

10a. Les littératures à contraintes

Conférence de Guy Lelong donnée le 03/04/2012 dans l'amphithéâtre de l'ESAA au 7, rue Violette, Avignon
Projet collaboratif de l'école Supérieure d'Art d'Avignon (ESAA) en partenariat avec a.p.r.è.s éditions.
Présentation et modération : Gilles Coudert

GILLES COUDERT : La seconde conférence de cette année 2012, dans le cadre du cycle, *Mémoire à l'œuvre* entamé voici trois ans, se poursuit aujourd'hui avec Guy Lelong, sur le thème de ces travaux concernant les littératures à contraintes. Pour nous en parler, Guy Lelong s'appuiera sur certaines des analyses qu'il a produites ainsi que sur les fictions qu'il a réalisées selon cette méthode. De Mallarmé, voire Proust, au Nouveau Roman, de Raymond Roussel à l'Oulipo, de Georges Perec à Mark Z. Danielewski, des écrivains ont, à des degrés variables, inventé tout ou partie de leurs fictions à partir de contraintes ou de règles. Les univers imaginaires produits par ces fictions « langagières » ont pour intérêt d'offrir des représentations atypiques des univers factuels auxquels elles se rapportent. La conservation restauration de tels types de textes posent des problèmes spécifiques et complexes, que je vais laisser Guy Lelong nous exposer maintenant.

GUY LELONG : Ma conférence sera moins contraignante que ce qu'annonce le titre lui-même. Le terme « *contrainte* », apparu dans les années 60, procède d'une inversion de la forme et du fond qui a une histoire plus ancienne, puisqu'elle remonte à la fin du XIX^{ème}. On trouve au Moyen Âge des choses du même ordre, mais les systèmes de pensée sont tellement différents qu'il faudrait s'en détacher un peu.

Je vais placer cette notion de contrainte dans une histoire un peu plus large. On verra non seulement la notion de contrainte, mais aussi de règle. C'est-à-dire un certain nombre de textes qui sont élaborés grâce à l'invention d'une forme selon certaines règles, contraintes et principes. L'idée c'est que le récit n'est pas déterminé au préalable. Il faut déterminer des principes formels et de ces principes formels, déduire une fiction. Nous allons voir ces principes à travers bon nombre d'exemples que nous allons analyser précisément.

Le premier écrivain à avoir systématisé ce renversement de la forme et du fond est Mallarmé.

Rappelons que Mallarmé est un contemporain des impressionnistes chez qui la touche de couleur et les mélanges optiques prennent le dessus par rapport au sujet. Mallarmé va non seulement écrire des poèmes avec un principe systématique de renversement, à savoir que c'est vraiment le travail formel sonore qui précède la mise en place de l'écriture du texte, mais il va aussi théoriser ce renversement. Il a une célèbre formule : « *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète* », puisque que le poète cède l'initiative aux mots qui vont devenir le médium, le support de travail à partir duquel on va déduire quelque chose.

« *Céder l'initiative aux mots* », c'est une phrase qui évoque pour la première fois de manière manifeste, l'idée qu'on ne part pas du sens ou de quelque chose qu'on aurait à dire, mais bien d'un travail sur le mot qui va ensuite produire une histoire. J'ai pris comme exemple le poème réputé le plus obscur de Mallarmé. Ce sonnet est appelé « *sonnet en -ix* » et date de 1887. Je vais vous exposer la façon dont il a procédé.

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cénéraire amphore*

*Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

Il s'est donné pour défi de choisir des rimes extrêmement rares puisqu'il y a des rimes en -ix qui terminent un très petit nombre de mots, et des rimes en -or. Il a complexifié la chose en faisant alterner les rimes féminines et masculines (note : quand une rime se termine avec un -e elle est féminine, et sans -e, elle est masculine). Les quatre premiers -ix sont masculins et les quatre premiers -ore sont féminins et après ça s'inverse.

Tout cela, c'est déjà une contrainte très forte, mais en fait, il part de cela et se demande ce qu'il va pouvoir faire avec. Le principe des rimes fait que les mots, ainsi reliés, s'allument de « *reflets réciproques* », produisent un scintillement. Il y a donc une sorte de brillance sonore qui prend place sur un fond noir (l'encre du texte), ce qui lui fait immédiatement penser aux étoiles. Comme il y a sept couples de rimes, il cherche un ensemble de sept étoiles et trouve la Grande Ourse. Elle est composée d'un quadrilatère fait de quatre étoiles, et d'une queue de trois, ce qui renvoie aux quatrains et aux tercets. Il y a donc écriture un texte sur la Grande Ourse. Il se dit aussi que le -ix est lisible dans le mot « *croisée* » (qui désigne une fenêtre). La Grande Ourse sera donc vue à travers une fenêtre. La rime en « or » implique d'ajouter une lueur qui explique cette sonorité.

Quant au mot « *ptyx* », il n'existe pas, il a été inventé par Mallarmé, qui va s'en servir comme tel.

Le premier quatrain est à la limite de l'absence de sens, car c'est surtout un travail sur la sonorité. On comprend malgré tout que les « *ongles* » viennent de l'Ourse, le lampadophore est un « *porteur de lumière* ». C'est aussi un poème basé sur l'absence : il n'y a pas d'amphore, pas de *ptyx* mais il y a en revanche le néant.

Le deuxième quatrain est plus clair. Le salon est « *vide* », il y a encore absence du sujet, et il n'y a « *nul* » *ptyx* (puisque ça n'existe pas). Il y a ce vers célèbre : « *Aboli bibelot d'inanité sonore* ».

Le « *ptyx* » serait donc un bibelot aboli qui ne serait là que pour le son.

Il n'y a pas de *ptyx* car « *le maître est allé puiser des pleurs au styx avec ce seul objet dont le néant s'honore* ». On entend souvent sous le « *maître* » de Mallarmé, le « *mètre* » de la métrique. Le maître est ici la poésie, qui s'est absentée.

Avec le premier tercet, arrive la lumière. « *Mais proche la croisée au nord vacante, un or* » : la croisée est la fenêtre, dirigée vers le nord (comme la Grande Ourse). Il y a un décor, avec des licornes et des nixes (sorte de nymphe). Ce décor est produit lui aussi par l'agencement des rimes. Un or agonise de la même manière que la nixe agonise dans le miroir. Le septuor, lui, fait écho aux sept étoiles. On est à la limite de l'absence de sujet, comme dans certaines toiles de Manet, qui est un contemporain de l'auteur. On ne parle de rien, sauf de la manière dont le texte fonctionne. Ce paysage de constellations vu à travers une fenêtre qui se reflète dans un miroir, c'est complètement déduit de tout l'agencement des rimes. C'est le rapport des mots entre eux qui fait que l'on arrive à comprendre cette petite fiction.

GILLES COUDERT : Ce que tu viens de nous expliquer, c'est une de tes recherches. A l'époque, ce texte a-t-il été compris comme ça ?

GUY LELONG : Pas du tout. Théodore de Banville a même demandé à Mallarmé si ce *Ptyx* était bien une sorte de grand piano ! Je n'y suis pour pas grand chose dans l'analyse que je viens de faire. Énormément de gens ont écrit sur le sujet, j'ai simplement fait une synthèse de plusieurs commentateurs.

Ce principe de renversement de la forme et du fond va prendre ensuite des chemins très variés, pas forcément aussi contraints, car les règles sont ici tout de même assez fortes. Je vais passer à un second exemple.

A priori, on ne connaît pas Proust comme un écrivain à contraintes car on lit beaucoup qu'À la recherche du temps perdu est un roman qui donne une idée des classes sociales au début du vingtième siècle avec des analyses psychologiques très profondes. On a le droit de lire Proust comme on veut, mais je pense qu'il y a plusieurs types de lectures possibles.

L'histoire d'À la recherche du temps perdu, c'est l'histoire de quelqu'un qui veut écrire À la recherche du temps perdu. Ce n'est qu'à la toute fin du livre qu'il comprend comment il va pouvoir le faire. Le projet de la Recherche est donc avant tout un projet littéraire. Ensuite, dans Le Temps retrouvé, il y a deux cents pages de théorie esthétique dont j'ai extrait une phrase assez célèbre :

« *On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style.* »

Ce qui compte ici, ce n'est pas de décrire un objet, mais c'est de décrire le rapport de deux objets et de les enfermer dans un style d'écriture particulier.

Cette idée de mettre en relation deux objets qui n'ont pas forcément de rapport et d'insister sur ce lien, pourrait vous faire penser à l'effet « *madeleine* ». Ça se passe dans le premier tome, Proust essaye de se souvenir de son enfance, mais il ne voit que la chambre dans laquelle il essaye de s'endormir le soir. Il y a comme une sorte de projecteur

de cinéma qui n'éclaire qu'un endroit, car sa mémoire n'a accès qu'à cet endroit là de la maison. Pendant une centaine de pages, il n'arrive pas à se souvenir du reste et puis un jour, il est chez sa mère quand il boit une tasse de thé au tilleul et y trempe une madeleine. Ce goût spécial lui rappelle tout d'un coup la même nourriture qu'il prenait chez sa tante Léonie quand il était enfant et le souvenir resurgit.

« Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon dominant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusaient à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étaient, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les hommes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. »

Tout le décor réapparaît. La tasse de thé fait se superposer deux temps, le passé et le présent. En fait, Proust va tirer de la mise en relation et de l'effet madeleine une règle de sélection des éléments de fiction qu'il va retenir. En relisant Proust, je me suis aperçu que chaque fois qu'il choisit un élément et le développe, c'est parce que cet objet en contient un second prêt à se substituer à lui. Le roman commence d'ailleurs comme ça. Le narrateur est dans sa chambre, le matin, et commence à apercevoir la chambre dans laquelle il pense qu'il est. Un rayon de soleil arrive soudain et le narrateur s'aperçoit qu'il s'est trompé de disposition. Il en est de même pour les « grands sujets » d'*À la Recherche du temps perdu*. Les jeunes filles sont « en fleur » de même que les homosexuels sont comparés à des « hommes fleurs », parce qu'une femme se superpose à un homme.

Ce n'est pas du tout pour des raisons psychologiques que Proust fait ça, mais surtout pour ce phénomène de superposition. Je vais vous lire cette phrase qui est une des plus complexes de Proust. Le narrateur est fixe et il regarde une bande de jeunes filles où se trouve Albertine (dont il va tomber amoureux). Au fond, il y a un bateau, et toute une image va se dérouler autour de cet arrière-plan.

« Sans doute, il se pouvait qu'il ne fût pas en réalité un plaisir inconnu, que de près son mystère se dissipât, qu'il ne fût qu'une projection, qu'un mirage du désir. Mais, dans ce cas, je ne pourrais m'en prendre qu'à la nécessité d'une loi de la nature – qui, si elle s'appliquait à ces jeunes filles, s'appliquerait à toutes – et non à la défectuosité de l'objet. Car il était celui que j'eusse choisi entre tous, me rendant bien compte, avec une satisfaction de botaniste, qu'il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon pareux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. »

Le narrateur est fixe, devant la mer, il y a les jeunes filles et derrière, il y a un bateau. Le bateau avance, mais comme il compare les jeunes filles à des fleurs (des « tiges ») il imagine qu'elles sont butinées par un papillon. Le papillon passe d'une jeune fille à une autre, et derrière il y a le bateau qui va plus vite que le papillon, mais comme il est très loin, on le voit avancer très lentement. Le papillon prend son temps pour butiner les jeunes filles une à une, avant que le bateau ne finisse son chemin.

GILLES COUDERT : Là, tu nous fais toucher de très près ce qu'est *À la recherche du temps perdu*. On a toute la notion d'espace et de temps en simultanéité sur trois niveaux, et on découvre totalement son projet. On a également trois vitesses différentes, c'est un exemple éducatif.

GUY LELONG : Au fur et à mesure de la description, on découvre que les jeunes filles se transforment vraiment en fleurs et même en tiges. L'objet qui sert à la base de la comparaison prend ensuite vie à part entière. Je voulais donner un dernier exemple. Il révèle pourquoi Proust s'intéresse tellement à l'aristocratie. Le projet général de Proust c'est aussi de présenter des domaines séparés. On a *Du côté de chez Swann* qui représente la bourgeoisie, et *Le côté de Guermantes* qui est l'aristocratie. Ce sont des mondes clos, fermés et différents. Et au fur et à mesure que le roman progresse, ces deux mondes vont se contaminer, notamment par les relations sexuelles « hors classes ». On a tort de penser que *La Recherche du temps perdu* propose seulement une lecture sociale. Ça se réfère à cela, mais on ne doit pas la lire uniquement avec ce point de vue. Il y a même un passage très beau où les Verdurin (qui sont très riches) vont louer une maison à des aristocrates (les Cambremer) et ils vont y installer leurs meubles. Les meubles de la bourgeoisie viennent se superposer au décor de l'aristocratie. Physiquement, on voit vraiment les mondes qui se mélangent l'un à l'autre.

GILLES COUDERT : Ce sont comme des calques.

GUY LELONG : Ce n'est pas une contrainte au sens propre, mais il y a quand même une sélection qui est une règle. Ce qui le retient dans l'aristocratie, c'est le fait de pouvoir percevoir des visages cachés sous des noms communs. Je vous donne comme exemple cette phrase :

« En entendant M. de Guermantes rappeler que la mère de M. de Bréauté était Choiseul et sa grand'mère Lucinge, je crus voir, sous la chemise banale aux simples boutons de perle, saigner dans deux globes de cristal ces augustes reliques : le cœur de Mme de Praslin et du duc de Berri. (...) Les noms cités avaient pour effet de désincarner les invités de la duchesse, lesquels avaient beau s'appeler le prince d'Agrigente ou de Cystria, que leur masque de chair et d'intelligence communes avait changé en hommes quelconques, si bien qu'en somme j'avais atterri au paillason du vestibule, non pas comme au seuil, ainsi que je l'avais cru, mais au terme du monde enchanté des noms. Le prince d'Agrigente lui-même, dès que j'eus entendu que sa mère était Damas, petite-fille du duc de Modène, fut délivré, comme d'un compagnon chimérique instable, de la figure et des paroles qui empêchaient de le reconnaître, et alla former avec Damas et Modène, qui eux n'étaient que des titres, une combinaison infiniment plus séduisante. Chaque nom déplacé par l'attraction d'un autre avec lequel je ne lui avais soupçonné aucune affinité, quittait la place immuable qu'il occupait dans mon cerveau, où l'habitude l'avait terni, et, allant rejoindre les Mortemart, les Stuarts ou les Bourbons, dessinait avec eux des rameaux du plus gracieux effet et d'un coloris changeant. Le nom même de Guermantes recevait de tous les beaux noms éteints et d'autant plus ardemment rallumés, auxquels j'apprenais seulement qu'il était attaché, une détermination nouvelle, purement poétique. »

On peut même pousser plus loin, mais ce serait un peu provocateur, en disant que Proust ne s'est intéressé à l'aristocratie et à l'homosexualité que parce qu'ils contenaient des doubles fonds.

Il y a donc plusieurs lectures de Proust : une lecture plutôt moderne, comme je viens de le faire, et une autre plus sociale, plus traditionnelle.

GILLES COUDERT : Tu fais démarrer ce type de travail avec Mallarmé au XIX^{ème}. Est-ce qu'au Moyen Âge, par exemple, avec les enluminures et les textes ésotériques, il n'y avait pas déjà ce type de travail ?

GUY LELONG : Il y a déjà ça au Moyen Âge, mais je ne suis pas historien et je ne crois pas que Mallarmé ait eu une connaissance des textes médiévaux telle qu'on l'a aujourd'hui. En revanche, je fais démarrer les littératures à contraintes à Mallarmé, ce qui est normal, mais pas tout à fait juste, car quelqu'un qui avait commencé ce travail : c'est Edgar Allan Poe. Il a écrit un texte qui s'appelle *The Philosophy of Composition (La Philosophie de la composition)* où il explique comment il a écrit *The Raven (Le Corbeau)* à partir de la rime finale. Cela a eu une influence énorme sur Baudelaire, Mallarmé... À ma connaissance, les grandes références de Mallarmé se situent surtout autour de Victor Hugo, sinon il ne parle pas de grand monde. On trouve au Moyen Âge des choses du même ordre, mais les systèmes de pensée sont tellement différents qu'il faudrait s'en détacher un peu. Il est certain qu'à la fin du XIX^{ème}, avec ce que l'on a appelé la modernité, il y a un vrai renversement de pensée, qu'on trouve un peu partout d'ailleurs.

GILLES COUDERT : Là où je voulais en venir, c'est que cet état d'esprit aurait pu être abandonné par trois siècles de séparation entre le Moyen Âge et le XIX^{ème}.

GUY LELONG : Effectivement, la Renaissance n'est pas du tout là dedans.

GILLES COUDERT : On est dans une objectivation du monde et ce type de projet est une réaction qui rejoint peut-être des préoccupations ou des attitudes qui pouvaient exister au Moyen Âge.

GUY LELONG : Je pense que la découverte des cultures extra européennes, notamment le Japon, a eu aussi une grande influence sur la fin du XIX^{ème} siècle. On en a fini avec Proust, et je vais passer à un écrivain assez peu connu, qui est Raymond Roussel. C'est un contemporain de Proust, qui est assez étrange, un peu fou. Il était immensément riche, il a hérité d'une fortune colossale, mais avait un mode de vie assez extravagant. Il a fini ruiné et s'est suicidé en... Sicile. Il a écrit un certain nombre d'ouvrages à partir de ce qu'il appelle « le procédé ». Un texte, qui est paru de manière posthume, s'intitule « *Comment j'ai écrit certains de mes livres* » où il explique la technique qu'il a utilisée pour écrire ses textes.

« Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres. Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit. »

Il ne s'est d'ailleurs pas trompé, car il a énormément influencé le Nouveau Roman et Georges Perec.

« Très jeune j'écrivais déjà des contes de quelques pages en employant ce procédé. Je choisisais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple billard et pillard. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques.

En ce qui concerne billard et pillard les deux phrases que j'obtins furent celles-ci :

1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...

2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

Dans la première, « lettres » était pris dans le sens de « signes typographiques », « blanc » dans le sens de « cube de craie » et « bandes » dans le sens de « bordures ». Dans la seconde, « lettres » était pris dans le sens de « missives », « blanc » dans le sens d'« homme blanc » et « bandes » dans le sens de « hordes guerrières ». Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux. Dans le conte en question il y avait un blanc (un explorateur) qui, sous ce titre « Parmi les noirs », avait publié sous forme de lettres (missives) un livre où il était parlé des bandes (hordes) d'un pillard (roi nègre). Au début on voyait quelqu'un écrire avec un blanc (cube de craie) des lettres (signes typographiques) sur les bandes (bordures) d'un billard. Ces lettres, sous une forme cryptographique, composaient la phrase finale : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », et le conte tout entier reposait sur une histoire de rébus basée sur les récits épistolaires de l'explorateur. »

Un passage de « Parmi les noirs » commente cette phrase :

« Je voyais avec plaisir les mots que j'obtenais avec mon système pourtant si simple : quel charabia pensais-je, personne ne trouvera la clef, et Balancier lui-même n'y comprendra rien. »

Ce sont des textes qu'il a écrits très jeune. Pourquoi est-ce qu'il s'intéresse aux Noirs ? Ce n'est pas par intérêt particulier pour l'Afrique, mais c'est parce qu'il publiera un roman plus tardif, appelé *Impressions d'Afrique*. C'est un titre qui renvoie à l'écriture. *Impression* renvoie à l'imprimerie et *Afrique* renvoie à la couleur des caractères. Il écrit donc une histoire qui se déroule en Afrique, en utilisant les procédés que je vous ai exposés plus haut. Il écrit ensuite les *Nouvelles impressions d'Afrique*, écrit en couleur avec des systèmes de parenthèses très compliqués. A chaque fois qu'on change de parenthèse, on change de couleur. Seulement les deux premiers et derniers vers parlent de l'Afrique, mais tout le reste n'a rien à voir.

GILLES COUDERT : Cette édition respecte les intentions de Roussel ? Car il y a un important travail de mise en page.

GUY LELONG : Il y a eu plusieurs versions. Quand le livre est paru de son vivant, comme il était à l'époque compliqué d'imprimer en couleur, il a fait un système de parenthèses qui était très complexe à lire, car il y a jusqu'à neuf parenthèses qui sont des inserts dans des inserts. Cette édition est assez récente, c'est la première à être parue en couleur. On arrive très facilement à la lire. Il y a aussi des illustrations dont l'éditeur a respecté la disposition particulière. Elles sont cachées entre deux feuillets, c'est-à-dire que le livre n'a pas été entièrement ouvert avec le coupe papier. Pour les illustrations, Roussel avait embauché un détective privé chargé de trouver un dessinateur auquel il a donné juste une liste de légendes qui ont un rapport assez lointain avec le texte. Les illustrations sont très académiques. Une des images est une sorte « d'image dans l'image » où l'on voit un personnage effectuer le même geste avec le livre que celui qu'il faut faire pour apercevoir les illustrations. Conformément aux vœux de Roussel, on ne voit les images qu'à l'intérieur. Mallarmé disait d'ailleurs : « *Je ne suis pour aucune illustration* ».

GILLES COUDERT : Vous comprenez un peu plus pourquoi je voulais faire intervenir Guy Lelong aujourd'hui, parce qu'avec ces textes, on est face à des objets qui sont d'une complexité extraordinaire. Cela donne une bonne indication sur le degré de vigilance qu'il faut développer avec les textes, en terme de conservation restauration, autant qu'avec des œuvres plastiques. Les textes sont des objets à part entière.

GUY LELONG : Ce que je trouve extraordinaire, c'est qu'il n'y a aucun pathos là dedans, aucune émotion. Cela commence comme ainsi :

« Sans doute à réfléchir, à compter cela porte,
D'être avisé que là, derrière cette porte,
Fut trois mois prisonnier le roi saint ! . . . Louis neuf ! . . .
Combien le fait, pourtant, paraît tangible et neuf,
En ce pays jonché de croulantes merveilles,
Telles qu'on n'en sait point ici bas de plus vieilles ! »

GILLES COUDERT : Cette citation est écrite selon son procédé ?

GUY LELONG : Non, mais ce sont à chaque fois des rébus. A un moment, il compare des objets à un autre. Par exemple, il faut trouver :

« Qu'à force d'applaudir on prend, le cousin braque Qui fonce en plein plafond »

est en fait un moustique : le cousin (moustique) braque (qui va n'importe où), qu'à force d'applaudir (que l'on essaye d'attraper en tapant des mains). Je voulais vous parler ensuite du Nouveau Roman, mouvement littéraire né dans les années 50 dont les principaux représentants sont Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras... J'ai mis, pour faire très court, cette phrase de Jean Ricardou qui me paraît assez claire :

« Le roman se veut moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. »

Le Nouveau Roman a surtout effectué un travail sur le récit, mais plutôt que de soumettre le récit au *diktat* d'un scénario préalable, il fait jouer tous les paramètres du récit, indépendamment d'une histoire à respecter. C'est ce jeu des variantes des paramètres qui va finalement constituer le scénario et l'histoire qui va être écrite. Mais effectivement, ce qu'on lit en premier est avant tout un travail d'écriture. Je ne l'ai peut-être pas suffisamment dit au cours de ce qui a précédé, mais à chaque fois, on rend manifeste un aspect particulier de l'écriture.

Chez Mallarmé, c'est tout l'aspect sonore qui est présenté. Chez Proust, c'est la phrase et les superpositions des plans. Chez Roussel c'est un travail sur le mot. Je vais vous donner un exemple emprunté à *La Jalousie* de Robbe-Grillet qui est un des livres clefs du Nouveau Roman (1957). Le mot jalousie a un double sens : c'est à la fois le sentiment que tout le monde connaît et c'est aussi un type de stores vénitiens. Il y a ce double sens du titre qui fait, qu'à chaque fois, il y a ces jeux de regards par les fenêtres. Le récit se situe dans une ancienne colonie d'un État européen. Le lieu principal de l'action est une maison coloniale dont l'architecture minutieusement et progressivement décrite au fur et à mesure du roman conduit tout lecteur à se la représenter. L'intrigue peut ainsi se résumer :

« A... (un personnage, une femme) reçoit les visites de Franck. Bien qu'il habite la plantation voisine, il vient toujours seul, car sa femme et son enfant rendus malades par la trop grande chaleur ne l'accompagnent pas. Franck et A... projettent de se rendre ensemble en voiture dans la ville portuaire la plus proche : lui pour y régler des affaires, elle pour y faire des courses. Partis tôt le matin, ils ne rentrent pas le soir comme prévu car pour un motif laissé hypothétique (panne de voiture, accident) ils sont contraints de passer la nuit dans un hôtel et ne reviennent donc que le matin suivant. »

C'est une intrigue totalement classique, il y a A... dans une maison, Franck dans la maison d'à côté. On imagine qu'il va se créer une liaison entre A... et Franck. Mais ce qui est intéressant dans ce livre, c'est que A... semble être pourvue d'un mari, et ce mari, on ne le voit jamais. Pourtant, dans toutes les scènes, à chaque fois que l'on dresse la table, il y a quatre assiettes et on en enlève une qui est celle de la femme de Franck qui n'est pas venue. Il en reste trois alors qu'à priori, ils ne sont que deux. On ne sait donc pas si le livre est raconté par le mari jaloux, qui imagine un tas de chose par rapport à sa femme, ou si c'est un jeu d'écriture. Ce livre ne se présente pas du tout de manière linéaire. Plusieurs scènes se reproduisent par variations progressives, ce n'est donc pas du tout dans l'ordre. Je voulais vous lire la scène de la « scutigère écrasée ». Il y a périodiquement un mille-pattes qui apparaît sur la cloison. Au fur et à mesure, ce mille-pattes va grandir, il y a tout un tas d'allusions sexuelles dans cet extrait. Cette scène va revenir plusieurs fois, et va se « sexualiser » dans la progression du texte :

« Il n'est pas rare de rencontrer ainsi différentes sortes de mille-pattes, à la nuit tombée, dans cette maison de bois déjà ancienne. Et cette espèce-ci n'est pas une des plus grosses, elle est loin d'être la plus venimeuse. A... fait bonne contenance, mais elle ne réussit pas à se distraire de sa contemplation, ni à sourire de la plaisanterie concernant son aversion pour les scutigères. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule celle-ci en bouchon et s'approche du mur. A... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné. Soudain la bête incurve son corps et se met à descendre en biais vers le sol ; de toute la vitesse de ses longues pattes, tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore. La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau. »

Un peu plus loin :

« C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. D'une voix contenue, comme pour ne pas effrayer la bête, elle dit :
- Un mille-pattes !

Franck relève les yeux. Se réglant ensuite sur la direction indiquée par ceux – devenus fixes – de sa compagne, il tourne la tête de l'autre côté.

La bestiole est immobile au milieu du panneau, bien visible sur la peinture claire malgré la douceur de l'éclairage. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se met debout, sans un bruit. A... ne bouge pas plus que la scutigère, tandis qu'il s'approche du mur, la serviette roulée en boule dans la main.

La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche.

Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. Et il revient s'asseoir à sa place, à droite de la lampe qui brille derrière lui, sur le buffet. »

Quelques pages plus loin :

« C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu : Franck qui se dresse, prend sa serviette, s'approche du mur, écrase le mille-pattes sur le mur, écarte la serviette, écrase le mille-pattes sur le sol.

La main aux phalanges effilées s'est crispée sur la toile blanche. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux. »

Cinquante pages plus loin :

« Les deux longues antennes accélèrent leur balancement alterné. L'animal s'est arrêté au beau milieu du mur, juste à la hauteur du regard. Le grand développement de pattes, à la partie postérieure

du corps, fait reconnaître sans risque d'erreur la scutigère, ou mille-pattes araignée. Dans le silence, par instant, se laisse entendre, le grésillement caractéristique, émis probablement à l'aide des appendices buccaux.
Frank, sans dire un mot, se relève, prend sa serviette ; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête contre le mur. Puis, avec le pied, il écrase la bête sur le plancher de la chambre.
Ensuite il revient vers le lit et remet au passage la serviette de toilette sur la tige métallique, près du lavabo.
La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de forces qu'ils ont entraîné la toile avec eux : celle-ci demeure plissée de cinq faisceaux de sillons convergents... Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés.
Dans sa hâte d'arriver au but, Frank accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer. Il n'a pas vu, dans la nuit, le trou qui coupe la moitié de la piste. La voiture fait un saut, une embardée... Sur cette chaussée défectueuse le conducteur ne peut redresser à temps. La conduite intérieure bleue va s'écraser, sur le bas côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc, malgré sa violence.
Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau. »

La scène sexuelle est évoquée avec l'accélération du cahot, qui se transforme en voiture ; la voiture tombe dans un trou (comme la scutigère), elle prend feu (comme le bruit que produit le mille-pattes). Il y a tout un tas de contaminations des séquences. Quand on revient en arrière et qu'on relit le début, le texte prend un tout autre sens.

GILLES COUDERT : Ce type de texte est une invitation à la relecture. Il ne fait sens qu'à une seconde lecture.

GUY LELONG : Oui, j'aime assez cela, car il y a une scène de sexe virtuel, sans que rien ne soit décrit. Il n'y pas étalage de fantasmes. Je trouve que ça a plus de force.

GILLES COUDERT : On comprend assez bien qu'il ait fait du cinéma par la suite. C'est quasiment une écriture cinématographique, on arrive à percevoir les différents plans. On vous invite d'ailleurs à aller voir les films de Robbe-Grillet, *L'Homme qui ment* par exemple, est magnifique.

GUY LELONG : Ce qui est intéressant chez Robbe-Grillet, c'est qu'on comprend comment l'histoire se construit. Le processus d'organisation du texte est donné. Si on lit juste l'histoire, on trouve ça très ennuyeux, il faut absolument regarder comme le texte se fabrique. Il faut superposer la fiction et la manière dont elle est écrite. Il y a aussi dans ce travail une prolongation de Proust où deux séquences se superposent. Chez Proust, on reste dans la métaphore, tout reste vraisemblable. Ici, le réalisme disparaît, on passe du lit à la voiture et on revient au mille-pattes dans une même phrase.

GILLES COUDERT : Mais le cinéma est passé par là. On comprend bien qu'entre deux séquences, on a ce phénomène de césure avec des ellipses, ce qui n'est pas le cas chez Proust.

GUY LELONG : Oui, Proust conserve une narration plus classique. Son récit pourrait être vrai.

GILLES COUDERT : Pour en revenir à ce que tu disais tout à l'heure : il y a une description d'une scène qui a une unité de temps, mais avec des actions qui n'ont pas les mêmes vitesses. C'est très intéressant, alors que là, c'est vraiment comparable au cinéma, avec des ellipses partout, des tas d'actions simultanées, avec des angles différents.

GUY LELONG : Robbe-Grillet écrit tout au présent en plus, le temps est comme suspendu.

Voilà un bref aperçu du Nouveau Roman. Ça procède toujours plus ou moins comme ça, par transformations progressives. La description de la maison est écrite de la même manière. Il y a un vrai travail du lecteur dans ce type de texte.

GILLES COUDERT : Le lecteur devient acteur du texte.

GUY LELONG : Parallèlement au Nouveau Roman, un autre mouvement littéraire est né dans les années 60 qui s'appelle l'Oulipo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle). Ce sont eux qui ont vraiment systématisé l'emploi du terme de *contrainte* dans la littérature. Il y a beaucoup d'ouvrages sur l'Oulipo. Le mouvement a été fondé par Raymond Queneau qui est un écrivain et le mathématicien François Le Lionnais. Ils ont formé ce groupe qui existe toujours. Voici quelques-unes de leurs phrases manifestes :

« Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira. (...) Il y a deux Lipo : une analytique et une synthétique.

La Lipo analytique recherche des possibilités qui se trouvent chez certains auteurs sans qu'ils y aient pensé.

La Lipo synthétique constitue la grande mission de l'Oulipo, il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs. (...) Nous nous proposons de déterminer tout un arsenal dans lequel le poète ira choisir, à partir du moment où il aura envie de sortir de ce qu'on appelle l'inspiration. »

On retrouve bien la pensée de Roussel derrière cet extrait. Curieusement, je n'ai pas trouvé de définition du mot *contrainte* dans leur travail. A partir de ce que j'ai pu lire, je vous donne ma définition du mot *contrainte* :

« Une contrainte est une règle arbitraire, objectivable, voire mathématisable qui est suivie rigoureusement. »

C'est un peu différent d'une règle. Dans tout ce qu'on a vu jusqu'à maintenant, par exemple Robbe-Grillet, il y a des règles de variantes, ce n'est pas suivi comme un exercice mathématique.

Chez Mallarmé, la contrainte s'approche plus de ma définition, son système poétique est plus contraignant, plus suivi. La contrainte chez les Oulipiens a cette particularité qu'elle doit être suivie exactement, aucun écart n'est permis. On va voir après l'exemple du livre de Perec écrit sans « e ». Aucune dérogation n'est admise, il n'y a vraiment aucun « e » dans son roman. Quand il y a des exceptions, ce qu'ils appellent les « clinamens », l'exception doit elle-même être calculée. Ils sont dans une sorte d'objectivité très structuraliste. Ils ont cette idée que le lecteur va percevoir de manière objective, indépendamment des processus du cerveau, les règles telles qu'elles sont faites. On sait très bien aujourd'hui que c'est faux, parce que le cerveau a ses propres lois qui ne correspondent pas forcément à ce qui est fait.

Venons-en à la contrainte utilisée par Perec dans *La Disparition*. C'est le lipogramme (lipo = abandonner, gramme = lettre), on abandonne une lettre. Perec est très mallarméen car il procède de la même manière, même si leurs styles sont différents. Son projet fou était d'écrire un roman sans « e », alors que l'on sait très bien que le « e » est la voyelle la plus utilisée dans la langue française. La grande différence, c'est qu'il décide de déduire de cette contrainte l'histoire du livre. Le « e » est absent, il pouvait donc donner comme titre « l'oubli », mais ses goûts vont plutôt s'orienter vers « la disparition » qui peut donner un tas d'histoires policières. C'est important de comprendre que lorsqu'on travaille avec des règles formelles, le texte n'est pas généré par un « ordinateur ». Le scripteur a ses propres goûts et choisit les pistes à suivre.

« Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification.

Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou.

Son poids battait trop fort. Il avait chaud. Il ouvrit son vasistas, scruta la nuit. Il faisait doux. Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.

Sur l'abattant du vasistas, un animal au thorax indigo, à l'aiguillon safran, ni un cafard, ni un charançon, mais plutôt un artisan, s'avancait, traînant un brin d'alfa. Il s'approcha, voulant l'aplatir d'un coup vif, mais l'animal prit son vol, disparaissant dans la nuit avant qu'il ait pu l'assaillir. »

GILLES COUDERT : Je signale qu'il y a une version de *La Disparition* en espagnol, sans « a » qui est la voyelle la plus répandue en Espagne.

GUY LELONG : En 1978, neuf ans après *La Disparition*, il publie *La Vie mode d'emploi*, considéré comme son chef d'œuvre. Il a passé des années à faire des diagrammes, des plans, et tout un tas de calculs mathématiques. C'est un des rares romans dont le projet a fait l'objet d'un texte à part entière : dans *Espèces d'espaces*, qui est un autre livre de Perec, le chapitre consacré à l'immeuble présente en effet le projet de *La Vie mode d'emploi*.

« J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.

Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier ; il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même. [...] Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 x 10. »

On voit le dessin de Perec qui illustre cet extrait. C'est un diagramme de 10 x 10 qui représente la coupe de l'immeuble. Les chambres de bonnes correspondent à une case et les duplex correspondent à quatre ou six cases. En bas à gauche, il y a une case noire qui est la case manquante. On retrouve d'ailleurs dans le roman une fillette qui mange un Petit LU dont il manque l'angle. L'idée c'est que les chapitres se présentent par cases. Le sous-titre de *La Vie mode d'emploi* est *Romans* car effectivement, il y a les romans de tous les habitants de l'immeuble. Il y a donc une histoire générale mais aussi des histoires enchâssées. On passe d'un roman à un autre. Le passage d'un chapitre à un autre suit le principe mathématique de la polygraphie du cavalier, comme on le voit sur ce schéma. On trouve au milieu le chiffre 1 et il suffit de suivre le trait afin d'arriver sur la

case 2. Il a fini par trouver un ordre qui lui permet de parcourir les 99 cases sans jamais passer deux fois sur la même. Pendant la lecture, on ne cherche pas à reconstituer le chemin des cases. Ce qui est très intéressant, c'est que de ceci, il a déduit toute l'histoire de *La Vie mode d'emploi*, qui est une histoire de puzzle. C'est l'histoire de Percival Bartlebooth qui habite l'immeuble et qui est très riche. Au moment de rentrer dans la vie active, il s'aperçoit qu'il n'a rien à faire et construit un projet pour occuper sa vie entière. Il décide de faire une construction de puzzle. Il ne sait pas dessiner, donc il prend dix ans de cours d'aquarelle et parcourt la planète pour en réaliser. Il rentre chez lui et demande à un ami de coller ces aquarelles sur des plaques, puis à un autre personnage du roman de les découper en puzzles. Des années après, on lui rend les puzzles terminés. Il doit les reconstituer, puis faire décoller du bois les images ainsi reconstituées et finalement les tremper dans l'eau, à l'endroit même où les aquarelles ont été peintes. A la fin il n'y a plus rien, mais Bartlebooth aura occupé sa vie. Tous les gens de l'immeuble vont participer à ce projet qui va échouer car Bartlebooth n'arrivera jamais à reconstituer tous ses puzzles. À la fin, il ne manque plus qu'une pièce dont le creux forme un X et dans sa main, il a un W. Il meurt d'une attaque avec le W en main. Il faut savoir qu'il y a un livre de Perec qui s'appelle *W ou le souvenir d'enfance*. L'histoire est déduite du procédé car le lecteur a des pièces éparses et au fur et à mesure qu'il va lire le livre, il va reconstituer l'histoire. L'idée des pièces de l'immeuble a induit l'idée des pièces de puzzle à tel point que le livre s'achève dans l'atelier du peintre Valène qui a appris à Bartlebooth à peindre. Chez Valène, une grande toile, laissée à l'état d'esquisse, représente le plan en coupe de l'immeuble. Ce livre fourmille d'événements. Contrairement au Nouveau Roman qui fait une sorte d'épure un peu réductionniste, Perec a réintégré le romanesque. Après les années 50, qui est une période qui réduit tout à l'essentiel, le projet de Perec apparaît comme un projet plus « post-moderne ». Ce livre se prête à davantage de niveaux de lecture que le Nouveau Roman.

Venons-en à mes productions. J'ai repris beaucoup des principes que je viens d'exposer. En revanche, comme je me suis intéressé au travail de Buren, j'ai essayé de transposer au texte ce que Buren a fait dans les arts plastiques. La question que Buren a posée était la question du lieu avec ses travaux in situ. Un travail n'est pas autonome de son lieu d'accueil, comme l'est une toile de chevalot ou même une toile de Mondrian. Il y a un premier pas de franchi avec les minimalistes américains. Sol Lewitt par exemple, modifie ses dessins en fonction de la taille du mur. Chez Buren, il y a un cran de plus. Ce sont les particularités du contexte qui vont provoquer l'œuvre. Je me suis demandé comment on pouvait prendre le volume du livre comme générateur du travail. J'ai tout de même un ancêtre, qui est Mallarmé, qui a écrit à la fin de sa vie un texte intitulé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. C'est un texte spatialisé qui prend en compte la page. À un moment, un navire fait naufrage et sa voile penche au moment où on tourne la page. La fiction n'est plus indépendante de son lieu d'accueil. En principe, un texte peut être mis en page n'importe comment, il reste le même.

GILELS COUDERT : Je pointe du doigt l'importance de respecter dans ce genre de texte, la mise en page. Sans cela, un texte comme celui-ci perd tout son sens. Il n'existe même pas. Il a d'ailleurs été plusieurs fois reproduit avec des mises en pages qui ne prenaient pas en compte cette spatialisation. Ce serait comme de placer les colonnes de Buren à la Défense.

GUY LELONG : Mon livre s'appelle *Le Stade*. Il y a en fait deux projets : le volume du livre comme un lieu qui va produire une partie de la fiction, et parallèlement à cela, je me suis intéressé aux différentes phases de l'écriture. On peut, ou pas, avoir un concept de base (comme l'absence du « e » chez Perec). Ensuite, en principe, on a un scénario (chez Perec c'est l'histoire d'une disparition), après on passe à l'écriture et enfin il y a l'édition (comment le livre va se présenter dans son volume abouti). J'ai donc déterminé dans un tableau quatre stades, quatre phases. Les quatre parties du livre correspondent à ces quatre phases. La deuxième colonne est celle de leur « genre ». Le premier a pour exemple le projet de Perec que je vous ai lu tout à l'heure. Le genre qui suit est le récit d'enquête et j'ai pris comme exemple *La Mort et la Boussole (La muerte y la brújula)*, de Borges (qui a la particularité d'écrire des textes d'enquêtes courts sans travail d'écriture car il dit que tous ses textes peuvent être lus oralement). Le genre, qui correspond à l'écriture, que j'ai spécifié en « récit textuel », prend pour exemple *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, où il y a des changements de narration à chaque chapitre. Le dernier genre est celui du récit spatialisé, avec pour exemple un livre de Claude Ollier qui s'intitule *Fuzzy Sets* où tous les pavés de textes sont plus ou moins dessinés. La troisième colonne donne les « titres » des différents chapitres : le premier s'appelle « établissement » parce qu'il y a le jeu de mot avec « stade », ensuite il y a « entraînement », « athlétisme » et enfin « rétablissement ». Pour ce qui est du « contenu », le premier chapitre correspond à la présentation rédigée du tableau, le deuxième parle de la découverte du stade, le troisième est une épreuve de tétathlon et le dernier est une séance de projection. C'est là que la notion d'in situ intervient car ce plan qui m'a servi pour écrire le livre a aussi donné naissance au plan du stade. Cette page avec ces quatre colonnes devient le plan de l'édifice avec une verrière et les quatre pistes du stade. La première piste est une piste de gymnastique, la seconde est un saut en longueur, la troisième est une épreuve de course et la quatrième est un bassin de natation. A la fin du premier chapitre, si on ouvre le livre à 60°, le livre forme un prisme qui rappelle le volume du stade avec la verrière. Dans le troisième chapitre, le texte en prose se segmente à un moment en vers libres et petit à petit on va vers des segments de plus en plus réguliers et au bout d'un moment, on fait émerger une sensation métrique. Ce n'est pas du tout oulipien, c'est un glissement progressif.