

## Section I : exposé des motifs

1. L'objet de ces quelques pages est d'établir un bilan de dix-sept années d'activité (1962-1979).
2. Et de présenter un programme de travail pour d'autres années.
3. Ce programme est à bien des égards utopique. Il apparaîtra aisément au lecteur que sa réalisation dépasse en effet largement les possibilités d'un seul, fût-il assuré de nombreuses, diverses et efficaces collaborations. Car le temps, évidemment, manquera, mais aussi les moyens matériels et l'imagination conceptuelle nécessaires en certaines de ses parties.
4. Je voudrais qu'on ne s'étonne pas trop de voir présentées ici à la fois une recherche de pure mathématique (théorie des catégories, descente) et une participation à une entreprise théâtrale (*Graal-théâtre*). L'insistance avec laquelle est ainsi affirmée une cohérence d'ensemble n'ambitionne nullement de dissimuler la dispersion considérable dont témoignent ces exemples ni l'autonomie irréductible de chacun des domaines superficiellement évoqués. Mais il existe cependant, dans l'intérêt porté aux catégories, au Graal, comme à la poésie japonaise ou à la prose invisible de Jane Austen, ... *au moins* assez de justifications, assez d'analogies et d'éléments communs pour forger de proche en proche une chaîne de proximités, *au plus* une réelle intention *unifiante*, que je vais dire.
5. Cette intention est *intention de poésie*.

6. Considéré dans son ensemble, le projet, dont ceci n'est que tentative de description, est un *projet de poésie*.

7. J'imagine, je lis, je compose, j'apprends, je recopie, je traduis, je plagie, j'écris de la poésie depuis près de quarante ans. Il m'arrive d'en publier. *Le travail de poésie*, que manifestent quelques livres parus depuis 1967, pourrait témoigner suffisamment du projet, sans qu'il soit utile de le décrire.

8. Je peux aussi envisager par ailleurs un autre mode de description, cette fois *trame* d'un *bref* de narration.

9. L'approche particulière choisie ici est autre : une tentative d'élucidation, à espérance théorique, occupe la place centrale. Elle s'articule autour de deux idées, dont l'une, celle de *rythme*, fait l'objet de spéculations qui débordent assez largement la poésie. *La théorie du rythme abstrait* (T.R.A.) qui en découle, et dont l'initiateur est Pierre Lusson, suppose de nombreuses recherches : effectuées, envisagées ou entreprises, ces recherches sont bien souvent de nature collective et n'ont pas uniquement la poésie pour objet. Encore moins pour but.

10. Il s'ensuit que, bien que le projet dont je parle soit projet de poésie, la description présente a un tout autre axe et ne l'éclairera qu'indirectement. Ce qui fait que j'aurais pu me dispenser de ce préambule sans nuire à l'intelligibilité.

11. Mais je n'ai pas voulu dissimuler, derrière l'impersonnalité apparente des calculs de parenthèses, des lectures rythmiques ou des spécifications d'un hyper-orgue, la nature moins imperturbable de mon engagement.

12. Gertrude Stein a écrit : « I write for myself and strangers ». J'écris ceci pour mes amis : c'est une manière de signe. Pour moi-même : afin, peut-être, de discerner où j'en suis ; peut-être de ne pas cesser de continuer.

J'écris ceci pour ceux que je traîne, sans les prévenir, dans ces pages. Et pour quelques autres que cela pourrait intéresser.

## Section II : plan

13. Après l'*exposé des motifs* (section I); ce *plan* (section II).
14. Il est suivi d'une *première branche « biographique »*, qui couvre les années 1962-1967 (section III).
15. Ensuite (section IV), l'énoncé des deux *thèses* (ou hypothèses) *centrales : mémoire et rythme*, formulées en 1967.
16. Puis une *deuxième branche biographique*, qui organise le travail effectué de 1968 à 1979. C'est la section V.
17. La section VI est celle du *projet* proprement dit, prévu ici en 28 chapitres.
18. La section VII — *le projet II* : quelques livres préparés ou prévus.
19. Enfin, une *bibliographie* (section VIII).

### Section III : biographie 1 (1962-1967)

20. Pendant les premiers mois de 1962, j'ai entrepris la composition d'un livre de sonnets. Plus exactement, je décidai d'écrire tous les jours de la poésie pendant quelques années (au moins cinq), et cette poésie sous le vêtement formel du sonnet. Plus exactement encore, je décidai de composer mentalement et quotidiennement des sonnets, de ne les écrire (sur le papier) qu'après complète composition mentale : et de leur succession, ainsi que de leur quantité, faire ultérieurement, éventuellement (je n'avais pas la certitude d'aboutir), un livre.

21. Cette décision est intervenue comme conséquence d'une constatation : celle du vide absolu, en ce qui me concernait, d'une pratique de la poésie du vers libre, telle qu'elle existait comme forme fortement dominante dans la France des années cinquante de ce siècle ; l'impossibilité, pour moi, d'échapper au nuage surréaliste, dans l'ombre duquel se trouvait alors presque toute la poésie, du moins celle que j'avais été capable d'apercevoir.

22. Dans le même temps, j'avais assisté à l'échec d'une longue tentative, celle du retour aux mètres traditionnels, et principalement l'alexandrin, préconisée par certains, ostensiblement pour des raisons politiques, à la suite d'Aragon ; appuyée par quelques autres, désireux de se soustraire à la tyrannie vers-libriste. Je n'y avais guère été à l'aise non plus. Milliers d'alexandrins comme tout le monde. Milliers de vers libres comme tout le monde. « Ortie du lyrisme » pseudo-collectif ou pseudo-individuel. Tout cela m'apparaissait une impasse. Et surtout *mon* impasse.

23. Je précise bien : *mon* impasse. Car je me garderai de généraliser. Au moment d'une décision de *vita nova* poétique, je ne m'avisai que de ma propre incapacité à fonctionner valablement (à mes propres yeux) selon l'un des deux choix antagonistes qui m'étaient proposés et que j'avais alternativement tenté de faire miens. Et comme « je m'étais voulu poète », je n'envisageai pas la prose comme troisième voie. Ni le silence.

24. Il n'est pas moins vrai qu'une possibilité réelle d'échapper à la dichotomie vers libre / vers compté m'était interdite, puisque j'étais dans l'incapacité évidente de créer moi-même un troisième type de vers (et il est clair d'ailleurs que la création d'un vers nouveau est inaccessible à une décision purement individuelle) : je n'avais pas alors réfléchi aux termes mêmes dans lesquels se posait le problème du vers, de sa nécessité ou non dans la poésie, de la nécessité ou non, de la possibilité ou non de la poésie,...

25. J'ai emprunté la seule voie qui m'était, il me semble, disponible dans ces conditions. J'essayai de me confronter à la tradition, dans une disposition intérieure à la fois respectueuse, exaltée et ironique, furieuse (« hommage et profanation », dit Octavio Paz), pour à la fois l'exorciser, me soulager de son fardeau, à la fois avec curiosité discerner comment il s'était fait que s'étaient trouvés par elle produits ces poèmes qui avaient été la cause de mon intention d'écrire, moi aussi, des poèmes, préférablement à toute autre manière de manier la langue. J'ai cherché un angle d'attaque du « bloc immémorial ».

26. J'ai donc « oublié » le problème du vers. J'ai considéré, provisoirement et spontanément, le vers libre comme une minuscule, tardive et légère variante du vers ancien à mesure de voyelles et j'ai combattu mon insatisfaction poétique, mon incapacité à la poésie, obliquement, irrégu-

lièrement, « du côté de la forme ». Je me suis tourné vers une forme fixe, une « grande forme ».

27. Les raisons du choix du sonnet ont été nombreuses :

– J’espérai, en lui, retrouver un fil formel très ancien, très archaïque ; quelque chose capable d’une longue durée poétique. J’ai été frappé à l’extrême par sa longévité ; en même temps par ses intermittences.

– Sa capacité de multiplication effervescente (la Pléiade, les élizabéthains, les baroques, ...) dans une quasi excellence presque garantie par son choix, mais aussi bien, à d’autres moments, dans une insignifiance mécanique et mondaine (« ces sonnets qui partent tout seuls comme des tabatières à musique »), dont le haïku et le tanka japonais présentent encore aujourd’hui des exemples (avec un gigantisme numérique beaucoup plus vertigineux).

28. – C’était une *vraie* forme, c’est-à-dire capable de transparence (Nerval) autant que d’extrême complexité (Mallarmé).

– Et sa complexité tenait en outre en partie à une analogie intuitivement perceptible sinon justifiable et explicitable alors pour moi avec celle que peut atteindre la déduction en mathématiques. Le sonnet apparaissait, en ses exemples les plus intenses, comme un véritable théorème poétique ; ce qui me fascinait et séduisait particulièrement. Ce sont des joies, perverses peut-être, que le vers libre n’est guère en mesure de vous procurer.

29. – Le sonnet, enfin, n’est pas limité à la seule tradition française depuis la Renaissance. Il en *traverse* plusieurs (Dante, Cavalcanti, Gongora, Shakespeare, Hopkins, Rilke, ...) Il m’apparut pour cela qu’il était capable, comme forme, d’adaptation à des langues, des siècles, des mètres d’une assez grande variabilité ; qu’il atteignait donc, par cohésion

et métamorphoses, des régions poétiques assez éloignées des conditions poétiques particulières et momentanées, comme celles que j'essayais, précisément, de fuir.

30. Tout cela prouvait, à mes yeux, que la « question » posée par le sonnet; les liens entre sa définition, son intensité comme son insignifiance à la fois possibles, sa survie par *traduction* de langue à langue, d'époque à époque; cette question était irréductible à la seule opposition globale et banale et locale entre « avance » et « retard », « audace » et « prudence » (tous les automates « flip-flop » de l'avant-garde); il échappait ainsi miraculeusement, merveilleusement, à la *modernité*. Ou plutôt, n'importe quel sonnet du *notaro*, Giacomo da Lentini, le mythique (?) créateur sicilien de l'espèce, m'apparut comme beaucoup plus « résolument moderne » que... (vous trouverez aisément quelques noms à mettre ici).

31. Je n'envisageai pas, bien sûr, de « résoudre » le problème du sonnet. Seulement de le poser pour moi, et de la seule manière poétique qui m'était accessible : par la soumission à ses exigences qu'impliquait la fabrication d'un poème devant appartenir à cette famille particulière de poèmes que sont les sonnets. En le posant ainsi, je désirai me prouver à moi-même la possibilité, encore, de la poésie.

32. Il est vrai, enfin, raison moins avouable de mon choix, que je ne détestais pas d'aller nettement à contre-courant. Écrire un sonnet au moment où j'envisageai de passer quelques années à en élaborer des centaines (ce que je fis) était une idée éminemment ridicule au regard du « goût » ambiant; une « incongruité monumentale », une insolence (ça ne l'est pas moins aujourd'hui). L'intention formelle, quelle qu'elle soit, est « inadmissible ». Encore plus peut-être que la poésie. C'est elle, plus



encore que la poésie, qui « n'existe pas » ; *i. e.* ne *doit* pas être. (Tout spécialement si on ne sait pas où la situer, si elle ne s'affiche pas « subversive », « révolutionnaire », ...)

33. J'ai associé à la quotidienneté de la construction mentale de sonnets la lecture d'un nombre considérable d'exemples de cette forme, « tirés des meilleurs auteurs », dans les quelques langues où ils pouvaient m'être accessibles, soit directement, soit à l'aide d'une traduction suffisamment proche : français, anglais, allemand, russe, espagnol, italien, portugais, ... Je les ai lus, je les ai copiés, je les ai appris. Ainsi j'ai pu les véhiculer également sonores dans ma tête. J'ai marché ainsi quelques kilomètres de sonnets.

34. Il m'est apparu assez vite, à travers les accidents historiques et les transpositions de langue à langue, que le sonnet est comme le couteau de Lichtenberg : changez la lame, c'est encore lui, changez le manche, c'est lui toujours. Autrement dit, chercher une *constante* de la forme, que ce soit dans le nombre ou la longueur des vers, dans la disposition rimique ou strophique et dans quelque convenance de sens entre les parties, ne peut conduire qu'à constater son évanouissement. S'il y a une « théorie » du sonnet, ses « axiomes » semblent changer avec le temps ; et les lieux. En même temps, l'identité est évidente, comme celle du couteau : un sonnet appartient à l'espèce du sonnet.

35. Il reste qu'il y eut quelque ironie à appliquer à l'exploration de la forme, afin d'éprouver son élasticité, un analogue de la méthode dite axiomatique, qui fut le surréalisme de ma deuxième pratique, professionnellement nourricière, de mathématicien. Nuage et fascination.

36. Car j'ai également exorcisé, dans le sonnet, mon « bourbakisme ».

37. J'ai essayé différents mètres, « notoires » ou non. J'ai écrit des sonnets mono- ou hétérométriques. J'ai varié les formules rimiques des tercets. À Hopkins j'ai emprunté le *sonnet court* (qu'il appelle *curtal sonnet*), réduction du *sonnet proper* par homothétie. J'ai mis du lierre, des blancs ou des silences...

38. La version, par Pierre Jean Jouve, des sonnets de Shakespeare, me donna la forme extrême de tension. Car, chez Jouve, les rimes et les iambes de l'original n'avaient pas été « traduits » dans la métrique française, seulement la disposition strophique (virtuelle dans l'original, là manifeste) en trois quatrains et distique final épigrammatique ; à l'intérieur de ces divisions, une sorte de prose, au voisinage de l'alexandrin. Et pourtant il s'agissait encore, indiscutablement, de sonnets, par « transport de structure », par déplacement de la nature de sonnet du modèle. La « méthode axiomatique » me « suggéra » le « sonnet en prose » : non compté, non rimé, divisé en unités comparables par la pensée (œil-oreille intérieur) à une des variétés traditionnelles, destiné à jouer le même rôle (mais abstrait, et virtuel) que le texte anglais (traduit) de Shakespeare, dans les exemples joviens.

39. La méthode axiomatique transposée, le pseudo-bourbakisme appliqué à un objet aussi éloigné des mathématiques que le sonnet ont un caractère ludique évident. Jouer avec le sonnet ; jouer, donc, avec les sonnets. J'ai à ce moment emprunté à mon maître Lewis Carroll l'idée d'un livre-jeu, déroulement d'une partie d'un jeu.

40. J'ai choisi un jeu japonais d'origine chinoise, le Go. Pas les échecs. Il est clair que la même impulsion (ou nécessité) de refus, de distance, de détour, est intervenue ; celle-là aussi qui m'avait imposé le choix, à bien des égards paradoxal, du sonnet.

41. Mais les avantages du Go sur les échecs (dont la complexité combinatoire est presque équivalente) pour une transposition me sont apparus surtout de nature poétique : en effet le mouvement, au Go, résulte de l'acte de pose successive des pions sur la surface jouée, non au déplacement des pièces initialement disposées. Le « damier » du Go (Go-ban), d'abord, est vide, comme une page. Si un sonnet devient (est interprété) comme une « pierre » destinée au Go-ban, il pourrait être, matériellement, posé ainsi sur le support d'une grande surface de papier. Ce pourrait être un mouvement de lecture, un acte direct d'appréhension du poème simultané à son placement, et ne nécessitant donc pas de transposition métaphorique comme la partie d'échecs d'*Alice* où les coups sont racontés, ou celle du roman de John Brunner (*The Square of the City*) où les personnages sont pièces du jeu.

42. Une fois « jouées », les pierres-sonnets entretiennent entre elles des rapports de position, où se lisent (si on connaît un peu, ou bien, le jeu et la partie) aisément leur succession, c'est-à-dire l'histoire du poème. Mais dans un *présent continu*, un espace de poésie manifeste l'ordre d'une lecture par une disposition visible et immédiate. J'ai entrevu dans cette possibilité une affirmation, pour moi essentielle, de l'autonomie de la poésie par rapport au récit, à la prose de narration.

43. Et c'est pourquoi, ayant choisi le Go, j'ai entrepris de construire des figures expérimentales élémentaires du jeu, *avec des poèmes* ; je réévaluai pour ce but mon matériel quotidien accumulé. Les nécessités de *dire*, en sonnets, de telles figures (par exemple, celle du « *ko* », métaphoriquement l'éternité) commencèrent à orienter différemment mon travail. Car la contrainte fut alors, pour un sonnet, de *s'accorder* avec d'autres selon ce mode de « convenance », concorde ou discorde assez inhabituelle entre poèmes.

44. Et j'en vins ainsi, finalement, à choisir dans la revue de Go publiée en langue anglaise par la principale association japonaise du jeu (la *Go Review* de la Nihon Ki-In) une partie effectivement jouée (et parue dans le numéro d'avril 1965). Pendant l'été 1965, « j'écrivis » la partie; chaque pierre-sonnet sur un même format (un quart de feuille 21 x 27). Puis, en avançant, sur le sol.

45. Le livre projeté est dès ce moment devenu, au moins, double. Car le livre-partie de Go n'était possible, imaginable, que pour un lecteur jouant de chaque poème isolé, le prenant pour le poser-lire, au lieu assigné sur le Go-ban (ou jouant autrement, quitte à récrire le poème, s'il le voulait). Mais cela aurait supposé une réalisation particulière (à laquelle je n'ai pas complètement renoncé), luxueuse en raison de sa marginalité irréductible à la successivité habituelle de l'objet imprimé. Je n'ai pas voulu d'un tel mode unique d'existence.

46. Car, d'autre part, l'éclatement, à mesure, et avec le sonnet en prose tout particulièrement, de la notion historique et traditionnelle de sonnet, même élargie aux multiples variations linguistiques et aux imaginations tératologiques des expérimentateurs (*sonnets reversed*) ou destructeurs (les « sonnets élastiques » de Cendrars, ou ceux de Berrigan) m'avait amené à concevoir *aussi* le livre projeté comme lui-même sonnet, gouverné par la forme sonnet ou, plus exactement, sonnet en chacune de ses parties; donc à donner une cohérence imaginaire, macroscopique, à la forme; cohérence qui n'existait nulle part dans l'ensemble de ses manifestations. J'arrivai ainsi à la notion de « sonnet de sonnets », qui gouverne la disposition linéaire actuelle du livre.

47. Le livre a acquis ainsi une *multiplicité de lectures*; dont certaines sont explicitées dans le « mode d'emploi » de la version publiée.

48. Mais (et ce n'est pas moins essentiel à l'intention du livre), il manifesta également une *multiplicité d'inachèvements* :

- car la partie de Go qu'il figure n'est pas achevée.
- car les 361 pierres-poèmes annoncées ne sont pas toutes données au lecteur; n'existent d'ailleurs pas toutes.
- les « paragraphes » du livre-sonnet sont lacunaires. Des sonnets manquent. Des vers manquent dans certains sonnets.

49. L'inachèvement est une face de l'imperfection volontaire. Elle prolonge, dans une direction un peu spéciale, l'esthétique baudelairienne : erreurs, chevilles. Elle s'apparente aussi à celle de Zeami (nô).

50. La publication elle-même a accentué cette *intention d'interruption*, d'incomplétude : puisque tout ce qui a été composé du livre n'est pas présent dans son état imprimé. Puisque la composition du livre s'est poursuivie jusqu'au moment même de sa parution, sans que tous les blancs et silences aient été, pour autant, comblés.

51. Le titre devait être, initialement : *Élément(s)*. Le titre finalement choisi manifeste l'ironie de la position lyrique assumée en chaque poème (elle est implicite *dans* toute l'histoire du sonnet) au moment même où elle s'exprime comme jeu d'une forme fixe, en principe impersonnelle, qui la nie. « Bien que la raison soit commune, la masse des gens vit en ayant la pensée du cœur comme une chose particulière. » (Héraclite, 2). Le signe d'appartenance, seul, imprononçable : qui? quoi? appartient à quoi?

52.  $\in$  doit, initialement, à Raymond Queneau, d'avoir pu être publié; à Claude Roy, qui en fit la première critique publique, un succès relativement important pour un livre de poésie, et plutôt inattendu.

53. Ce fait a eu une conséquence indirecte : le développement du jeu de Go en France. Un petit livre, écrit en collaboration avec Georges Perec et Pierre Lussan, a suscité quelques vocations en ce sens, et, en quelques années, l'apparition d'une école française de Go qui a, assez rapidement, tenu un rang honorable parmi les amateurs européens.

54. Dressé aujourd'hui, le bilan de l'expérience me semble devoir marquer quelques insuffisances :

– En premier lieu, ma connaissance du Go (mon niveau) ne m'a pas permis d'établir un lien très profond entre la stratégie du jeu et la stratégie poétique du livre. Ce qui a été obtenu est surtout la discipline métaphorique d'un geste et d'une organisation de surface. Sans doute n'est-ce pas entièrement une faiblesse, car une soumission plus évidente de l'intention du poème à la technique propre et très particulière du Go se serait probablement révélée catastrophique. Mais le lien aurait pu, malgré tout, être plus étroit. Il aurait été tel si mon niveau avait été, alors, celui (atteint par moi un peu plus tard, grâce au développement du jeu) du joueur le plus faible dans la partie mise à contribution pour la composition du livre.

55. – Toujours en ce qui concerne le Go, la disposition choisie pour le livre (partie) éloigne évidemment de la compréhension de sa signification poétique. Et il est de fait qu'elle a été le plus souvent ignorée, niée ou sous-estimée. Ce défaut-là était malheureusement, pour de simples raisons matérielles, inévitable.

56. L'axiomatique du sonnet, sans doute aussi, n'est pas poussée assez loin ; n'est qu'ébauchée. Cela vient en premier lieu du fait que j'essayais malgré tout, sans trop m'en rendre compte, de régler, en ce qui me concerne, à travers lui, la question du vers. D'où l'hypertrophie relative

d'emploi des espèces cruciales à la « vie d'Alexandre » (l'histoire de la prosodie du français), Mallarmé, Cros, et, par extension (pour le vers iambique) Hopkins. Il est clair, d'ailleurs, qu'indépendamment de mon propre cas, la poésie française, pendant que je m'occupais, dans un isolement absolu, aux jeux formels que j'ai dits, me mettait en porte-à-faux. Puisque le vers libre, et après lui *tout* vers allait être mis en cause. Et tant que cette mise en cause n'aurait pas abouti (ou échoué), il n'y aurait pas place pour autre chose.

57. C'est pourquoi, en dépit d'un certain succès flatteur (pour un livre de poésie) et un accueil généralement favorable (quoique refusant la plupart des intentions du livre), je peux dire que la signification intentionnelle de  $\in$  n'a pas été perçue. Ni qu'il se situe dans une perspective post-moderne, *i. e.* ailleurs qu'en la dichotomie vers libre *versus* vers régulier, tradition *versus* avant-garde. Presque vingt ans après le début de sa composition, le rapport à la tradition est encore perçu dans les termes, somme toute assez immuables : dérision ou soumission, et s'est même déplacé, sans changer réellement de perspective, sur un terrain encore plus fantomatique : celui de l'existence même de la poésie ; de la désignation, de la *nomination* de ce qui est écrit comme tel ; ou pas.

•

58. La composition de  $\in$  supposait une recherche (non systématique) sur l'histoire du sonnet : ses grands (et petits) exemples ; ses grands moments (et ses époques vides) ; ses variétés ; ses variantes ; ses curiosités. Tôt ou tard, on doit être ainsi confronté au problème des origines ; qui est plutôt d'ailleurs un problème multiple. Puisqu'il se pose pratiquement dans toutes les langues où sa pratique s'est véritablement développée. C'est dans les années où s'écrivent les premiers sonnets

français, par exemple (ou anglais), c'est en examinant les conditions du choix de la forme dans une tradition étrangère, celles de la multiplication des essais et les modifications apportées au modèle emprunté qu'on peut, je crois, saisir le mieux ce qu'est un sonnet et, plus généralement, ce qu'est une forme poétique. Et, bien sûr, la question de l'origine des origines, la question du *premier sonnet*, est tout particulièrement fascinante. Je me suis alors rendu compte, en lisant les textes et les études sur la question, qu'il n'y a pas de *premier sonnet* ou, plus exactement, qu'il n'y a, éventuellement, de premier sonnet ou de premiers sonnets (obscurité des témoignages et survivances) que s'il y a déjà quelques milliers de sonnets; que, par conséquent, il n'y a pas *un* sonnet; que la notion de sonnet unique est semblable à celle de la licorne. Le « créateur » du sonnet ne peut être que mythique. Giacomo da Lentini (le *notaro* que salue Dante), si c'est lui, n'est qu'un plagiaire par anticipation des stilnovistes, de Dante, Guinizzelli, Cavalcanti et Pétrarque, de qui procèdent les futurs sonnets en autres langues.

59. Me passionnant, donc, pour la tradition à l'intérieur de laquelle, mutation destinée à survivre, était né le sonnet (et pendant très longtemps il ne semble pas s'en être détaché; être comme un dialecte de sa langue originelle), l'école sicilienne, j'ai été amené, si je voulais espérer « comprendre » quelque chose à sa « nature », à l'examen de sa « parentèle », c'est-à-dire à l'exploration de l'immensité lyrique médiévale d'inspiration troubadouresque, dont plusieurs fils aboutissent à la cour de Palerme dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. J'ai donc lu, appris à lire et entendre les *troubadours*.

60. Indépendamment de la redécouverte d'origines culturelles familiales (la Provence), quelques années avant un mouvement collectif en ce sens qui s'est développé dans des directions plus radicales qui ne peuvent



pas être les miennes, la lecture des troubadours m'a apporté ceci :

- l'existence d'un paradis formel : la *canso*, la plus riche tradition formelle occidentale, indiscutablement. Elle est devenue pour moi, à la fois pour l'écriture de la poésie et pour la compréhension de ses significations, de ses mécanismes, de ses pouvoirs, le point de référence central.

- la preuve de la possibilité d'une liaison indissoluble entre une forme (la *canso*) et un « sens », la théorie de l'amour, à travers le concept de « chant » et son incarnation musicale.

Ce n'est donc pas par hasard que la première « lecture rythmique » à peu près aboutie, « preuve » de cette affirmation, à laquelle j'ai participé, soit celle du poème de Jaufré Rudel « Lanquan li jorn son lonc en mai », qu'on appelle « Chanson de l'amour de loin ».

•

61. Dans les mêmes années exactement, j'ai entrepris une autre exploration : celle de la *théorie des catégories*. Initialement, elle m'apparaît comme un prolongement naturel du traité, alors immensément prestigieux, de Bourbaki. Le « bourbakisme », comme je l'ai dit un peu plus haut, a joué un rôle assez semblable à celui du surréalisme : fascination du « moderne » mathématique ; milliers d'exercices résolus (comme milliers de vers libres) ; rêve de compréhension de plus en plus proche du « sublime » (théorie du « corps de classes ») ; en même temps, paralysie créatrice à peu près totale chez ceux qui sont venus « trop tard » et ne peuvent se résigner au rôle de bons élèves (les « petits génies de l'École normale supérieure »), de continueurs. La théorie des catégories m'apparut un dépassement possible, une critique interne du bourbakisme ; une mathématique de la mathématique, un « ailleurs » formel mathématique.