mais à la fin du roman, il ne reste qu'une seule photographie : celle de Roubaud dans sa vie réelle où Alix est morte et où il est seul. Dans l'imaginaire, Roubaud peut la restituer, mais seulement par instants. Il voit Alix vivante dans une autre réalité. Il voit la possibilité qu'une autre réalité puisse exister. Mais quand il revient à sa réalité, il n'y a qu'une vérité : la mort. La mort d'Alix devient presque une preuve de la réalité insupportable de Roubaud. Ce retour à la réalité marque la fin du roman. La mort d'Alix est ce qui *doit* se dire réel, mais qui ne peut pas être dit.

Le thème de « mondes possibles » est un thème cher à Roubaud, que l'on retrouve dans beaucoup de ses œuvres et surtout dans le recueil *La Pluralité des mondes de Lewis*. Ici, il prend comme point de départ la théorie de réalisme modal de David Lewis.¹³⁷ La théorie de Lewis est une théorie de philosophie analytique qui défend l'existence de plusieurs mondes, ou plus précisément, qui dit que l'on n'a aucune façon de prouver qu'il n'existe pas plusieurs mondes. La théorie se forme sous l'hypothèse que d'autres mondes que le nôtre peuvent exister, des mondes entièrement séparés du nôtre et qui nous ne sont pas accessibles. Dans la théorie de Lewis, il existe une infinité de mondes possibles. Chaque monde imaginable peut exister, de même que tous les mondes les plus inimaginables. La théorie de mondes possibles aide Roubaud à créer un espace fictionnel où le poète peut nommer son amour, maîtriser la

¹³⁷ Voir David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, (Oxford), 1986. (Trad.fr. M. Caveribère, et J.-P. Cometti, Combas, Ed. l'Eclat, 2007 : *De la pluralité des mondes*).

douleur qu'il ressent et vivre avec la réalité de la mort.¹³⁸ Le réalisme modal crée sa théorie à partir de la relation entre le *possible* et le nécessaire. Une proposition *p* est possible si elle est vraie dans au moins un monde possible. La proposition *p* est nécessaire si elle est vraie dans tous les mondes possibles.¹³⁹ Dans la théorie littéraire, on voit que le réalisme modal a été utilisé pour étudier le sujet de la représentation et les relations entre les fictions et le monde réel.¹⁴⁰ Une de ces relations est la « proximité » entre les deux mondes. Leur proximité est jugée par les similarités qu'ils partagent. Une autre relation est « l'accessibilité », c'est-à-dire le point où les deux axes spatio-temporels se croisent et se séparent : un monde *w* est accessible d'un monde *u* si le monde *w* est possible dans *u*.¹⁴¹ Ce dernier est le plus important chez Roubaud. Roubaud ne rentre pas dans la philosophie analytique, mais il crée une réflexion poétique sur cette théorie. Dans le poème « Roman-photo », il dit que ce roman parle d'un homme et de sa jeune femme qui est morte. Dans certains mondes, la jeune femme est morte, dans d'autres elle ne l'est pas. Ceci est aussi le point de départ du recueil *La pluralité des mondes de Lewis*. Roubaud envisage des mondes où sa femme est encore en vie, et il envisage même la possibilité d'atteindre ces mondes. Il réfléchit aussi sur la possibilité qu'il existe un ou plusieurs doubles de lui-même, qui font l'expérience de sa vie dans de multiples variations. Robert Martin applique la théorie de réalisme modal sur la sémantique, pour évaluer des relations entre des phrases et la vérité. Il dit : « *We call a possible world a consistent (non-contradictory) set of proposals linked to a moment in a ramified time* ». ¹⁴² Ceci veut dire qu'au moment de l'énonciation (t_0), la modalité du possible ouvre une ramification de moments alternatifs pendant lesquels la proposition *p* est vraie à un moment t' , et fautive à un moment t'' . Les ramifications se présentent dans le langage quand l'énonciateur est ignorant du passé : « Pierre est peut-être rentré chez lui », quand il est incertain du futur : « Pierre va peut-être rentrer chez lui » ou dans la *contre-factualité* : quand le présent ne correspond pas à l'information du passé : « Pierre aurait dû rentrer chez lui, mais il n'est pas venu » ou dans une condition : « Pierre serait venu à mon anniversaire, s'il était en ville ». ¹⁴³

Among these contexts, the counterfactual is the one that opens the imaginary and fictional realm. The conditional tense expresses the task of the poet according to Aristoteles : « [...] the function of the poet is not to say what has happened, but to say the kind of things that would happen [...]. » To use

¹³⁸ Marsal, "Mourning and the call for possible worlds in Jacques Roubaud's poetry", p. 357.

¹³⁹ Marsal, p. 357–358.

¹⁴⁰ Marsal fait ici une référence à Thomas Pavel et son livre *Fictional Worlds*, p. 358.

¹⁴¹ Marsal, p. 358.

¹⁴² Marsal, p. 358.

¹⁴³ Marsal, p. 358.

*Coleridge's expression, the reader of poetry or fiction is the position of "willing suspension of belief" and accepts the sometimes counterfactual worlds of novels or poetry, which branch from implicit "ifs". « The falseness of the proposition [...] does not prevent the fact that [it] has been possible, and that I continue, with the counterfactual, to present it as having been possible ».*¹⁴⁴

Dans *Quelque chose noir*, c'est cette contre-factualité qui est importante. Le contrefactuel poétique est contenu explicitement dans la proposition « Elle est vivante » (p. 128) Cette proposition hante le recueil et force le poète à chercher d'autres mondes où elle est possible.

*The imaginary or actual existence of a possible world in which his wife would still be alive attracts the poet, but the paradox of this existence that is "no place in particular" is too strong to be dismissed, and the poet maintains his "incredulous stare." The truth value that can be calculated in logical operations is constantly put into question by the only absolute obsessive truth: his wife is dead.*¹⁴⁵

La théorie du réalisme modal n'aide pas Roubaud. En explorant ces mondes possibles, il découvre que la possibilité d'un monde où Alix est en vie ne garantit pas l'accès à ce monde. Si Alix existe vivante dans un autre monde, et que dans cet autre monde, il existe aussi un Jacques, ce n'est pas le Jacques dans le monde de l'énonciateur qui va revoir Alix. Dans *La Pluralité des mondes de Lewis*, il semble aussi que tous les mondes possibles ne soient que des copies du monde réel, comme des duplications photographiques de notre ligne temporelle. Il écrit :

Où le temps imite la ligne réelle, plusieurs copies de la ligne réelle, chacune infinie en durée, mises à bout dans la succession. Chaque copie du monde qui succède à chaque autre en chaque ligne de temps infini et réel répète identiquement le monde **prédécesseur**.¹⁴⁶

Pour Roubaud, chaque monde n'est qu'une répétition, un moment avec Alix est répété, la perte d'Alix doit aussi se répéter. Le monde où il vit maintenant est déjà une série de « duplications onéreuses » où tous les souvenirs avec Alix se répètent et sa mort se répète à chaque fois.

« Dans ce miroir, circulaire, virtuel et fermé. le langage n'a pas de pouvoir. Quand ta mort sera finie. et elle finira parce qu'elle parle. quand ta mort sera finie. et elle finira. comme toute mort. comme tout. Quand ta mort sera finie. je serai mort. » (p. 67). Roubaud est enfermé dans une temporalité circulaire. Il dit que c'est comme regarder dans un miroir. Il voit tout ce qu'il a vu avant, encore une fois. Ce qu'il voit est virtuel, mais c'est un endroit fermé, il ne peut pas en sortir. Pendant que la mort d'Alix ne finit pas, Roubaud est enfermé dans ce miroir. Même le langage ne peut pas servir d'aide. Pour s'en sortir, la mort d'Alix

¹⁴⁴ Marsal, p. 358.

¹⁴⁵ Marsal, p. 359.

¹⁴⁶ Roubaud, *La Pluralité des mondes de Lewis*, p. 27.

doit parler, mais si elle parle, il meurt. La répétition de la mort d'Alix est présente en lui. Même si un autre monde existe où Alix ne meurt pas, la mort d'Alix se répéterait tout de même : il ne peut pas voir Alix vivante sans revivre sa mort. Quand Roubaud regarde n'importe quelle photographie d'Alix, il voit la mort de son épouse. Même si elle était vivante lorsque la photographie a été prise, et même si celle-ci lui avait rappelé joyeusement le souvenir de sa vie, elle n'est maintenant qu'un rappel de sa mort. Même une photographie devient même une prémonition de la mort. La possibilité de voir Alix vivante provoquerait la même réaction chez Roubaud. La voir vivante, c'est revoir la mort qu'il a déjà vue : la photographie interne en « duplication onéreuse ». Comme déjà mentionné, le *si* du titre d'Alix, *Si quelque chose noir*, est supprimé du titre de Roubaud. Il n'y a plus de possibilité extérieure à la temporalité en ligne droite qui se répète. Le processus d'écriture donne à Roubaud une possibilité de rencontre, mais cette rencontre est contrefactuelle, et donc impossible dans notre temporalité. La rencontre existe uniquement dans l'écriture. La forme de la boucle, dans l'œuvre de Roubaud, symbolise une temporalité qui dépasse la temporalité linéaire dans le monde réel. Quand Roubaud écrit en communiquant avec l'œuvre d'Alix, la ligne temporelle se boucle et il est en dialogue avec elle. Ce dialogue n'est cependant possible que dans la fiction, où il est mis en scène, mais quand Roubaud en sort, il demeure dans la répétition de la mort.

Dans le poème « Univers » (p. 128), Roubaud explore le rôle que la sémantique des mondes possibles joue sur un amour mort.¹⁴⁷ Le seul discours où la proposition « elle est vivante » est vraie, semble être dans la poésie : « j'imagine que cette proposition, fausse dans mon univers, est vraie dans un autre, l'univers (fictif) de sa vérité ». C'est dans la fiction que cette proposition peut être vraie. C'est un univers contrefactuel. Elle peut être riche en sensibilité, mais elle est toujours confinée à un espace clos. « L'univers reste insensible à l'offre de ma proposition ». En dehors de la fiction, la proposition « elle est vivante » ne restitue aucun sens. Rien ne change dans le monde réel, même si la proposition peut être vraie dans la fiction. Dans le monde réel, la seule proposition véritable est « elle est morte », et cette proposition « parle vrai » dans le monde réel. Quand elle parlera vrai chez Roubaud, donc dans sa fiction, « le roman sera fini » et « je serai mort ». Le recueil est un tombeau pour Alix. Le poème est un dernier espace unique où les identités multiples qui peuvent définir l'amante sont unies après sa mort.¹⁴⁸ Quand elle meurt, sa parole perd son référent et devient circulaire, comme dans le « dialogue » qui constitue « le poème d'amour » (p. 124).

¹⁴⁷ Marsal, p. 363.

¹⁴⁸ Marsal, p. 368.

Après la mort de l'être aimé, le poème est adressé à lui-même, et le dialogue est annulé. Dans une tentation d'agir contre ceci, la proposition « elle est vivante » devient un axiome dans le poème d'amour de Roubaud. Le poème emploie, comme les mathématiques, un langage formel sans références au monde concret. C'est aussi une action verbale performative, qui assigne de la valeur à l'existence en l'affirmant.¹⁴⁹ Pourtant, le monde réel est toujours présent, indépassable. À l'écart du poème, il met le poème en question en imposant sa réalité. Quand le poème rencontre la réalité, le langage isolé du poème est brisé par les références au langage du monde réel. L'univers de la possibilité d'un langage poétique devient menacé. Le poème est en marche arrière continue, pour se mettre hors du monde. « Ce monde, le nôtre le moindre à être, est possible : mais si je le lis sur ce vide, ce n'est pas le croire ».¹⁵⁰ Il nous donne ici une vérité : que le monde existe. Ensuite, il dit que le fait d'affirmer cette existence sur le papier blanc, renie l'existence. L'écriture n'a ici aucune force d'affirmer le monde. Au contraire, l'écriture sur la page relève le doute de tout parce que la page vide symbolise le vide laissé par Alix. Chez Roubaud, quand une vérité est affirmée à côté de la vérité que sa femme est morte, il n'y a que la mort qui « parle vrai ».

Dans le poème « Méditation de la pluralité » (p. 80), Roubaud commence par dire que « la mort est la pluralité obligatoire ». Il revient ici à la pluralité, mais non pas à une pluralité de mondes, mais à la nature de la mort comme « pluralité obligatoire ». La mort est nécessairement la dissolution. La mort nous sépare de la vie, et sépare les vivants des morts. Il se réfère à la poésie de Jean de Sponde et dit pour la poésie de la méditation, « l'éparpillement » et « la variété » étaient « signes de mort, et dans la partie suivante, il parle « de la chute, de la perte ». La poésie de la méditation consiste traditionnellement à des réflexions sur des images religieuses. Dans ces réflexions, l'éparpillement désigne la perte. Dans la nature de la photographie, il y a une fragmentation de la réalité : les choses sont « découpées » de leur réalité. En suivant cette logique, il y a donc toujours perte dans la méditation de la photographie. C'est dans cette perte que ce trouve Roubaud. C'est une perte qui éparpille et fragmente tout ce qui est autour de lui et qui le rend mélancolique. « Là se nouaient la mélancolie et le miroir ». À première vue, il n'est pas évident que ceci ait un rapport avec l'usage de la photographie, mais dans le contexte du recueil, Roubaud exprime quelque chose d'essentiel dans ce poème qui est lié à la photographie.

¹⁴⁹ Marsal, p. 368.

¹⁵⁰ Roubaud, *La Pluralité des mondes de Lewis*, p. 22.

A la fin du livre nous aurons le poème « Maintenant sans ressemblance » (VIII, 1, p. 107) qui souligne combien le travail de deuil a peut-être consisté à dissoudre l'image, à passer de l'image même à la non-image. L'image est une non-image dans la mesure où elle représente quelque chose qui n'existe plus, dans la mesure où elle représente la forme, seule représentable en son énonciation indéfinie, neutralisée, de quelque chose de noir, qu'elle représente, nous le verrons, le rien mais qu'elle ne lui ressemble pas. Il n'y aura pas, en conséquence, de vision macabre : « Je t'ai vue morte. je ne t'ai pas vue cadavre ». Il y aura en revanche un mouvement qui mène de l'image de la morte à la remémoration de la vivante, le souvenir-image de la vivante à travers les « lambeaux » de ce qu'elle fut. À travers, également, d'un roman-photo qui est à la fois reconstitution d'une linéarité et par elle la reconstitution, via des images-fixes, d'une sorte de film, ou de récit. Le roman devient ainsi des modes possibles de représentation, en même temps qu'un espace possible, un « monde possible » où l'imaginaire peut détourner la « réalité ».¹⁵¹

Roubaud essaie à plusieurs reprises de trouver une logique à la mort de sa femme. Cela ne signifie pas qu'il essaie de trouver une raison à cette mort, ou même qu'il essaie de trouver une raison de vivre après la perte de l'être aimé. Roubaud sait pourquoi Alix est morte. Elle était malade et elle n'adoptait pas une manière plus responsable pour vivre sa vie. Elle buvait, se droguait de pilules, et surtout, elle fumait, même si elle savait que sa maladie ne l'y autorisait pas. Alix avait déjà fait la prédiction de sa mort. Elle écrivait : « Tu me verras morte Jacques Roubaud. On viendra te chercher. Tu identifieras mon cadavre. »¹⁵² Personne n'a eu besoin de chercher Jacques Roubaud. Il a trouvé Alix au réveil, morte dans son lit. Roubaud est en deuil, mais il ne paraît pas être suicidaire. Il dit « quand ta mort sera finie je serai mort », mais on sent plutôt qu'il exprime là une impossibilité d'en finir avec la mort de son épouse, davantage que le fait de songer à terminer sa propre vie. La preuve en est qu'il vit aujourd'hui encore, 30 ans après la mort d'Alix. Comme on l'a déjà mentionné, il raconte dans *Le Grand Incendie de Londres*, le fait que le Projet est un projet à tout détruire, à détruire tous ses souvenirs, jusqu'à ce qu'il ne lui reste uniquement que ce souvenir de la mort d'Alix. Il travaille méthodiquement et précisément, et la question qui l'intéresse est la question du *rien*. *Rien* est aussi le dernier mot du recueil (p. 147). Comment trouver un langage pour *rien* ? D'abord, il essaie la poésie, mais il est aphasique, dans l'impossibilité même de lire de la poésie. Il dit que « la poésie est la mémoire de la langue »¹⁵³, mais ce qu'il veut dire n'a pas encore de langage. Il veut trouver un langage pour le manque : le *rien* qu'Alix laisse derrière elle. Il explore aussi la théorie du réalisme modal de Lewis. Une théorie qui ne peut pas être contredite. Idéalement, tous les mondes possibles peuvent exister, séparés l'un de l'autre, sans aucun contact entre eux. Par conséquent, Alix peut théoriquement exister dans un autre monde. Mais s'il revoit Alix, il revoit aussi sa mort. Et

¹⁵¹ Conort, p. 6.

¹⁵² A. C. Roubaud, p. 65.

¹⁵³ Cette citation est tiré de *La Bibliothèque de Warburg* de Jacques Roubaud qui est cité dans *Jaques Roubaud – compositeur de mathématique et de poésie*, p. 312.

comme on l'a évoqué, il dit : « L'univers reste insensible à l'offre de ma proposition. » (p. 128). S'il n'y a aucun contact entre les mondes, le monde de Roubaud reste intouché par la proposition d'une autre existence, et cette proposition ne lui donne rien de plus pour définir ou remplir le *rien* après Alix.

Dans l'univers de cette parole, n'existe pas « elle serait vivante », et pas plus « il arriverait qu'elle serait vivante ». seule l'affirmation sans excuse peut me restituer un instant, comme une résine, le parfum de la nudité. La proposition « tu es morte », elle, n'a besoin d'aucun univers de discours. (p. 128)

Roubaud se trouve dans un *rien*, sans logique apparente, sans possibilité de rétablir la logique qu'il avait avant la mort de sa femme, sans possibilité, en quelque sorte, de réanimer cette dernière. Sa seule possibilité est de contourner le *rien* ou le *noir* pour essayer de définir l'extension de ce *rien*. Il va chercher dans les débris de sa perte, des résidus de la vie d'Alix. En premier, il a les photographies et son journal. De la photographie, Alix disait :

2.2. Producteur d'images, le photographe concurrence le peintre et se dit artiste ; chimiste, il se dit moderne ; il a doublement accès au réel en ce qu'il produit des images et en ce que ces images, du simple fait de la chimie, ne sont ni un reflet ni une interprétation du monde, mais une trace réelle du monde.

2.3. Trace du monde, la photographie est un fragment du monde.

3. Si le monde est réel il est la somme de toutes les traces.

Pour Alix, la photographie n'est pas de la reproduction, mais une trace de la même façon qu'une empreinte de pied est une trace. C'est une partie de la personne même, ou de la chose même, qui est objet de la photographie. :

10.2 Une photographie à beau être belle, elle n'en est pas moins un fragment du monde amoureux, au même titre que la mèche de cheveux, la lettre, la culotte.

10.2.1. Et non pas une reproduction, un représenté de l'objet aimé ; ce n'est pas un ambassadeur de votre femme, mais bien un morceau d'elle.

10.3. La photographie est sentimentale car l'amoureux (-se) est collectionneur de l'aimé(e).¹⁵⁴

Roubaud est cet homme amoureux qui ne cesse de vouloir voir l'objet aimé photographié. Il devient collectionneur des morceaux qu'Alix a laissés :

6.2.2. La photographie vise son propre futur antérieur.

7. Toutes les photographies sont moi¹⁵⁵

¹⁵⁴ A. C. Roubaud, p. 230.

¹⁵⁵ A. C. Roubaud, 228–229.

Dans *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein argumente que si quelque chose est vrai, on peut le dire clairement par des énoncés élémentaires. Tout ce qui s'exprime par la langue peut être réduit à des énoncés élémentaires qui sont vrais. Les seules phrases qui sont vraies sont les phrases qui peuvent être vérifiées par les sciences naturelles. Il est donc absurde, par exemple, de discuter de questions éthiques ou religieuses. Il croyait cependant que l'éthique et la religion peuvent se dévoiler dans les domaines de l'art visuel et de la poésie. Il dit : Il y a assurément de l'indicible, il se montre, c'est le Mystique ». ¹⁵⁶ Roubaud tente d'intégrer la lecture qu'Alix faisait de Wittgenstein dans sa propre poésie, comme une partie de leur *biipsime*. Alix se distingue de beaucoup d'autres photographes, parce qu'elle ne voit pas la photographie comme art avant le développement. Roubaud dit qu'elle travaillait dans l'idée que « le négatif d'une photographie n'est pas plus important que la palette pour le peintre » ¹⁵⁷. Elle développait et redéveloppait ses négatifs, et utilisait même des négatifs de photographies qu'elle n'avait pas prises elle-même. ¹⁵⁸ Sur la photographie, Alix écrit :

8.0 (Tout ce qu'on peut dire on peut le dire clairement.) Ce qu'on ne peut pas dire on peut soit montrer soit le taire. Une image est une forme de silence. La photographie n'est pas un langage. On lui reconnaîtra le droit d'être beau et de se taire.

8.1 On peut montrer ce qu'on ne peut pas dire ; qui est quelque chose qu'on ne peut pas siffler non plus (Ramsay).

8.2 À l'inverse, ce qu'on peut dire peut être ou ne pas être montrer. Il existe des choses qu'on peut dire et pas montrer. Elles sont invisibles. L'invisible n'est ni l'inconscient, ni la mémoire, ni la plus-value.

8.3 Photographier l'invisible, c'est photographier ce qu'on n'a pas encore vu mais qu'on finit par ainsi voir, ce qu'on ne devait pas voir (pornographie), ce qu'on ne verra jamais assez (ce qu'on aime, qui on aime).

8.4 L'invisible est la redondance du visible. ¹⁵⁹

Ici, elle est clairement inspirée par Wittgenstein.

Sa pratique artistique est tout à fait singulière, dans la mesure où elle se base sur une distinction, qu'elle reprend à Wittgenstein, entre l'image oisive, ou *piction*, et l'*image vivante*. De ce fait, tout le travail qui vise à rendre une *piction* vivante, à la faire devenir *image*, se produit dans l'obscurité de la chambre noire, au moment du tirage. ¹⁶⁰

Roubaud veut, en considérant la théorie de l'image de Wittgenstein, essayer de retrouver une

¹⁵⁶ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*.

¹⁵⁷ « Introduction » par Jacques Roubaud du *Journal*, Alic Cléo Roubaud, p. 14.

¹⁵⁸ *Teste et image dans la construction biographique d'Alix Cléo Roubaud*, Pauline Donnio, p. 11

¹⁵⁹ A. C. Roubaud, p. 229-230. Ces points sont publiés dans l'appendice du *Journal* d'Alix. L'appendice forme deux textes qui sont « des commentaires de certaines phrases concernant la photographie, qu'Alix a dit dans un film [réalisé] par Jean Eustache *Les photos d'Alix (1980.)* » (p. 223).

¹⁶⁰ Donnio, p. 11.

logique. Mais il n'y a pas de logique dans la mort, et il n'y a surtout pas de logique dans le deuil. Roubaud est devenu mélancolique. Il voit la perte partout. Toute présence est présence de l'absence. Le soleil est noir : « Le soleil couche sous la porte » (p. 38). Quand il y a du soleil, Roubaud ne peut pas le supporter : « le soleil effacé, la nuit avertie de sa fin, je me lèverai, je fermerai les portes, les lampes, le lit » (p. 38), « ce matin, il n'est pas pensable de sortir dans le soleil » (p. 128). À la fin du recueil, le soleil est directement lié à la couleur rouge, une couleur traditionnellement liée à la mélancolie : « le soleil, là / hésite / laisse du rouge / encore » (p. 147). Avant, il nous a aussi demandé « peut-on douter du rouge ? » (p. 57), comme si la mélancolie ne pouvait pas être mise en doute. Quand le soleil est noir ou rouge, la perte est un absolu complet. Roubaud écrit : « quand je me réveille il fait noir : toujours. Dans les centaines de matins noirs je me suis réfugié » (p. 33). Il se réfugie dans le deuil de sa femme, un deuil mélancolique d'où il n'y a pas de sortie, pas de possibilité de guérir : un deuil continu. Pour lui, être sans le deuil d'Alix, guérir de sa mélancolie, n'est pas possible. S'il pouvait guérir, il choisirait d'être malade, parce que guérir veut dire perdre Alix pour toujours. Il n'y a pas de doute dans le rouge, mais il n'y a pas non plus de logique. C'est uniquement par Alix que Roubaud peut trouver quelque soulagement. Dans ses photographies, dans sa lecture de Wittgenstein, c'est-à-dire dans sa manière de comprendre et d'utiliser la philosophie de Wittgenstein. Dans le *biipsisme* du couple, Roubaud peut continuer à être en dialogue avec elle. La fragmentation ressentie du monde a une unité dans la poésie qu'il forme avec elle.

8 Conclusion

Jacques Roubaud est un écrivain difficile. Son recueil *Quelque chose noir* est une construction de plusieurs éléments à la fois disparates et intimement liés les uns aux autres, si bien qu'il est difficile de parler d'un aspect sans parler de la totalité. Roubaud intègre les mathématiques dans sa structure ; plus précisément, il base cette structure sur le rôle que les chiffres jouent dans la littérature traditionnelle. Il a un répertoire de sources littéraires dont il puise abondamment provenant autant de la littérature que des sciences naturelles, de l'art et de la philosophie. Il m'a semblé que dans une certaine mesure, tout pouvait se lier au thème que j'ai choisi : la photographie.

Le recueil se concentre sur un motif décisif : la mort de sa femme, Alix Cléo Roubaud. Comme indiqué, elle était photographe de profession, et la plus grande influence sur le présent texte est sans aucun doute son œuvre : ses photographies et son journal intime. Roubaud est dévasté par la mort de sa femme. Pendant trente mois, il n'arrive pas à écrire. Il se trouve dans un silence insupportable où il n'arrive même pas à lire de la poésie. *Quelque chose noir* est une tentative pour trouver un langage comblant ce silence, et rétablir une connexion avec Alix. Roubaud ne cherche pas à sortir du deuil, mais à rendre une identité à sa femme et à la réanimer.

Quand elle était vivante, le couple travaillait dans ce qu'il appelle un *biipsisme*. Ce biipsisme était le travail au cours duquel ils se laissaient inspirer l'un par l'autre. Chacun se servait aussi des sources d'inspiration de l'autre. Le seul moyen que Roubaud trouve pour perpétuer une connexion avec sa femme est de continuer ce *biipsisme*. Ces poèmes sont un dialogue avec l'œuvre d'Alix. Il écrit des méditations et des ekphrasis à partir des photographies qu'elle a prises. La photographie devient élémentaire pour le recueil. Roubaud construit typographiquement ses poèmes comme des photographies : ils sont rectangulaires, de marge droite, comme s'il encadrait les poèmes. Alix prenait ses photographies en noir et blanc. Roubaud joue avec les blancs de la page, en contraste avec l'écriture noire. Il prend aussi beaucoup de mots du champ lexical de la photographie.

Il est important de comprendre la structure du recueil, parce que celle-ci n'est jamais laissée au hasard chez cet écrivain. Le recueil est construit à partir du chiffre 9, qui est le chiffre de la mort. Mais par structure, je n'entends pas uniquement structure mathématique. Dans *Quelque chose noir*, tout est en effet construit sur des répétitions. Le recueil est comme une boucle. C'est comme si tout était circulaire, avec des cercles qui se croisent. Roubaud

répète des mots, des phrases, des syllabes, des parties de poèmes entiers. Il circule autour des mêmes images, des formulations et des photographies identiques. Le recueil est comme une série de duplications photographiques avec des petites variations.

En analysant les ekphraseis du recueil, j'ai trouvé que les photographies d'Alix créent de la poésie chez Roubaud, mais c'est uniquement de la poésie de deuil. Le dialogue que Roubaud peut avoir avec sa femme devient une répétition de la mort. L'ekphrasis est, dans sa nature, un genre qui réside au centre du conflit entre les arts et leur transposition sémiotique. Il oppose l'image qui est spatiale, au texte qui est temporel. L'image est aussi statique, tandis que la narration repose sur un mouvement : des événements s'organisent dans le temps. Dans le recueil de Roubaud, Alix est l'image. Par le biais de l'ekphrasis, Roubaud veut la remettre en mouvement. Hélas, sa tentative échoue.

Il y a trois ekphraseis qui se distinguent dans le recueil. La première est la *photographie interne* de la mort d'Alix. C'est une photographie qui n'existe que dans la tête de Roubaud, et qui est l'image qu'il a gardée de la vision d'Alix, morte dans leur chambre commune. Cette photographie se répète indéfiniment dans sa tête et toute autre photographie l'emmène vers cette image. Alix elle-même travaillait beaucoup sur la possibilité de mourir. Elle était souffrante d'un asthme chronique et la menace de sa mort la hantait toujours. Elle en parlait beaucoup dans son journal et elle travaillait photographiquement avec le thème de la disparition. Parmi toutes les photographies d'Alix, Roubaud voit la seule photographie qu'elle ne pouvait pas prendre elle-même, mais qu'il a trouvée dans leur chambre : celle de sa mort. Elle lui avait offert une photographie auparavant, où elle prétendait voir la mort de Roubaud. Maintenant, elle lui offre aussi la photographie de sa propre mort.

La deuxième ekphrasis importante est celle de la dernière photographie qu'Alix ait prise avant qu'elle ne succombe. Dans cette photographie, Roubaud voit la dernière prise de vue documentée d'Alix. Il n'arrive pas à la décrocher du mur, là où elle l'a laissée. Elle est accrochée entre les deux fenêtres, qui sont le motif de la photographie. Il reste sans cesse assis à la place où la photographie a été prise. Il regarde donc le dernier regard d'Alix vivante, et le motif de ce regard. Alix est présente dans la photographie parce qu'elle l'a prise, mais dans le motif lui-même, elle est absente. Le fait de savoir qu'il s'agit de sa dernière photographie à travers laquelle elle est présente par son regard, renforce paradoxalement son absence dans le motif. Roubaud fait deux méditations, et donc deux ekphraseis, de cette photographie. Il en parle aussi dans d'autres œuvres. C'est comme si c'était là le dernier accès possible à Alix. La dernière fois qu'il peut voir ce qu'elle voit, et donc aussi devenir inspiré par quelque chose qu'elle a produit.

La dernière ekphrasis importante est celle de la photographie de la tombe de Wittgenstein. Dans cette ekphrasis, Roubaud regarde un mort dans une photographie prise par une morte. On a vu que l'inspiration de Wittgenstein sur Alix est évidente, dans l'analyse du recueil. Alix avait construit sa pensée et sa pratique de la photographie, à partir de la théorie de Wittgenstein : Roubaud adopte la même théorie de l'image afin de communiquer avec Alix. Il utilise également cette théorie pour examiner la certitude de la mort d'Alix et la possibilité du doute de cette même mort.

Pour Alix, la photographie est un indice ou une trace, et non pas une représentation comme la peinture. Elle voit la photographie d'une personne comme une partie de la personne même. Elle pensait aussi que toute photographie prise par elle, était en réalité une photographie d'elle. Roubaud est alors entouré de toutes ces parties de sa femme, sans l'avoir près de lui. Pour lui, ces restes deviennent des traces vides, comme des traces de pieds. Ce sont des répétitions d'une image qui n'a pas d'original.

Ma conclusion est que Roubaud essaie tout pour réanimer sa femme. Il veut lui donner vie après sa mort, mais toutes ses tentatives font faillite. Il peut rentrer dans un dialogue avec l'œuvre de sa femme, mais chaque dialogue ne résulte finalement que dans une répétition de la mort. Roubaud peut tenter d'accéder à des mondes possibles où Alix n'est pas morte, mais la réanimer veut dire répéter sa mort. Sa mort est la seule chose qui soit certaine, et sa répétition est donc inévitable. Il est fort mélancolique. Tout est signe d'absence et son monde est fragmenté, en dissolution. Il arrive à la conclusion que le seul choix qui lui reste est la tentative d'effacer tous ses souvenirs, et que quand ceux-ci seront tous effacés, il ne lui restera que la mémoire de sa femme morte. Quand il arrivera à effacer ce souvenir, lui-même sera mort. Pendant qu'il réalise ce projet, il doit demeurer dans ce monde fragmenté, dénué de sens, couvert de quelque chose noir.

Pour un travail ultérieur, je propose une lecture encore plus précise du journal d'Alix. Le journal joue un grand rôle dans les poèmes du recueil en même temps qu'il nous apporte davantage sur le travail photographique d'Alix. Même si j'en ai parlé dans mon mémoire, je crois qu'une analyse plus concentrée sur cette œuvre pourrait éclairer *Quelque chose noir* davantage. J'aurai aussi souhaiter faire une lecture plus précise de Ludwig Wittgenstein pour analyser le texte du *Tractatus logico-philosophicus* par rapport à la l'interprétation qu'Alix et Roubaud font de Wittgenstein. Une analyse plus méticuleuse des références de Roubaud pourrait aussi donner des perspectives intéressantes sur les aspects moins personnels du recueil.

Bibliographie

- Baetens**, Jan et **van Gelder**, Hilde, « Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990) », *Photographie et Romanesque*, Études Romanesques n°10, Textes réunis et présentés par Danièle Méaux, Lettres Modernes Minard, (Caen), 2006, p. 257-271
- Benjamin**, Walter, *Sur la Photographie*, trad. Jörn Cambreleng, éditions Photosynthèses, (Paris), 2012
- Petite Histoire de la photographie*, [1931], Gallimard, Folio Essais, (Paris), 2000
- Blanchot**, Maurice, « Le regard d'Orphée », *Espace littéraire*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955, (Paris), p. 225-232
- « Rilke et l'exigence de la mort », *Espace littéraire*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955, (Paris), p.151-210
- L'Entretien infini*, Gallimard, (Paris), 1969
- Brunel**, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Éditions du Rocher, (Paris), 1988
- Cardonne-Arlyck**, Élisabeth, « Invoquer l'autre », *L'Un et l'Autre – figures du poème dans la poésie contemporaine de langue française*, Écritures contemporaines 4, Anne Struve-Debeaux (éd.), introduction Dominique Viart, éditions de l'École Normale Supérieure de Lyon, (Lyon), 2001, p. 73-87
- Cassin**, Barbara, « L' "ekphrasis" : du mot au mot », in *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Seuil, Dictionnaires le Robert, (Paris) 2004
- Cheeke**, Stephen, *Writing for Art – the Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester United Press, (Manchester et New York), 2008
- Cloutier**, Cécile, « La poétique du nombre chez Yves Bonnefoy et Jacques Roubaud », *Yves Bonnefoy aujourd'hui*, Dalhousie French Studies, Vol. 60, 2002, Dalhousie University Press, (Dalhousie) p. 71-76
- Conort**, Benoît, « Tramer le deuil : Table de lecture de *Quelque chose noir* », La Licorne n°40, Université de Poitiers/Presses universitaire de Rennes, 1997, (publié en ligne le 24 mars 2006 : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3335>)
- Donnio**, Pauline, *Texte et Image dans la construction biographique d'Alix Cléo Roubaud*, Université Libre de Bruxelles, (Bruxelles), 2010-2011

- Dupriez, Bernard**, *Gradus, les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Éditions 10/18, (Paris), 1984
- Grimal, Pierre**, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Presse Universitaire de France, (Paris), 1982 (5^eéd.)
- Grivel, Charles**, « À propos des ouvrages récents d’Emmanuel Hocquard », *Photographie et Romanesque*, Études Romanesques n°10, Textes réunis et présentés par Danièle Méaux, Lettres Modernes Minard, (Caen), 2006, p. 241- 256
- Grojnowski, Daniel**, *Photographie et Langage*, José Corti, (Paris), 2002
- Guindani, Sara**, « Pouvoir de mimésis chez Philippe Lacoue-Labarthe », *Philippe Lacoue-Labarthe – la césure et l’impossible*, dir. Jacob Rogozinski, coll. « Fin de la philosophie », Nouvelles Éditions Lignes, (Paris), 2010
- Heffernan, James A. W.**, *Museum of Words – The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, (Chicago et Londres), 1993
- Hughes, Alex (ed.) and Noble, Andrea (ed.)**, *Phototextualities – Intersections of Photographie and Narrative*, University of New Mexico Press, (Albuquerque), 2003
- Jérusalem, Christine**, « Photographie et spectralité dans les romans de Patrick Mondiano », *Photographie et Romanesque*, Études Romanesques n°10, Textes réunis et présentés par Danièle Méaux, Lettres Modernes Minard, (Caen), 2006, p. 227-239
- Joly, Martine**, « Photographie, disparition et imaginaire dans quelques romans », *La Photographie au pied de la lettre*, textes réunis par J. Arrouye, Publications de l’Université de Provence, Collection « Hors champ », (Marseille), 2005, p. 337-347
- Krauss, Rosalind**, *Le Photographique – pour une théorie des écarts*, Trad. Marc Bloch, Jean Kempf, éditions Macula, (Paris), 1990
- Lacoue-Labarthe, Philippe**, *Portrait de l’artiste en général*, Christian Bourgeois, (Paris), 1979
- Lewis, David**, *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, (Oxford) 1986 (Trad.fr. M. Caveribère, et J.-P. Cometti, Combas, Ed. l’Eclat, 2007 : *De la Pluralité des mondes*).
- Luthi, Urs**, *Juste another story about leaving*, Galerie Staedler, (Paris), 1974
- Marsal, Florence**, « Mourning and the Call to Possible Worlds in Jacques Roubaud’s Poetry », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies* revue d’études français, Volume 6, Issue 2, 2002, p. 357-369 : <http://dx.doi.org/10.1080/718591985>

- Mitchel**, W. T. J., *Picture Theory*, University of Chicago Press, (Chicago), 1994
- Monte**, Michel, « *Quelque chose noir : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme* », *Littératures plurielles : Élégies*, Babel n°12, (La Garde), 2005, p. 263-286
- Montémont**, Véronique, « Ce que l'œil dit au texte : Poésie et photographie chez Jacques Roubaud et Lorand Gaspar », *LittéRéalité*, vol. XIV, n°2, Automne / Hiver 2002, (Toronto), p. 17-36
- « Jacques Roubaud, portrait du poète en gentleman-cambrioleur », *Écritures contemporaines 7 : Effractions de la poésie*, (Minard), janvier 2004, p. 57-73
- « Je t'aime jusque là » (Jacques Roubaud éditeur du Journal d'Alix-Cléo Roubaud), in François Bessire et al., *Les Écrivains éditeurs*, (Droz), 2002, p. 207-219
- Montémont**, Véronique (dir.) et **Disson**, Agnès (dir.), *Jacques Roubaud, compositeur de mathématique et de poésie*, éditions Absalon, (Nancy), 2010
- OuLiPo**, *OuLiPo – La Littérature potentielle*, collection Folio Essais, Éditions Gallimard, (Paris), 1973.
- OuLiPo**, *Abrégé de littérature potentielle*, coll. Mille et une Nuit, (Paris), 2002
- Ovide**, *Métamorphoses*, trad. Robert Daniel, Actes Sud, coll. Thésaurus, (Paris), 2001
- Roubaud**, Alix Cléo, *Journal (1979-1983)*, éd. Jacques Roubaud, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, (Paris), 2009 [1984]
- Roubaud**, Jacques, *Quelque chose noir – Poèmes*, Gallimard, (Paris), 1986.
- Noe svart*, trad. Thomas Lundbo, Oktober Forlag, (Oslo), 2011
- Le Grand Incendie de Londres : La destruction, La Boucle, Mathématique : Impératif catégorique, Poésie : La Bibliothéque de Warburg*, Seuil, coll. Fiction et Cie, (Paris), 2009, (Branche 1 à 6 du **Projet**)
- Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations*, Seuil, (Paris), 1989, (Branche 1 du **Projet**)
- La Pluralité des mondes de Lewis*, Gallimard, (Paris), 1991
- Lewis mangfoldige verdener*, trad. Thomas Lundbo, Oktober Forlag, (Oslo), 2001
- La Dissolution*, récit, Nous Eds, (Paris), 2008. (Branche 6 (dernier), du **Projet**)
- « Si quelque chose noir », La Licorne n° 40, Université de Poitiers/Presses Universitaires de Rennes, (Poitiers), 1997, (publié en ligne le 10 février 2006 : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3363>)

« Traité de la lumière », La Licorne n°40, Université de Poitiers/Presses Universitaires de Rennes, (Poitiers), 1997, (publié en ligne le 27 mars 2006 : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=3365>)

« Poésies et Pensées : quelques remarques », *La poésie pense-t-elle ?*, Poésie n° 92, (Paris), 2002

Sontag, Susan, *Sur la Photographie*, tr. Philippe Blanchard, Christian Bourgeois éditeur, (Paris), 1993 [1973]

Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trans. D.F. Pears et B.F. McGuinness avec une introduction par Bertrand Russell, Routledge, (New York), 2001

Liens

<http://www.college-de-pataphysique.org/college/lapataphysique.html>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Coll%C3%A8ge_de_%27Pataphysique

<http://expositions.bnf.fr/utopie/pistes/ateliers/image/fiches/pataphysique.htm>

<http://www.ouliipo.net/oulipiens/document2565.html>

Grand Dictionnaire terminologique (GDT):

http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=947183