

Du Stade

Longtemps, j'ai écrit sans me soucier de questions de forme. Ma découverte du Nouveau Roman mit un terme à ce comportement, dont le maintien excluait d'envisager un travail effectif d'écriture sur toute la longueur d'un texte. Le Nouveau Roman donnait, à qui voulait écrire, des outils pour y parvenir. Parmi ceux-ci figurait la procédure de l'autodésignation¹, que ce mouvement littéraire avait intégrée à sa contestation du récit traditionnel, et avec laquelle la fiction se devait d'aussi désigner ses propres fonctionnements. Un exemple simple, emprunté à *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, qui en comporte de beaucoup plus recherchés, est le côtoiement des Blancs et des Noirs dans le cadre « colonial » de l'intrigue, qui renvoie bien sûr au même contraste de couleur que les lignes d'écriture font avec la page. Également centrale dans les œuvres de Mallarmé, Roussel et Perec, cette procédure, qui stipulait d'inventer des fictions répondant à ce principe de double entente, devint ainsi la première constante de mon travail.

Ma participation à la revue *conséquences*, qui avait pour projet de confronter des recherches menées en littérature avec celles effectuées dans d'autres domaines artistiques et, plus particulièrement, celui des arts plastiques, me fit découvrir les travaux *in situ* de Daniel Buren. Pour une part déduits des lieux d'accueil où ils prennent place (qu'il s'agisse d'une galerie, d'un musée ou d'un espace public), ces travaux déterminent leurs fonctionnements à partir de certaines propriétés de ces lieux. En excédant le cadre de leur présentation et la prétendue autonomie des œuvres d'art, ils intègrent leur propre contexte qu'ils tendent en retour à transformer. En contestant la limite des lieux institués de l'art, ils conduisent à prôner « la prise en main complète par l'artiste de l'élargissement du champ visuel »². Du coup incité à varier les lieux d'accueil du texte, j'en suis venu à décliner l'écriture suivant différents contextes (l'espace de la galerie, la scène, la salle de concert, la radio, le livre...), pour offrir une réponse à chaque fois spécifique, et ai ainsi cherché à élargir le domaine réservé de la littérature à l'ensemble du champ textuel. La quasi-impossibilité de publier quelque fiction de recherche que ce soit au cours des années 1980 et l'obligation parallèle de délaisser pour un temps le cadre du livre m'ont d'ailleurs en quelque sorte « aidé » dans la définition de ce projet. La prise en compte du lieu d'accueil, pour l'écriture de mes textes de fiction, est ainsi devenue la deuxième constante de mon travail.

Une troisième découverte fut celle de la musique dite « spectrale ». De même qu'un siècle plus tôt les peintres impressionnistes avaient développé une nouvelle pensée de la couleur à partir de théories sur la lumière, ce courant musical, initié au milieu des années 1970 par Gérard Grisey et Tristan Murail, a proposé une pensée du timbre qui s'appuie sur de nouvelles descriptions acoustiques du phénomène sonore. Sans pouvoir ici développer

1. Dans ses écrits théoriques autour du Nouveau Roman, Jean Ricardou a conceptualisé cette procédure sous le terme voisin d'« autoreprésentation ». Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Tel Quel, 1971, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Poétique, 1978.

2. Daniel Buren « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable » [1982], dans *Les Écrits*, tome II, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 394.

davantage³, disons que l'un des grands mérites de la musique spectrale est d'être parvenue à élargir le domaine musical à l'ensemble du champ sonore dont il n'atteignait jusque-là que des régions séparées. Elle y est d'autant mieux parvenue qu'elle organise ses évolutions sonores selon un principe de « morphing », mieux, de *transformation orientée*, qui lui permet de passer progressivement de n'importe quel état du phénomène sonore à un autre, aussi éloignés qu'ils paraissent *a priori*. S'étant de plus opposée aux complexités de la musique sérielle, seulement décelables sur partition, la musique spectrale a su prendre en compte la psychologie de la perception, afin d'à nouveau proposer une musique compréhensible à l'écoute. Cette découverte me détourna de toute conception du texte, dont les opérations ne sont pas saisies au fur et à mesure de la lecture. Une recherche menée parallèlement à l'Ircam sur les relations texte / musique me fit importer à tous les niveaux du texte le principe de la transformation orientée, qui devint ainsi la troisième constante de mon travail.

Ces trois constantes sont aussi celles du *Stade*, où leur « cumul » prend place dans un ouvrage qui respecte la convention du livre. La première des trois, qui concerne la procédure de l'autodésignation, y est suffisamment apparente pour que je n'y revienne pas, si ce n'est pour signaler qu'elle est ici intégrée à tout un réseau de fausses pistes, qui me semble contribuer à l'humour du livre. En effet déjà proche du héros des films de Buster Keaton en raison du rôle qu'il endosse, le narrateur s'en apparente encore davantage en apparaissant ainsi entraîné dans une mécanique qui lui échappe.

Si *Le Stade*, ensuite, est un roman *in situ*, c'est d'abord parce que sa fiction est pour une part déduite des caractéristiques communes à tout livre. Le « lieu d'accueil » d'un roman est un volume doté d'une couverture destinée à retenir l'attention, puis susceptible d'être ouvert à n'importe laquelle de ses pages ; celles-ci sont chacune constituées d'un pavé de texte dessiné par des marges blanches généralement fixes, et souvent surmonté d'un titre courant plus étroit. Des marges blanches, qui encadrent les pistes des quatre épreuves, à l'étroite table du jury qui les surmonte, du choix final de l'image, à placer à l'extérieur de la verrière, aux innombrables ouvertures et fermetures de l'édifice, tous ces éléments de l'intrigue forment autant d'équivalents fictionnels aux caractéristiques de son lieu d'accueil. Si *Le Stade* est un roman *in situ*, c'est ensuite parce qu'il prend en compte cet élément contextuel de tout livre, qu'est la bibliothèque. Ce principe est ici particularisé, puisque les quatre phases d'élaboration du *Stade* distinguées au cours du premier chapitre, *Établissement*, sont chacune illustrées à l'aide d'un exemple qui relève du genre littéraire correspondant à la phase considérée. Mais ces emprunts à la bibliothèque n'ont pas seulement pour fonction d'illustrer le propos théorique, ils génèrent aussi une partie des chapitres auxquels ils servent en quelque sorte de modèles. Ainsi, le premier chapitre s'achève-t-il sur une citation de la fin de *La Vie mode d'emploi* de Perec. Si le stade se dédouble au terme du deuxième, *Entraînement*, c'est parce que la villa, où se conclut l'enquête menée dans *La Mort et la boussole* de Borges, est également un édifice que son architecte a de toutes parts dédoublé. De même, la « sensation de l'eau », qui s'amplifie au fur et à mesure d'*Athlétisme*, provient de celle qui obsède le monologue de Quentin, au cours de sa lente dérive dans le deuxième chapitre du *Bruit et la fureur* de Faulk-

3. Pour une présentation plus complète de ce mouvement, je me permets de renvoyer aux *Écrits* de Gérard Grisey et au texte « L'œuvre du son » dont je les ai préfacés. Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, éditions MF, Répercussions, 2008.

ner. Enfin la thématique des écrans, développée dans *Rétablissement*, est prise à *Fuzzy Sets* de Claude Ollier. Mais, contrairement à un usage fréquent de la citation, ces quatre références ne sont pas cryptées. Elles sont même clairement affichées afin que leur repérage ne soit pas réservé aux seuls spécialistes de la littérature. Devant à la fois fonctionner comme exemples chargés d'illustrer le propos et comme générateurs possibles de la fiction, ces quatre textes ont été sélectionnés au terme d'un long rapport avec la bibliothèque. Si *Le Stade* est un roman *in situ*, c'est enfin parce que sa fiction est aussi pour une part déduite de propriétés particulières de ce livre. En effet, le premier chapitre du *Stade* s'arrête, comme on a vu, sur une page de droite, avec la présentation d'un diagramme récapitulatif, composé de quatre colonnes. Ouvert à cette page selon un angle de 60 degrés, le livre forme un prisme dont la section est un triangle équilatéral. Et ce volume, comme on a lu, constitue la maquette de l'édifice où le roman se déroule. Autrement dit, l'architecture du stade provient de celle de son livre.

Mais j'ignorais bien sûr que l'éditeur qui allait publier *Le Stade* se distinguerait par une ligne graphique inhabituelle et que le principe de la collection exigeait que chaque ouvrage soit présenté par une personnalité extérieure. C'est pourquoi ce volume s'ouvre par une préface de Daniel Buren, intitulée « De quelques lignes ». L'artiste y décline son « outil visuel », ici seulement concrétisé par les lignes qui en séparent les bandes, en fonction du format du livre. Et comme la largeur d'une double page du livre compte trois bandes à 1 mm près ($2 \times 13 \text{ cm} = 26 \text{ cm} = 3 \times 8,7 \text{ cm} - 1 \text{ mm}$), le dessin de l'outil visuel se décale d'1 mm à chaque double page. Si ce décalage préfigure ceux à venir du *Stade*, l'enchaînement de ces dix doubles pages figure également, dès qu'on le rapporte à la fiction du livre, un bref travelling opéré sur les pistes du stade. L'intervention de Daniel Buren prend donc un autre sens après la lecture du livre. Quant à la ligne graphique de la collection, elle stipule entre autres que les marges habituellement blanches d'un livre de fiction soient partiellement dessinées par un motif destiné à servir de cadre au texte. Mais étant donné que l'espace du stade a pour maquette le livre ouvert à la fin du premier chapitre et que son sol blanc provient de la blancheur de la page, ce principe ne pouvait s'appliquer à ce stade initial du texte. Nécessairement absent de la préface de Buren, ce cadre continue donc à l'être avec le premier chapitre du roman, pour n'intervenir qu'au chapitre suivant. Afin de garantir l'homogénéité graphique du livre, William Hessel a dessiné ce cadre en tenant compte de l'intervention de Buren. Aussi son motif n'est-il constitué que de lignes, inclinées suivant la figure du losange qui met fin au texte. Et comme ces lignes se font de plus en plus prégnantes au fur et à mesure des pages, elles suggèrent même que la figure qu'elles annoncent se verrait au travers du stade.

Ce roman, enfin, s'exerce de part en part au principe de la transformation orientée. Ce principe régit d'abord la forme générale du livre, puisque les quatre chapitres du *Stade* correspondent aux quatre phases d'élaboration qui sont distinguées pour réaliser un roman : le concept, le scénario, l'écriture, l'édition. Seuls les chapitres 2, 3 et 4 relèvent du régime de la fiction, mais celle-ci émerge en fait à la fin d'*Établissement*, quand le narrateur, d'abord apparenté à l'auteur du livre, devient le personnage d'*Entraînement*. Ce principe régit aussi l'écriture du livre et, plus précisément, celle des chapitres 3 et 4, *Athlétisme* et *Rétablissement*. La forme d'*Athlétisme* est en effet évolutive, puisque ses quatre sections sont chacune affectées d'un réglage textuel spécifique, qui porte à chaque fois sur une unité plus fine de la chaîne linguistique : la séquence narrative, la phrase, la syllabe, le phonème. L'ordre retenu pour l'enchaînement de ces unités permet d'obtenir un flux textuel qui passe plus ou moins progressivement d'un état macroscopique de la chaîne verbale (la séquence narrative) à un état microscopique (le phonème), selon une manière de « morphing » de plus en plus resserré, qui évolue parallèlement à l'enchaînement des quatre épreuves. La transformation orientée

la plus spectaculaire est celle qui permet, pendant l'épreuve de course, de faire émerger une sensation métrique à partir d'un flux de prose⁴. Le texte d'*Athlétisme* n'a donc plus pour unité conceptuelle de base les parties du discours de la grammaire traditionnelle mais les différents niveaux selon lesquels la linguistique décompose la chaîne verbale⁵. C'est dire aussi que le matériau de la littérature consiste finalement moins en la langue elle-même que dans les descriptions, grammaticales ou linguistiques, qui en ont été données. Quant au quatrième chapitre, *Rétablissement*, il consiste en un récit spatialisé et cette spatialisation obéit également au principe de la transformation orientée, puisque ses dernières pages amorcent même une manière de flip-book.

Au départ du *Stade*, il y a le projet de générer un roman à partir de ses différentes phases d'élaboration (le concept, le scénario, l'écriture, l'édition) et de les intégrer au résultat final. A l'arrivée, ce genre est pour une part préservé puisque, une fois qu'elle a émergé à la fin du chapitre initial, la fiction se poursuit de façon presque linéaire dans les trois chapitres suivants. En revanche, l'écriture du livre, pour être prise dans les principes à l'instant présentés, se change progressivement en un type de texte qui relève plutôt de la poésie. Aussi le genre, auquel se réfère d'abord *Le Stade*, peu à peu transformé par la recherche de sa définition et la prise en compte de son lieu d'accueil, finit-il par se diluer dans l'espace des pages terminales. Ou, si l'on préfère, les genres littéraires répertoriés du roman ou de la poésie prescrivent ainsi moins un cadre aux œuvres qui les actualisent, qu'ils ne sont redéfinis par elles.

Quant à la fiction du *Stade*, comme elle est toute déduite de principes d'écriture, elle ne provient d'aucun sens fixé au préalable. En fait, cette manière de procéder conduit l'écrivain à raconter une histoire qu'il ne connaît pas lui-même. Celle-ci n'est pas pour autant générée automatiquement, puisque l'écriture déductive ne cesse de proposer à l'écrivain plusieurs solutions, souvent divergentes, entre lesquelles il doit choisir. Bien qu'elles soient le fait d'un opérateur, les solutions retenues sont celles qui s'adaptent le mieux aux éléments contextuels en présence, les autres sont rejetées. Les facteurs d'adaptation sont évidemment complexes, car le choix des solutions dépend aussi bien de la logique propre du texte que du « goût » de l'auteur pour l'histoire que son texte lui propose. Mais pour échapper à la fois au finalisme et au hasard, l'écriture déductive offre en tout cas des solutions nécessairement imprévisibles et cette imprévisibilité participe au plaisir qu'il y a d'écrire suivant cette méthode. Ainsi cela m'a-t-il plu de « trouver » le sport – et, plus précisément, l'athlétisme – comme cadre de fiction pour ce livre, car ce domaine, d'ailleurs très à l'écart de mes centres d'intérêt, est l'un de ceux dont les représentations communes donnent le plus lieu à des manipulations idéologiques. Il m'a paru dès lors intéressant d'en construire une représentation inhabituelle qui se jouerait par conséquent de ces manipulations.

La fiction du *Stade* doit son étrangeté à son mode de production et, plus particulièrement, au fait que j'ai pu contrôler, autant que je le souhaitais, la manière dont elle désigne

4. Je me suis pour cela servi des travaux « psychométriques » de Benoît de Cornulier. Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Seuil, Travaux linguistiques, 1982, et *Art poétique (notions et problèmes de métrique)*, Presses universitaires de Lyon, IUFM, 1995. J'ai expliqué les principes de ce basculement métrique dans « Comment j'ai importé certains principes de la musique spectrale », *Java* 25/26, 2003 ; la réalisation en diffère légèrement.

5. Ce déplacement conceptuel m'a permis de faire parfois virer le texte en objet sonore, ainsi qu'on peut l'entendre dans mes collaborations avec le compositeur Marc-André Dalbavie ou dans ma pièce radiophonique *Plan libre, représentation radiophonique de la villa Savoye*, livre avec CD, éditions MF, Délai, 2005.

ses propres fonctionnements. Cela n'empêche évidemment pas qu'elle se rapporte aussi à tout un univers factuel, auquel elle est nécessairement liée, selon des « voies de la référence »⁶ qui ne sont, elles, guère contrôlables. La seule hypothèse qu'on puisse avancer à ce sujet est que plus une fiction réfère à sa propre écriture, plus elle se rapporte de façon inattendue à diverses régions du réel. Cela vaut pour les régions de l'univers factuel qu'elle dénote directement, comme il en est ici avec le sport ; mais cela vaut aussi pour des régions *a priori* sans rapport, qui se trouvent indirectement et paradoxalement convoquées. Ainsi en est-il du titre donné au dernier chapitre du *Stade : Rétablissement*. Ce mot répond au titre du premier chapitre (*Établissement*), auquel il rétablit l'R qui manque à la fin d'*Athlétisme* et dont l'absence entraîne alors l'arrêt prolongé du protagoniste dans le couloir de natation ; mais le terme ainsi trouvé, s'il conduit les pages finales du livre à tenter de rétablir les faits, me semble aussi renvoyer à un autre « rétablissement », celui que j'aurais opéré sur les questions de forme pour accéder à une écriture transformée.

6. J'emprunte cette formule à un bref article de Nelson Goodman. Nelson Goodman, « Les voies de la référence », dans Nelson Goodman & Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance (pour changer de sujet)*, Editions de l'éclat, coll. « tiré à part », 1990.

Post-scriptum

Je ne crois donc pas aux rejets mais aux fonctions.
Gérard Grisey⁷

Pour élaborer la forme évolutive du *Stade*, j'ai considéré que la distinction de quatre phases était nécessaire à l'élaboration d'un roman : le concept, le scénario, l'écriture, l'édition.

Le concept a pour propos de définir une idée de roman qui s'attache à en renouveler le genre.

Le scénario, qui correspond à la constitution de l'histoire, est notamment à la base de tous les récits d'enquête.

L'écriture, susceptible de doter d'une organisation particulière les différents aspects du texte (lettre, son, rythme, phrasé, narration...), permet d'envisager la formation de récits parcourant des états changeants du texte.

L'édition, qui façonne l'image finale du livre (maquette, mise en pages...), se prête à des recherches d'ordre graphique telles que la spatialisation des mots dans la page.

Ainsi redistribué selon ses phases constitutives, le genre littéraire du roman peut être défini fonctionnellement comme *une histoire écrite et éditée, dont la mise en œuvre s'appuie éventuellement sur un concept*. Et si l'histoire est susceptible de se voir transformée par l'écriture, l'édition est susceptible de lui imposer sa propre lecture.

L'on entend d'ordinaire par scénario le programme schématique d'une histoire. Mais replacé dans cette évolution par phases, il peut être défini fonctionnellement comme *un écrit dépourvu de règles d'écriture conçues de façon autonome par rapport au sens*. Et c'est d'ailleurs à cette fonction du scénario que le récit linéaire du second chapitre, *Entraînement*, se rattache le plus. Si son régime d'écriture peut sembler traditionnel, il apparaît toutefois entièrement déduit du diagramme qui expose la forme du livre à la fin du chapitre précédent. En effet, les quatre colonnes de ce diagramme déterminent la répartition des quatre pistes du stade, autrement dit, le plan du livre induit le plan architectural de l'édifice où le récit va prendre place. Bref, le récit d'*Entraînement* est la *déduction en acte* du diagramme placé à la fin d'*Établissement*. Émergeant donc à partir d'un état du texte qui est d'abord dénué de toute composante fictionnelle, ce récit s'intègre « dans un contexte plus ample » qui le fait percevoir différemment.

Si le second chapitre constitue ainsi l'une des phases de la forme évolutive du roman, le troisième, *Athlétisme*, fait lui-même l'objet d'une transformation graduelle. Ses quatre sections, qui correspondent au parcours des quatre pistes du stade et aux quatre épreuves qui s'y déroulent (gymnastique, saut en longueur, course de vitesse, natation), sont en effet chacune affectées d'un réglage textuel spécifique, portant à chaque fois sur une unité plus fine du matériau verbal.

La première section, consacrée à l'épreuve de gymnastique, consiste en un montage de *séquences narratives* autonomes qui convergent progressivement vers leur élément commun.

7. « Les dérives sonores de Gérard Grisey », entretien avec Guy Lelong, [1988], repris dans Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, op. cit. p. 240.

Puisque en b les suites de syllabes métriquement identiques sont trop éloignées les unes des autres pour que leur équivalence puisse se percevoir, c'est seulement à partir de c que cette équivalence est susceptible d'être perçue, et plus probablement en d, voire en e, du moins lors d'une première lecture nécessairement non informée de cet agencement. Ainsi la sensation métrique, qui peut advenir en des moments distincts de la ligne d'écriture en fonction de la capacité perceptive du lecteur, donnera, me semble-t-il, l'impression d'émerger de la prose.

Parce qu'il est intégré à un dispositif de transformation continue, cet agencement est dissocié des formes *stables* de la versification classique, qui appartiennent à une période historique dont il serait vain de vouloir restaurer le modèle. Une telle restauration relèverait d'ailleurs du même refus de l'Histoire que l'interdiction de réutiliser tout fonctionnement mis en œuvre par une forme ancienne. S'il s'agissait, avec le second chapitre du *Stade*, de faire émerger un régime fictionnel dans le cadre d'une forme évolutive inédite, il s'agit donc, avec cet agencement, de faire entendre une aptitude perceptive singulière de la langue dans le contexte plus ample d'une gradation, autrement dit de rétablir certaines modalités du vers à l'état de *fonction métrique*.

Dans cette perspective, les *genres littéraires* répertoriés du roman ou de la poésie survivent moins un cadre aux œuvres qui les actualisent, qu'ils ne sont redéfinis par elles.