

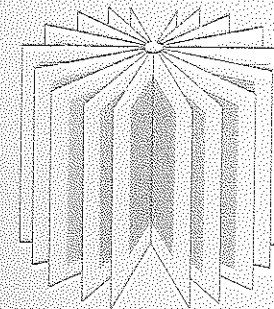
La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur.

Paul Valéry

Huguette de Broqueville

L'ETRANGE VOLUPTE
DE LA
MATHEMATIQUE
LITTERAIRE

essai



Editions Jacques Antoine

Huguette de Broqueville

L'ETRANGE VOLUPTE
DE LA
MATHEMATIQUE
LITTERAIRE

essai

Dessins de l'auteur.

Essai breveté le 13.12.1971 sous le n° 776.587.

© Jacques Antoine, 1983.



Editions Jacques Antoine

La plus haute volupté des hommes est l'appréhension, sous l'infinie variété des choses, de rapports mathématiques simples.

PIUS SERVIEN

L'essence des mathématiques réside dans leur liberté.

CANTOR

La remémoration n'est pas la réminiscence platonicienne, ce n'est pas le retour d'une forme, d'une empreinte, d'un eïdos de beauté et de bien, qui nous vient de l'au-delà, d'un vrai suprême. C'est quelque chose qui nous vient des nécessités de structure, de quelque chose d'humble, né au niveau des plus basses rencontres et de toute la cohue parlante qui nous précède, de la structure du signifiant, des langues parlées de façon balbutiante, trébuchante, mais qui ne peuvent échapper à des contraintes dont les échos, le modèle, le style, sont curieusement à retrouver de nos jours dans les mathématiques.

JACQUES LACAN

INTRODUCTION

Des « spécialistes » m'ont fait l'honneur de comparer ce texte à *Σημειωτική*, recherche pour une sémanalyse de Julia Kristeva. Or, *Σημειωτική* est une somme, cet essai un embryon. Différence plus fondamentale encore, les termes linguistico-philosophiques de Julia Kristeva se réfèrent au texte, les miens, géométriques, le traversent. Je ne conteste pas le droit aux interprétations mais demande aux éventuels lecteurs de plonger dans le domaine du non-savoir : *lui me sait*.

L'espace linguistique flotte sur la mer des Sargasses — géométrie grandiose, lieu de ce récit — limité à 10 points cardinaux de la durée. C'est dire que la linguistique et autres systèmes balancent ici par dessus/dessous nos têtes. Je désire parler clairement avec des mots de mer et de soleil (tout le monde comprend ça). Et si un vivant se lève qui apprécie l'étrange volupté de la mathématique littéraire, je serai comblée.

Voici les faits : je lisais « Le mystère des cathédrales » de Fulcanelli et « Essai sur le rythme » de Matila C. Ghyka, quand soudain, le travail magistral de Ghyka m'est apparu incomplet et injuste qui ignore la forme du livre, ce parallélépipède rectangle. En effet, se référant

J'ai regardé (mot pudique pour les fausses lectures) votre texte sur la mathématique du livre, cela m'a paru, au sens fort du terme, plausible au niveau de la thèse et très séduisant au niveau des graphiques : toute image du livre est passionnante et vous en créez une m'a écrit Roland Barthes à qui j'avais envoyé les prémices de cet essai. Pour cet encouragement, je le remercie, hélas, post mortem.

Mes plus vifs remerciements vont au professeur Jean Ladrière dont les remarques judicieuses m'ont permis d'éviter certains écueils.

Je remercie également Evangelina dont le travail ménager a favorisé l'aboutissement de ce livre.

aux philosophes et mathématiciens antiques (Pythagore, Héraclite, Vitruve, etc...) il analyse les proportions et les rythmes dans les arts de l'espace et de la durée (architecture, peinture, musique, poésie, prose). Or, la durée fait montre d'un enchaînement de proportions semblables à celles que la « symétrie » procure dans les arts de l'espace. Forts de cette constatation, pourquoi Ghyka, ou même Valéry, ce « passionné » de la forme, ou tout autre chercheur n'ont-ils jamais saisi le texte à partir de la figure géométrique qui le circonscrit ? En d'autres termes, comment n'ont-ils pas été aveuglés par l'évidence lumineuse qu'un texte analysé dans sa linéarité (sa durée) peut l'être à travers cet objet dûment catalogué en géométrie spatiale sous le nom de parallélépipède rectangle ? Avant tout un livre est ça.

Que pouvais-je sinon expérimenter ce rapport durée-espace entrevu ? J'allais écrire un roman ; j'ignorais la formule qui ramasserait le parallélépipède et son texte. Sur quels schèmes inconscients mais structurés s'établit le fluide, l'impalpable imaginaire ?

Ne pouvant dire tout à la fois, il me faut égrener le temps. Derrière mon front, une foule vêtue d'orlon et de perlon déambulait dans une ville-sphère, traçant ainsi mille réseaux géométriques. Les chapitres s'ordonnaient autour de personnages dont la promenade façonnait une ou plusieurs arêtes d'un polyèdre. En neuf jours, dix personnages sont nés. Afin de vérifier le rapport imaginaire/sphère, j'ai tracé un cercle — plan de la sphère —, disposé sur la circonférence les 10 chapitres, dessiné leurs relations (trajets et points de rencontre). Une figure asymétrique est apparue qui ne m'intéressait qu'en fonction de son

appartenance au livre-objet. Pourquoi, à l'instant d'écrire, avais-je entrevu une *sphère* alors que je tentais la coïncidence texte — *parallélépipède* ? Ce divorce entre les deux figures géométriques, l'une accompagnant l'imaginaire, l'autre réelle, m'a troublée, tant l'intuition première m'avait semblé lumineusement vraie et démontable. Mais l'intuition ne ment jamais : déployé, le livre n'est-il pas cylindre ? Dans l'absolu le cylindre n'est-il pas sphère ? Sur un livre debout et ouvert au maximum, j'ai posé le cercle dessiné et ses 10 chapitres : je pouvais toucher de l'œil et du doigt *la place exacte* des personnages à la fois dans le temps de lecture et la réalité du livre-objet. Le polyèdre imaginé devenait prisme. Rien n'était plus extraordinaire que d'assister à la renaissance du roman en ce dessin « imparfait » aux rythmes faibles, mais qui s'inscrivait si « parfaitement » dans le cylindre.

Bientôt l'asymétrie du prisme décagonal m'a été insupportable. J'ai supprimé ou permuté des relations, modifiant ainsi rencontres et répercussions de celles-ci sur les pensées ou les actes des personnages, métamorphosant leur destin — qui sait, le destin assoiffé de mes pères — en mon inconscient rendu à la conscience. Contrainte certes, et violence littéraire (jamais je n'aurais écrit certaines choses, si la mathématique, cette magicienne instinctive, ne m'y avait poussée... Ce besoin de symétrie¹, de « juste proportion » et de « régularité » n'est-il pas naturel ? La nature inconsciente n'engendre-t-elle pas l'admirable symétrie des feuilles, des coquillages ? Même le tourbillon de l'eau pousse le silex à la rondeur. Et la structure génétique, étonnamment symétrique avec ce petit élément asymétrique qui la dynamise... pourquoi

l'imaginaire échapperait-il au besoin formel ? Voici qui éclairerait la nostalgie structurelle qui ronge pas mal d'écrivains. Beaucoup visent à l'agencement spatio-géométrique de leur texte (J.P. Faye, Ricardou, Alain Badiou...). Malheureusement, sans repères, les preuves « scientifiques » qu'ils avancent flottent dans le domaine de l'imprécis. Le livre tel quel (le cylindre) apporterait le dessin de leur imaginaire et pourrait même dévoiler les mutuelles influences entre mathématique et texte.

Il ne s'agit pas de défier le nombre ou de rendre frigidité ses vibratoires infinis, mais de le défier, d'en flairer l'éventuelle imposture. Si le refus du piège est le plus subtil, j'y suis tombée en toute conscience, attentive au seul surgissement de l'inconscient, suite princière du mouvant originel.

Le texte littéraire (roman², constitué de 10 nouvelles reliées entre elles par les allées et venues des personnages), a servi de prétexte à vérifier l'intuition.

1. Symétrie : 1530, archit. ; lat., symétria, mot grec « juste proportion » de sun « avec », et metron « mesure ».

a) Juste proportion, accord des parties d'un bâtiment entre elles et avec l'ensemble, qui concourt à la beauté de l'architecture.

b) : Mod. XVIII^e correspondance exacte en forme, taille et position des parties opposées ; distribution régulière de parties, d'objets semblables de part et d'autre d'un axe, autour d'un centre (Petit Robert).

(2) Inédit (à part la huitième nouvelle publiée en allemand par Horst Erdmann en 1978).

UNE DES MILLE FORMULES AU SERVICE DE LA LITTÉRATURE

Le livre est un objet de l'espace, un parallélépipède rectangle. Il peut être sujet à des manipulations mathématiques. Une règle, un compas, un rapporteur le mesurent. Inscrit dans ce parallélépipède, le texte, objet de la durée, peut-il subir le même contrôle scientifique ? Entendons : les lois de l'espace et de la durée peuvent-elles coïncider ?

Première hypothèse

Ouvert au maximum, le livre déploie dans l'espace un cylindre dont les bases sont des circonférences (fig. 1). Le cylindre peut circonscrire un prisme.

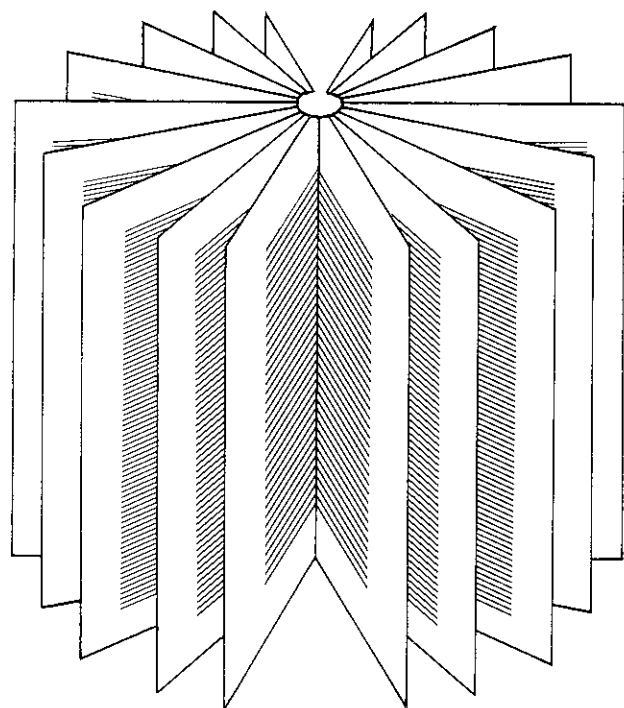


Fig. 1

Deuxième hypothèse

Ouvert au maximum, le livre déploie un faisceau de semi-plans. Les plans-sécants qui successivement coupent chaque semi-plan forment soit un prisme soit une figure quelconque (fig. 1a).

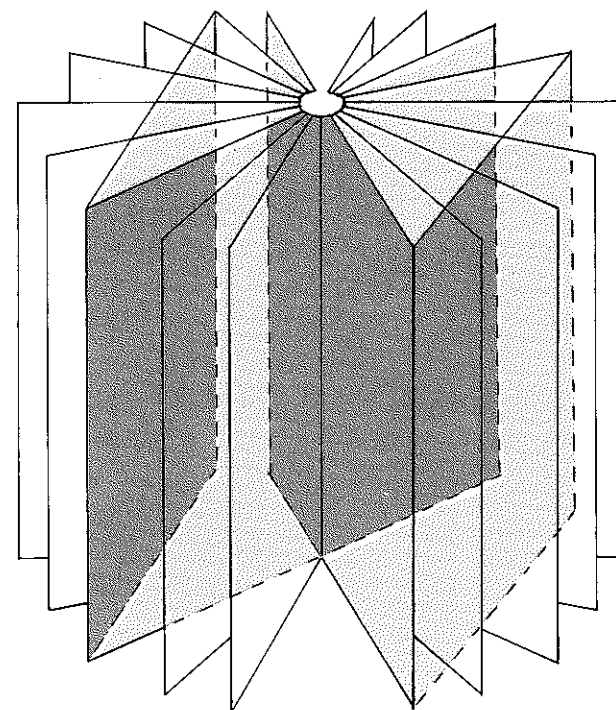


Fig. 1a

Des deux hypothèses, retenons la première, plus accessible et qu'un roman inédit a vérifié. (Voir en fin de l'essai, l'ébauche de la deuxième hypothèse qui aboutit à la même rigueur mathématique). (Schéma 20 et rapport espace-durée, page 41 et suivantes).

Les bases d'un prisme sont des polygones de n côtés. Les sommets correspondent aux chapitres. Un livre de 6, 10 ou 15 chapitres constitue un prisme de 6, 10 ou 15 sommets. Distribués autour de l'axe, ces chapitres sont les rayons des bases du cylindre (fig. 2). (Si la symétrie de cette distribution semble artificielle, voir page 41 et suivantes). On verra aussi, que l'agencement apparemment arbitraire est l'écho, chez le romancier, d'une mathématique sous-jacente.

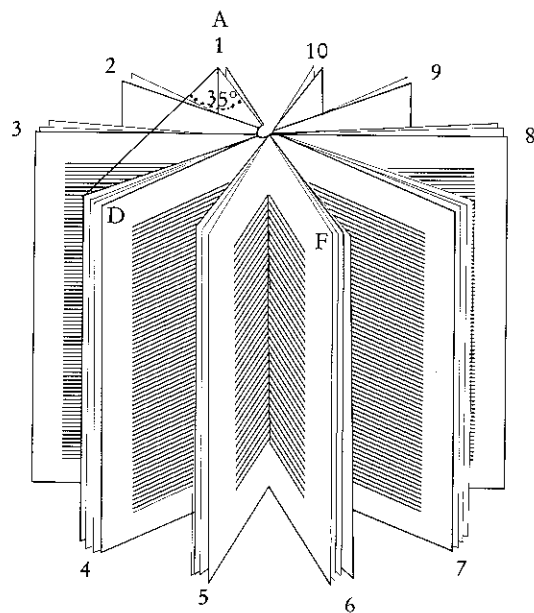


Fig. 2

Les chapitres sont les rayons des bases du cylindre.

Un élément perçu dans plusieurs chapitres crée une *relation*. Ce peut être un mot, une phrase, un personnage. Ici, l'élément choisi est le personnage. S'immisçant dans un chapitre qui ne le concerne que de loin, il façonne un côté du polygone de base : nommons successivement A, B, C, les personnages des chapitres 1, 2, 3, etc... Aperçus au premier chapitre, les personnages D et F parcourent la hauteur du livre et produisent ainsi l'ébauche d'une figure prismatique. Ce trajet forme un angle littéralement commensurable : 35° (fig. 2).

Un réseau de relations crée bientôt dans l'épaisseur du livre un prisme parfait ou imparfait. Nous avons opté ici pour la symétrie. Si le romancier pousse le personnage D à se rendre au 1, il provoque la relation 4-1. La symétrie appelle alors la relation 10-7 et la correction (!) des asymétries jusqu'à l'obtention d'un dessin qui, selon une esthétique personnelle donc toute subjective, sera « celui-là et non un autre ». Le trajet des personnes dans une ville ou un livre entraîne une infinité de schèmes. Nous avons choisi le prisme décagonal étoilé, d'apparence simple qui, à la lumière du texte, révélera bien des mystères (fig. 3 et 4).

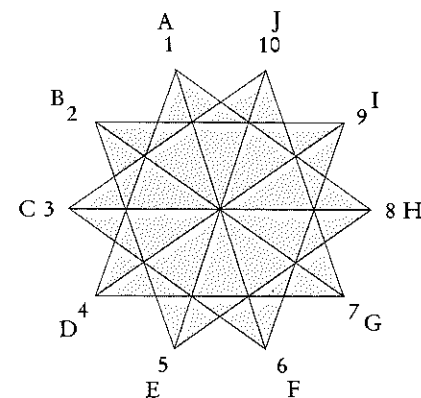


Fig. 3

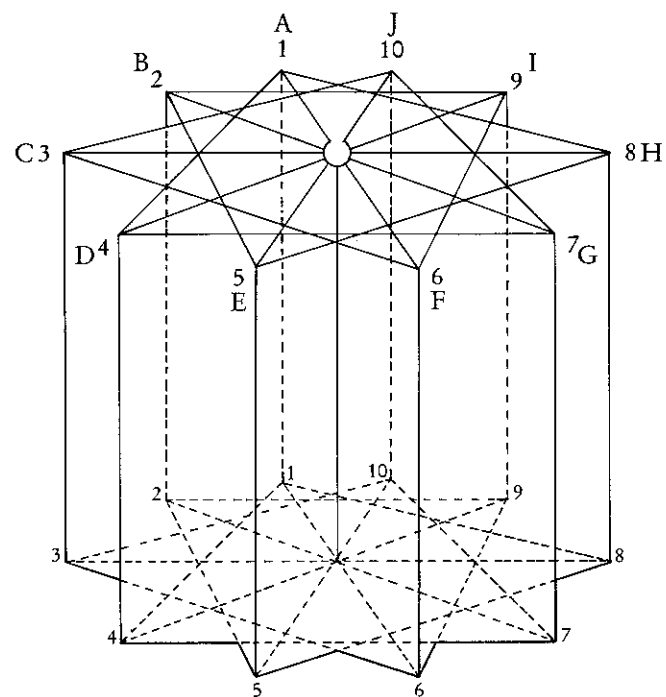


Fig. 4

Deux côtés et un diamètre relient chaque sommet à trois autres. Ici surgit la question du sens. Le chapitre 1 a des relations avec les 4, 6, 8. Dans quel sens vont-elles ? Est-ce le personnage H du 8 qui est vu au 1, ou A du 1 au 8 ?

Des raisons littéraires peuvent provoquer une relation absolue, on organisera autour d'elle le sens des autres, par exemple : le personnage D intervient au 1. G, passe alors au 10. Si le roman pousse J à se rendre au 3, A devrait se promener en 8 (fig. 5). (Voir rythmes inconscients page 33).

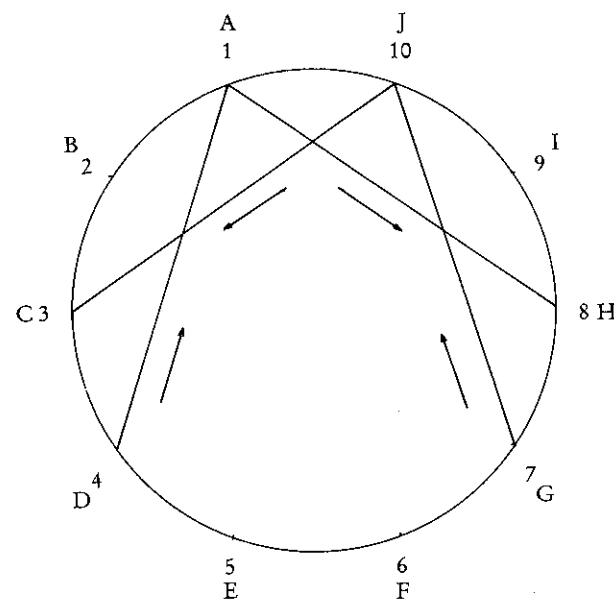


Fig. 5

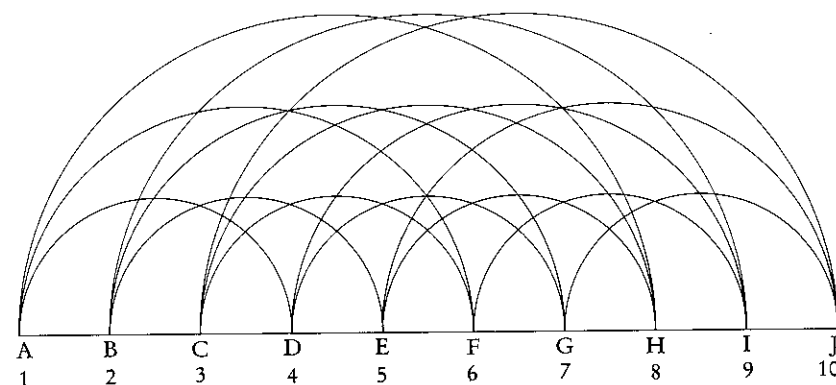


Fig. 5a

Décagone temporel

La distribution du décagone le long d'une droite facilite la perception des symétries (fig. 5a). Un livre ouvert, posé sur une table présente le même profil. Les trois relations des chapitres s'étirent dans le temps de lecture : une longue, une moyenne, une courte. Au chapitre 1, elles vont de 1 à 8 ; 1 à 6 ; 1 à 4. Or, sur le décagone (fig. 3) les connexions 1-4 et 1-8 sont identiques et plus courtes que le diamètre 1-6. Le décagone porte en soi un principe vivant que révèle la durée (on pourrait étudier les propriétés du décagone à partir d'un texte littéraire). Répartie autour d'un axe, cette figure nouvelle sera plus lisible encore (fig. 6). Le désir de symétrie va commander l'ensemble des relations : si le 1 reçoit le 6, le 10 acceptera le 5. Si le 2 se retrouve en 5 et 7, le 9 figurera en 6 et 4 (voir flèches de la fig. 6).

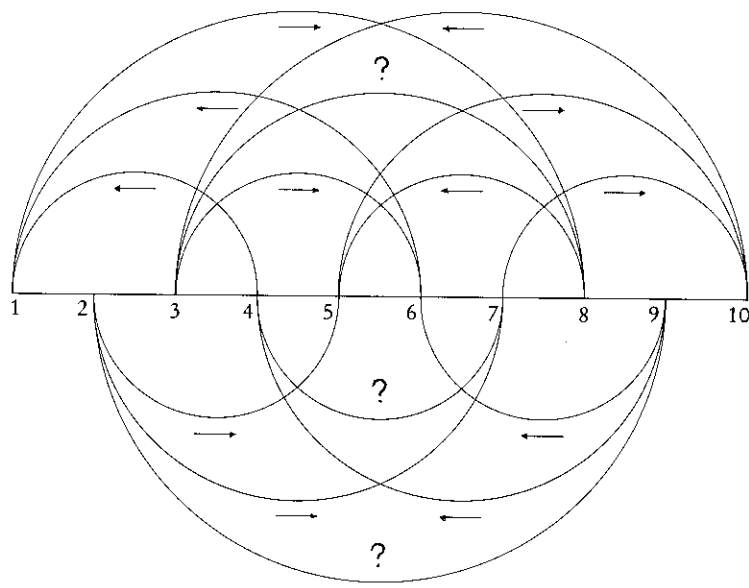


Fig. 6

L'image temporelle du prisme décagonal.

Trois relations ne peuvent suivre la cadence : 2-9, 4-7, 3-8. (Ne font-elles pas entrevoir le « dynamisme » du décagone cher à Matila C. Ghyka¹ ?) Quel critère décidera du sens de ces relations ? Le 2 est-il en 9, ou le 9 en 2 ? Le 3 en 8, ou le 8 en 3 ? Le 4 en 7, ou le 7 en 4 ? Pour le savoir, inscrivons sur un cercle les relations longues, moyennes et courtes : les émettrices à l'extérieur, les réceptrices à l'intérieur (fig. 6a).

Divisons ce cercle en deux dans le sens de la longueur : les chapitres opposés sont symétriques. Mais les fameuses relations « dynamiques » ont été omises. Les place-t-on dans tous les sens possibles, l'asymétrie du décagone est révélée avec éclat (fig. 6b).

Postulat : esthétique = symétrie.

Pour neutraliser l'asymétrie, doublons les trois relations : le 2 se verra en 9, le 9 en 2. Idem pour 4-7, 7-4 et 3-8, 8-3. Voici la figure 6c.

Sur le décagone (fig. 3) les relations 2-9 et 4-7 sont visuellement similaires, tandis que la 3-8 est la plus longue. Or, dans le temps (fig. 6) la relation 2-9 est la plus longue et la 4-7 la plus courte : au chapitre 2 le lecteur rencontre un couple dont l'histoire ne lui sera connue qu'au 9. Au 3, il voit le héros du 8. Au 4, l'héroïne du 7 se manifeste déjà avec impertinence : la progression se resserre : encore une fois, l'art de la durée anime l'espace figé du décagone.

(1) L'Esthétique des Proportions dans la nature et dans les arts. Le Nombre d'or. Essai sur le rythme (Gallimard).

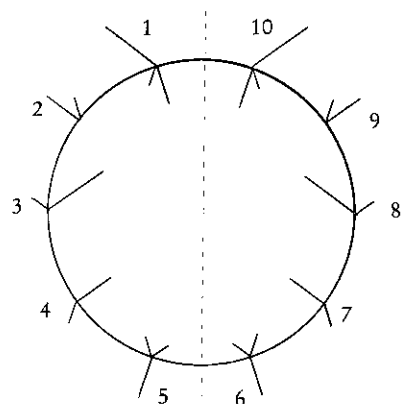


Fig. 6a

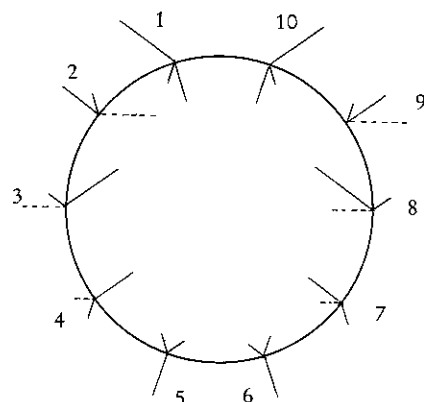


Fig. 6b

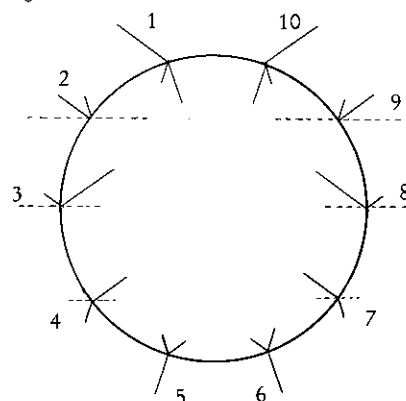


Fig. 6c

Nous voici arrivés à une symétrie dans la cadence des relations. Mais ces courbes qui semblent élégantes, ne produisent aucun rythme (fig. 6)¹ : le jeu des flèches apporte une apparente continuité : le 9 va vers le 6 qui va vers le 1. Le 9 se présente au 4 qui se faufile en 1. Or le personnage du 9 s'arrête au 6 et au 4. Ceux du 4 et du 6 prennent le relais jusqu'au 1. Discontinuité donc. Les héros du 4 et du 6 auraient dû être projetés au 1 et 9 et former ainsi deux courbes de lecture continue 1-4-9, 1-6-9. De même, les personnages du 5 et 7 auraient dû se manifester au 2 et au 10 et donner les relations : 2-5-10, 2-7-10. La continuité de lecture demande des flèches opposées.

Seuls les personnages des chapitres 4, 5, 6, 7, produisent ces relations élégantes (fig. 7). Or, sur le décagone elles sont dans le rapport de la section dorée (rapport entre le rayon du cercle et le côté du décagone étoilé inscrit) (fig. 8). $\phi = 1,618 = \text{nombre d'or}$. Inversé dans le temps, ce rapport n'est plus perceptible (6-3-8 et 5-8-3). Le décagone étoilé produit en fait 20 relations d'or, deux par sommet. Au chap. 1, les angles 4-1-6 et 6-1-8. Dans le texte (durée) l'angle 4-1-6 se rapproche de la section dorée (fig. 9), le rapport de l'espace inter-chapitre étant de $\frac{5}{3} = 1,66$ $\phi = 1,618$. Mais cette relation n'offre aucune continuité. Et l'angle 6-1-8 ? Dans l'espace du prisme décagonal il est de même valeur mathématique que le 4-1-6 ; le temps de lecture en fait une relation sans rythme (apparent) et en dehors de la section dorée. En effet, le rapport de l'intervalle entre les chapitres est de $\frac{7}{5} = 1,4$.

(1) L'emploi des couleurs donnerait l'image immédiate de la discontinuité.

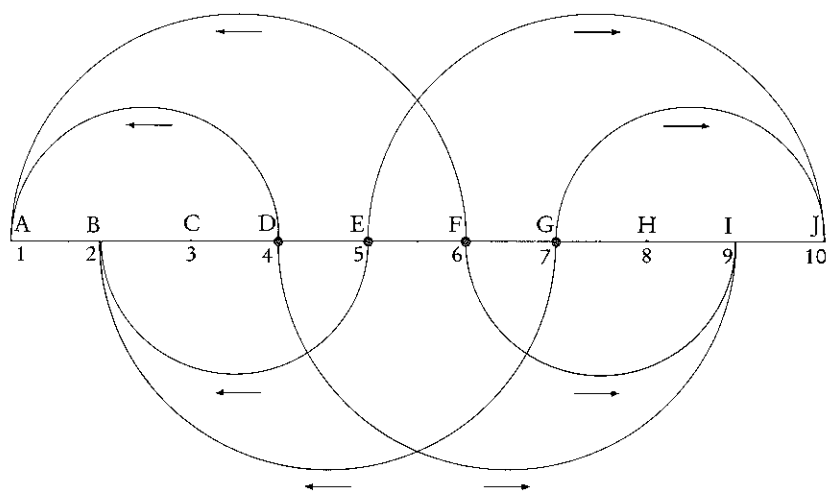


Fig. 7 Papillon temporel

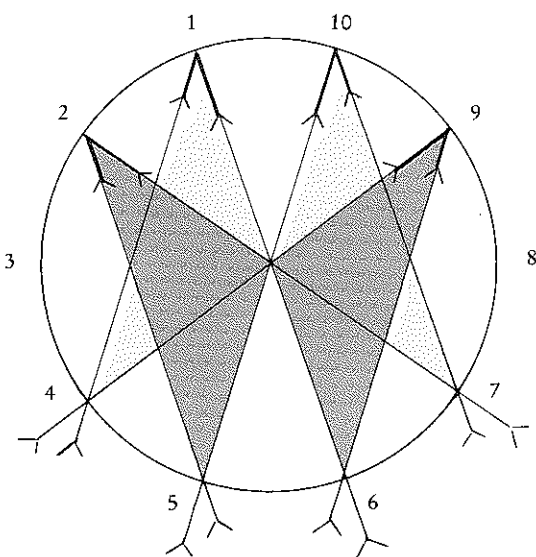
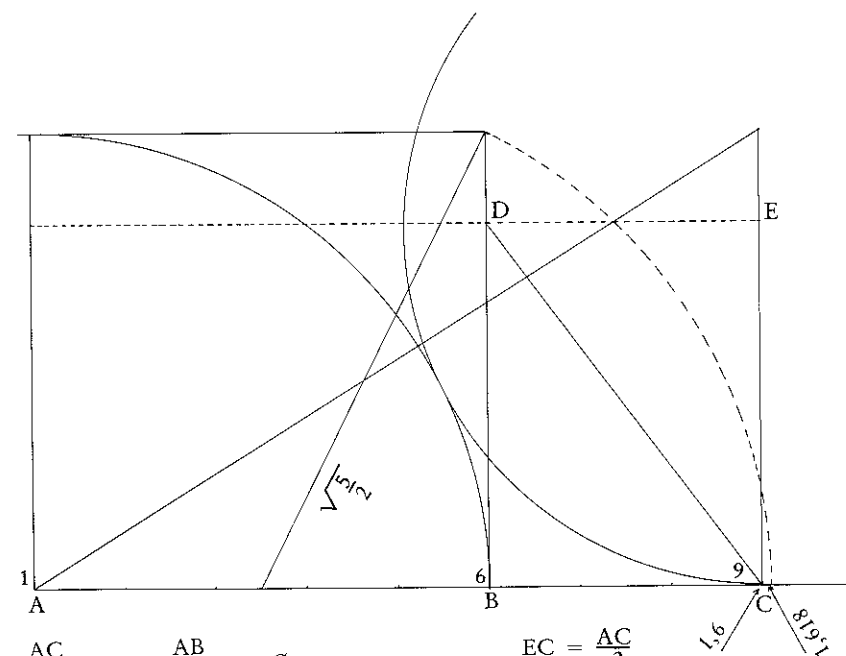


Fig. 8 Papillon spatial.

Par contre, au sommet 6, l'intervalle entre les chapitres 1-6-9 est de $\frac{5}{3} = 1,66$, rapport se rapprochant de la section dorée et que nous appellerons dorénavant rapport de la section dorée (voir également la formation du rectangle d'or à partir de cette relation) (fig. 8a) : Le rapport entre le plus grand espace et le plus petit est égal au rapport entre le tout et le plus grand espace. C'est ce qu'on appelle une proportion : $\frac{5}{3} = \frac{3+5}{5} \rightarrow \phi$.



$$\frac{AC}{AB} = \frac{AB}{BC} \rightarrow \phi$$

$$\frac{8}{5} = \frac{5}{3} \rightarrow \phi$$

$$1,6 \quad 1,66 \quad 1,618$$

$$EC = \frac{AC}{2}$$

$$AB = DC$$

$$\frac{DB}{BC} = \sqrt{\phi}$$

Fig. 8a

Vu successivement aux chapitres 1, 6, 9, le personnage F a parcouru dans l'esprit du lecteur et l'épaisseur du livre le trajet proportionnel de la section dorée. Les personnages D, E, G, effectuent un trajet de même nature. Pour que les rythmes chantent, les flèches de la figure 6 doivent être abandonnées au profit de celles de la figure 7. Le dessin s'achève en la figure 9 et 9a (comparez les rythmes inconscients p. 33).

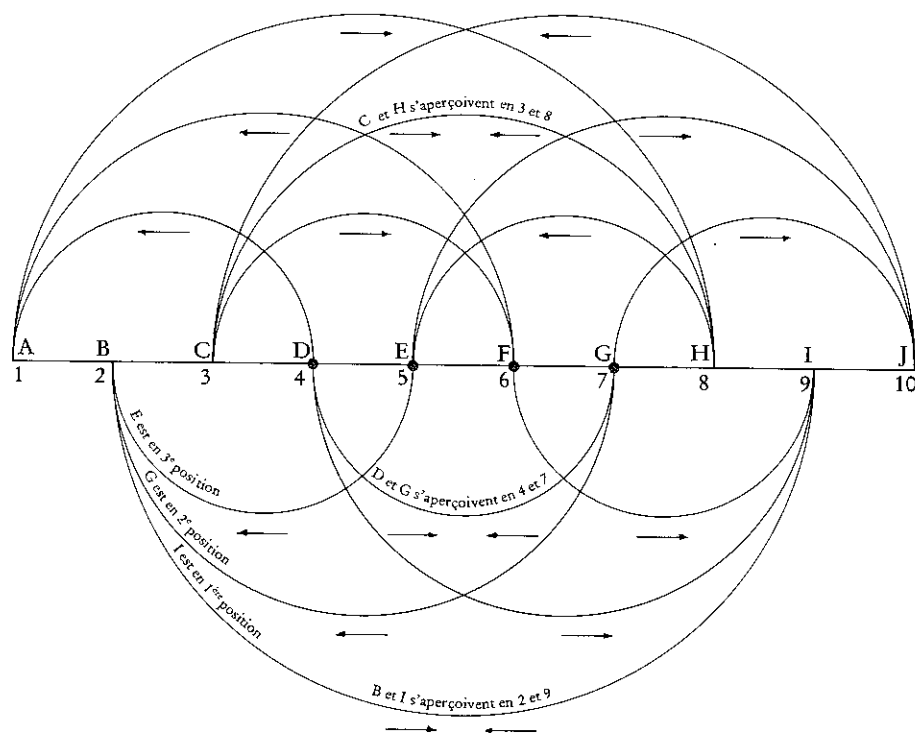


Fig. 9

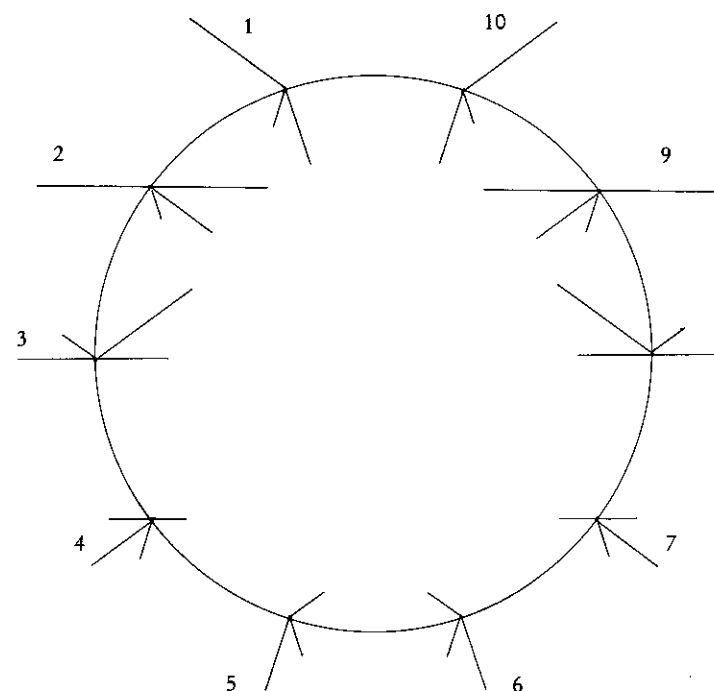


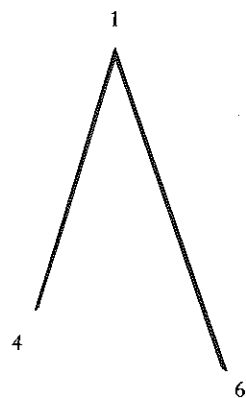
Fig. 9a

L'adéquation entre le décagone et le texte soulève un autre problème : à l'intérieur des chapitres quel critère décide de l'ordre d'entrée des personnages ? Au chapitre 1, D et F se succèdent-ils, ou indifféremment le romancier fait-il surgir F ou D ? La figure 9 répond : partant de gauche à droite — mouvement de lecture — si le chapitre 1 émet en 8, il reçoit le 6 puis le 4. D succède donc au F. Au chapitre 2, le personnage I précède G qui précède E. Et voici que la mathématique change leur destin (schéma 14 : rythmes temporels inconscients).

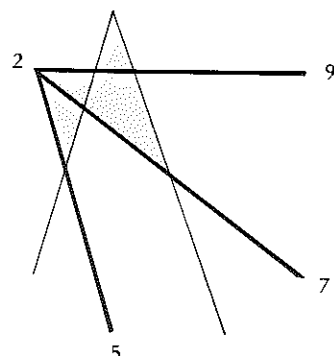
Les schémas des dix chapitres révèlent la naissance du prisme décagonal à mesure que se poursuit la lecture ou le trajet des personnages. La marche des héros dans la ville produit en effet ce tracé. Le livre a donc cerné tout un quartier comme un cylindre enfermerait les promeneurs entre ses parois. La sortie de ceux-ci hors de la circonférence coïncide avec la fin des chapitres.

La lecture d'un tel livre peut débiter à n'importe quelle page, le tracé du prisme décagonal s'accomplira. Mais la perception du rythme d'or appelle la lecture continue.

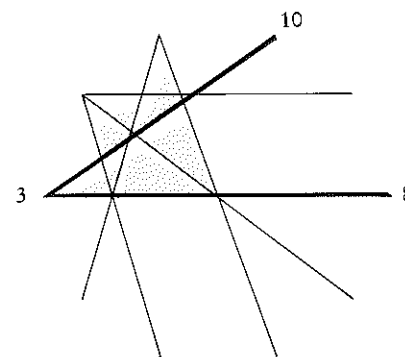
Naissance du prisme décagonal.



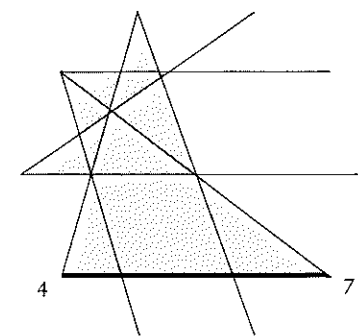
Chapitre I.



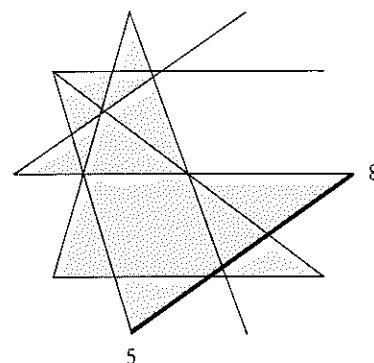
Chapitre 2.



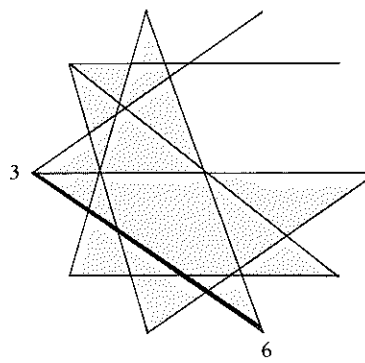
Chapitre 3.



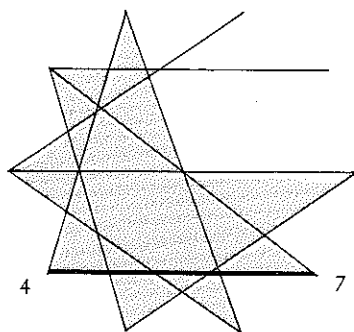
Chapitre 4.



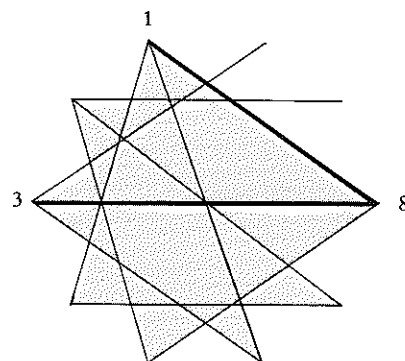
Chapitre 5.



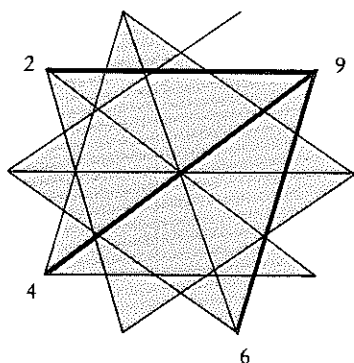
Chapitre 6.



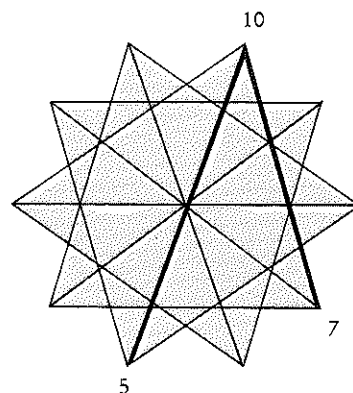
Chapitre 7.



Chapitre 8.



Chapitre 9.



Chapitre 10.

RYTHMES INCONSCIENTS

L'appréhension du texte peut révéler des rythmes inconscients nés d'un commun dénominateur différent de celui analysé ci-dessus (le personnage). Couplés, ils seraient dissonants. Trois/deux convient au décagone : $3 + 2 = 5$. $\frac{5}{3} = 1,66$. Comme dans les fugues, ils mêlent leur voix : la couleur des cheveux, l'âge, le sexe. Ou les grands thèmes : la vie, la mort (schéma 11). Ou l'ordre d'entrée des héros. La lecture d'une relation a soulevé ce problème. Or la relation dont l'auteur admirait la symétrie avec son pendant, était non pertinente : dans le texte, le chapitre 2 rencontrait successivement I, G, E. Le 9 recevait B, D, F : *ces rythmes temporels sont faux parce que symétriques* (schéma 14). Que nous montre la figure 9 ? Le chapitre 2 entraîne en effet successivement I, G, E ; mais au 9, les personnages s'avancent dans l'ordre F, D, B : ce qui donne pour les deux chapitres : une longue et une courte ; deux moyennes ; une courte et une longue. Les rythmes temporels sont inversés (schéma 15). Ne pas confondre rythme et cadence (schéma 12) : le discours des personnages produit une répétition uniforme.

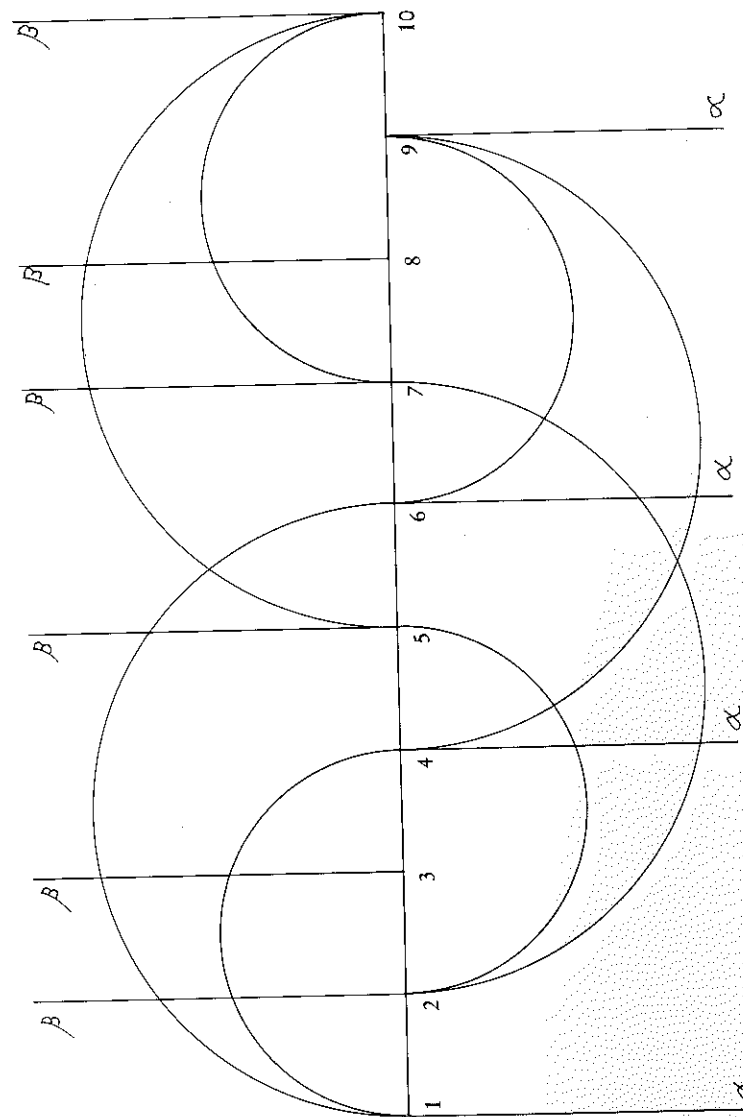


Schéma 11.

Rythmes inconscients, décelés après la rédaction du roman.
Ils sont antinomiques : α β Dans le texte : VIE - MORT.

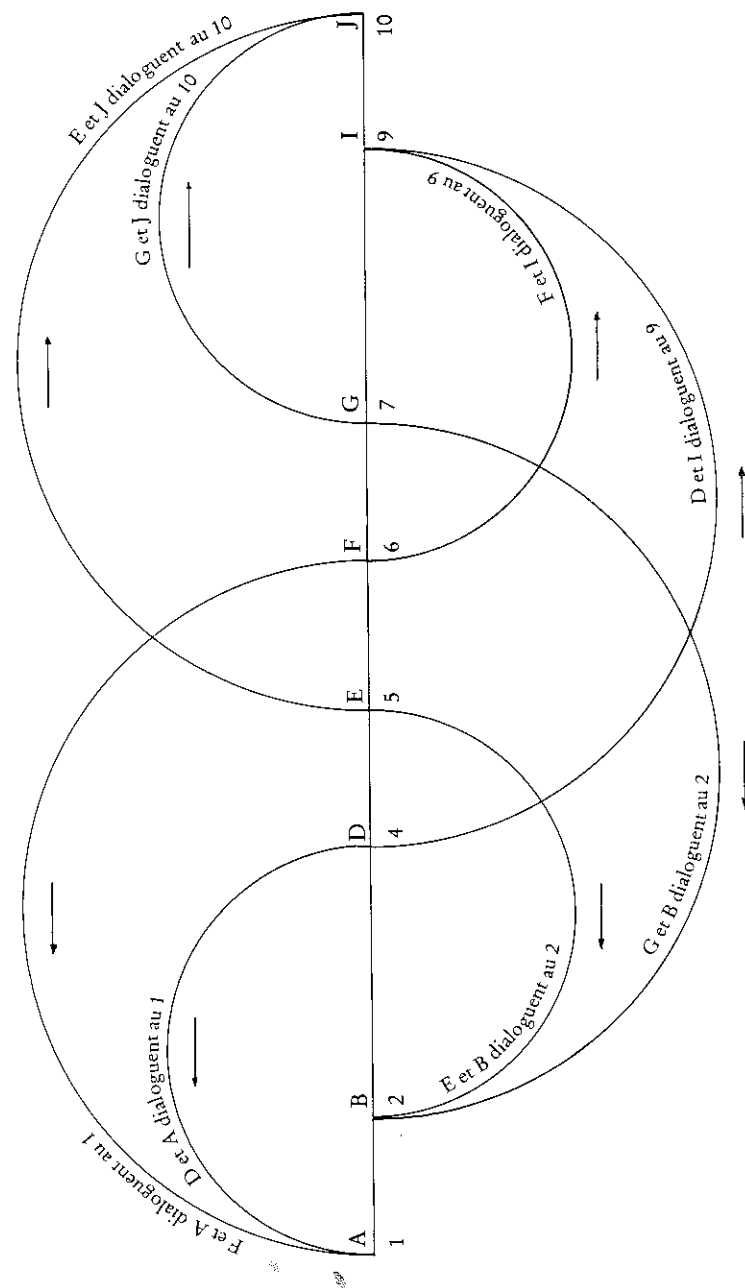


Schéma 12 - Cadence

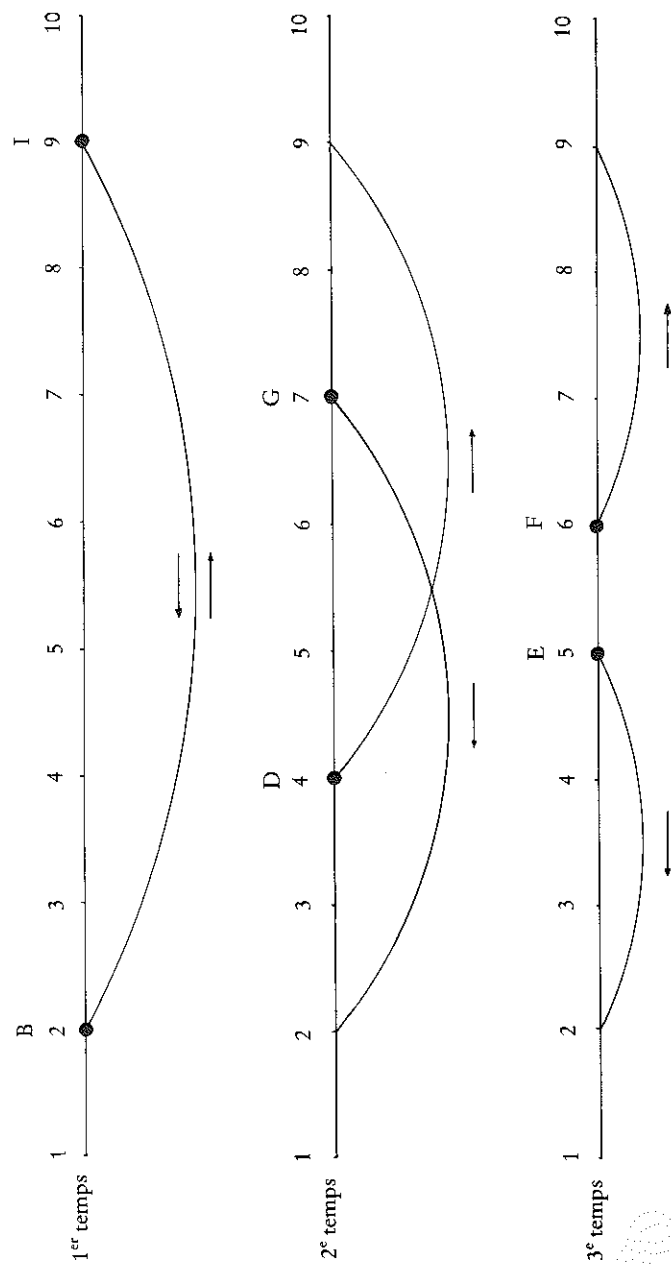


Schéma 14

L'ordre d'entrée des personnages :
rythmes temporels symétriques et non pertinents

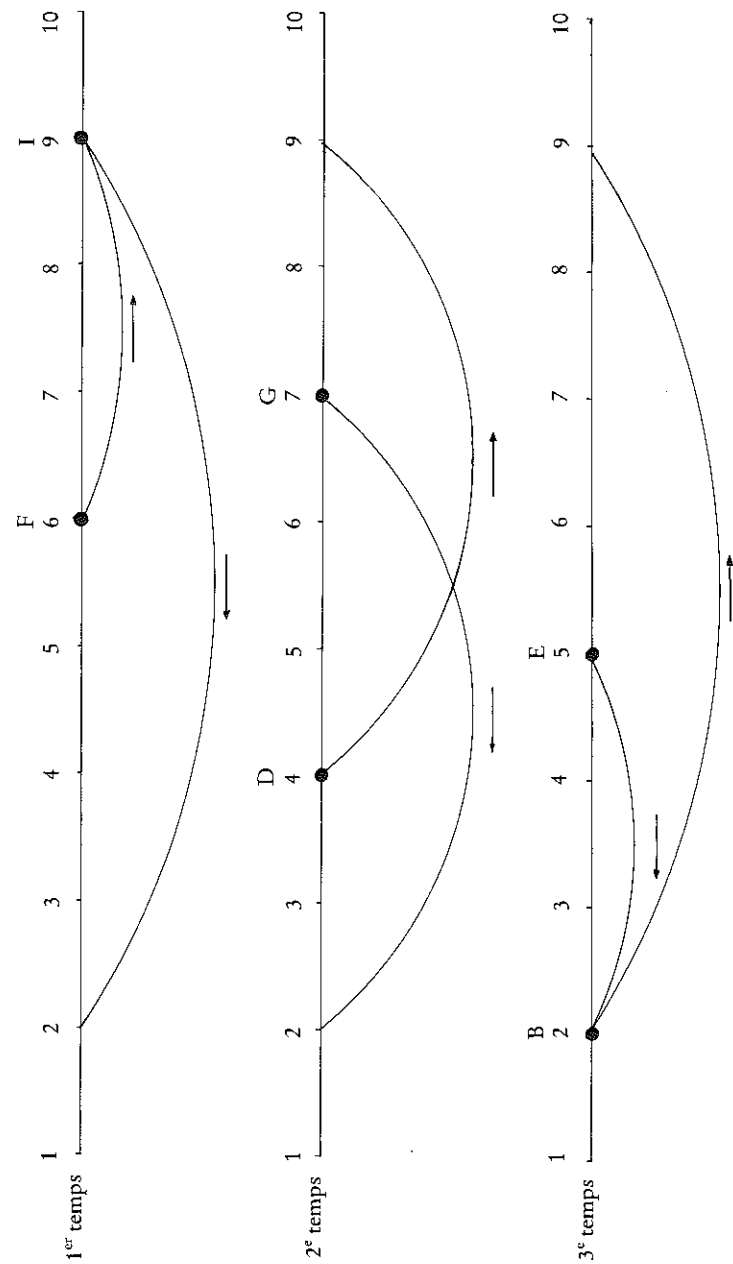


Schéma 15

L'ordre d'entrée des personnages :
Les rythmes temporels sont inversés.

Paradoxalement, le besoin de symétrie a suscité le décagone. En cours de travail, la découverte de la direction relationnelle a établi la dissymétrie de cette figure (schéma 17) et fait miroiter les infinis possibles des rythmes. Au départ, le roman avait produit des rythmes dissymétriques beaux et vivants (schéma 17a). A son insu, la romancière était près de sa vérité : achever les relations d'or 1-6-9 et 2-7-10 (proportion irrationnelle si bonne au livre sans fin) ; doubler les 2-9, 3-8, 4-7 (neutralisation des asymétries) et elle obtenait le prisme textuel définitif (comparez le schéma 17a et la figure 9a) : la beauté surgit-elle nécessairement de la symétrie, et le postulat esthétique = symétrie, pourra-t-il jamais se figer en axiome ? A quelle violence objective/subjective l'auteur a-t-elle obéi ?

La démonstration qui précède, cette « fabrication » constante à partir d'un schème décrété imparfait, n'est là que pour faire sentir l'alliance fondamentale de la durée (écriture et lecture) et de l'espace (parallélépipède ou cylindre). Le texte peut se saisir en ses moindres recoins par le biais de l'objet qui le circonscrit : le livre. C.Q.F.D.

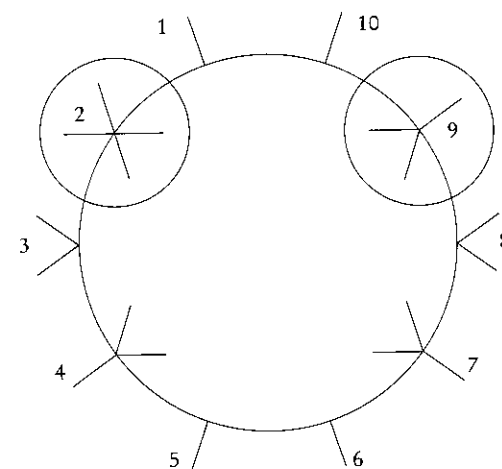


Schéma 17

Dissymétrie du décagone que révèle le texte

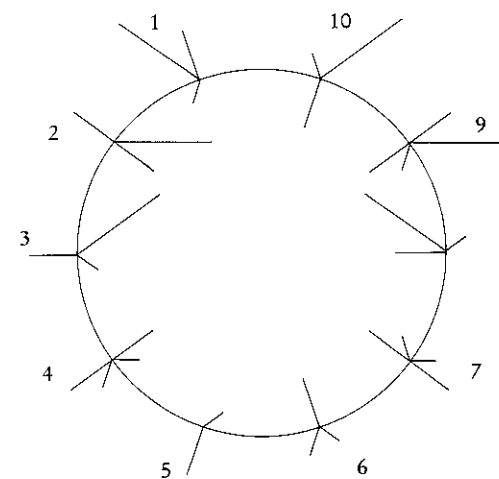
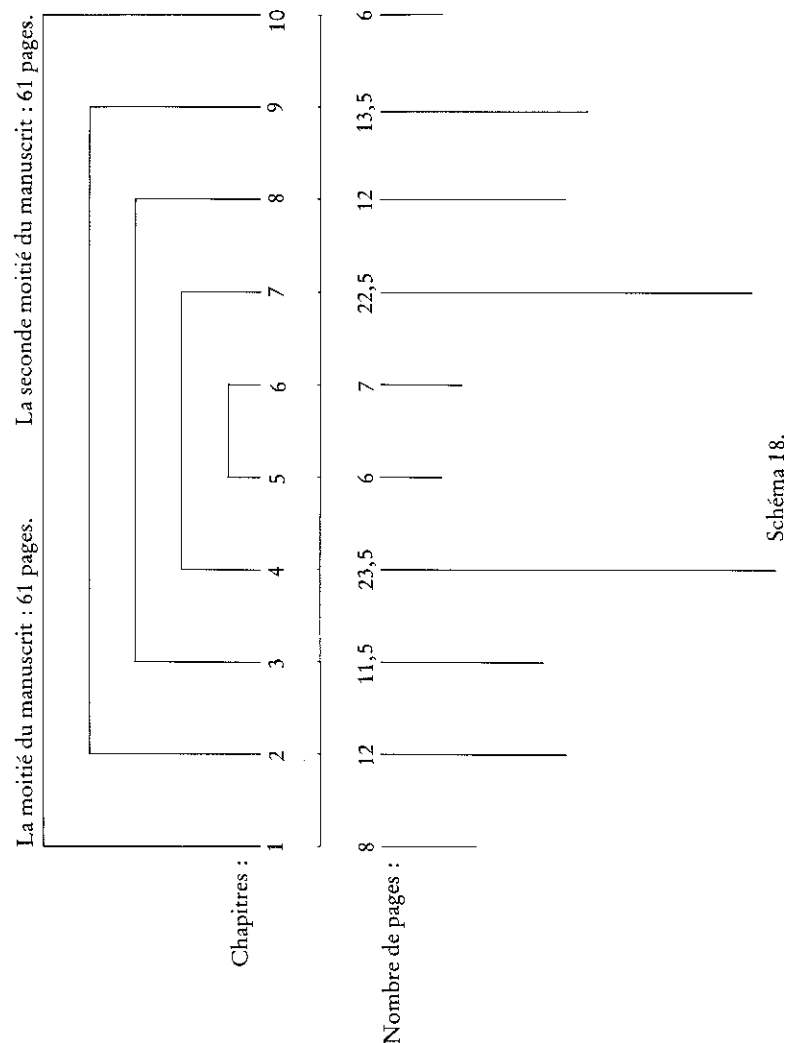


Schéma 17a

Rythmes dissymétriques inconscients.



Rythmes inconscients décelés après la rédaction du roman

ESPACE = DUREE

Le temps est-il de même nature mathématique que l'espace qui le circonscrit ?

Prenons la relation 1-4-9, une lecture continue des trois premiers chapitres, puis des cinq qui suivent, fait apparaître dans l'espace la section : $\frac{5}{3} = 1,66$.

Si l'on admet un temps de lecture de 10 minutes par chapitre, trente minutes s'écouleront pour les trois premiers, cinquante pour les cinq autres, provoquant le rapport-temps : $\frac{50}{30} = 1,66$. L'espace et le temps coïncident : $\frac{5}{3} = \frac{50}{30} = 1,66$. Mais, si le rythme de lecture ralentit aux trois premiers chapitres et s'accélère aux cinq suivants, la durée mentale du 1^{er} au 4^e chapitre augmente et celle du 4^e au 9^e chapitre diminue dans un rapport qui peut être, par exemple, celui de $\frac{40}{30} = 1$. Or, $1 \neq 1,66$. Donc, pour autant que la lecture soit uniforme, le rapport de temps est comme le rapport de l'espace. Le temps-mesure serait le nombre de minutes pris pour lire une page. Ce temps-mesure, que chacun peut modifier, n'altère en rien l'objectivité de la proportion $\frac{\text{espace}}{\text{durée}}$ qui est de $\frac{5}{3} = \frac{50}{30}$.

Ainsi une cathédrale dont les bas-côtés ont 120 m. de longueur. Rien n'empêche le touriste de parcourir celui de droite en une minute, celui de gauche en six. Le temps

de lecture de cette cathédrale dépend de mille impondérables. Dans le roman, et c'est ici l'élément-clé de l'égalité espace-durée¹ : chaque chapitre doit avoir le même nombre de pages, comme chaque bas-côté le même nombre de mètres. Si un chapitre possède 10 pages, l'autre 20, le temps uniforme de lecture sera deux fois plus court pour celui-là que pour celui-ci. La relation 1-4-9 est d'or ($\frac{5}{3}$), la réalité temporelle la métamorphose : le roman étudié était composé de chapitres plus ou moins fournis : 8 + 12 + 11,5 pages et successivement du 4ème au 9ème chapitre : 23,5 + 6 + 7 + 22,5 + 12 + 13,5 pages (schéma 18). Le rapport temporel d'une lecture uniforme est de $\frac{71}{31,5} = 2,224 = 1,39$ fois plus grand que la section d'or et n'est même pas un multiple de celle-ci. La répartition des chapitres produit bien le rapport doré mesurable au compas sur le livre-objet, l'hétérogénéité des pages, donc le temps de lecture engendre un rapport inadéquat : l'espace *choisi* ne coïncide pas avec la durée. Précisons : le personnage du chapitre 4 se rendant au 1 et 9 trace dans l'esprit du lecteur et le temps réel une relation d'or, *si et seulement si*, paraissant à la cinquième page du premier chapitre, il intervient à la page cinq du chapitre neuf. On peut conclure — en fin de texte — que littéralement entre l'espace (parallélépipède) la durée (écriture et lecture) et la conscience du lecteur, un prisme étoilé *régulier* a surgi.

(1) Cet élément-clé n'est valable bien entendu que pour ce roman-test. L'auteur se devait d'amener la temporalité textuelle à l'espace absolu qu'elle s'était fixé : le prisme décagonal. On verra plus loin (p. 47) que le temps est *toujours* accordé à l'espace quel qu'il soit.

REPONSE A D'EVENTUELLES OBJECTIONS

a) Ouvrir le livre au maximum c'est l'anormaliser. N'est-ce pas au contraire lui donner son vrai *volume* (volumen, feuilles roulées, cylindre) ? Une relation temporelle ne peut être perçue comme élément du décagone spatial (ou de n'importe quel prisme) qu'en ouvrant le livre au maximum. Le cylindre a donc permis de matérialiser l'espace textuel et de temporaliser le prisme spatial. La position « anormale » a donné raison à l'intuition : *la temporalité est spatialement chiffrable* (texte traversé). Partant de celui-ci et non du cylindre, l'auteur sans repère n'aurait pu produire, comme tant d'autres, que de petits dessins pseudo-scientifiques soigneusement ésotériques. De la lecture naîtra le prisme temporel, écho chiffrable de la figure spatiale.

b) Et si le livre n'avait pas cette forme ? Si, comme autrefois, il était fait d'un long parchemin roulé, cette méthode critique pourrait-elle opérer ? Elle le pourrait, mais pas de la même manière. Il serait possible de segmenter cette longue feuille en ses rythmes, selon l'axe syntagmatique que visualisent des figures comme 5a ou 6. On disposerait le parchemin de telle sorte que sa longueur

serait parallèle à la droite. Une relation qui apparaîtrait au quart et au huitième du parchemin se retrouverait donc au quart et au huitième de la droite. Même si la forme des livres était autre, les textes n'en seraient pas moins identiques à ce qu'ils sont. Philippe Sollers, par exemple, n'aurait pas changé un iota de « Nombres » car, en l'écrivant, il a suivi une mathématique interne à l'œuvre à faire et qui s'y trouve ou s'y trouve autrement, selon le travail de transformation que révèle l'œuvre faite. La mathématique s'inscrivant à mesure que se déroule le récit est là quel que soit le support de l'écrit. La mise en cylindre du parallélépipède permet de visualiser l'espace imaginaire.

c) Artificielle la coïncidence chapitre-sommet ? Rappelons qu'elle est née à l'instant de l'intuition sphérique, avant même d'écrire. Envisageons ici la deuxième hypothèse : le livre déploie un faisceau de semi-plans issu de l'axe (p. 17, fig. 1a). Examinons maintenant le schéma 20 : les chapitres sont divisés arbitrairement en 7 points. Les relations émettrices figurent au centre, les réceptrices à leur place de lecture. On constate que relations, rythme, sens et cadences sont identiques à ceux de la 1^{re} hypothèse. Coupant les semi-plans, le prisme décagonal est plus étalé ; le trajet des personnages D, E, F, G, etc... forme des angles déplacés, mais se rapprochant de la section d'or. Le texte est mesurable avec la même efficacité.

Qu'est-ce que la mathématique consciente ? Le schème profond mis à la lumière.

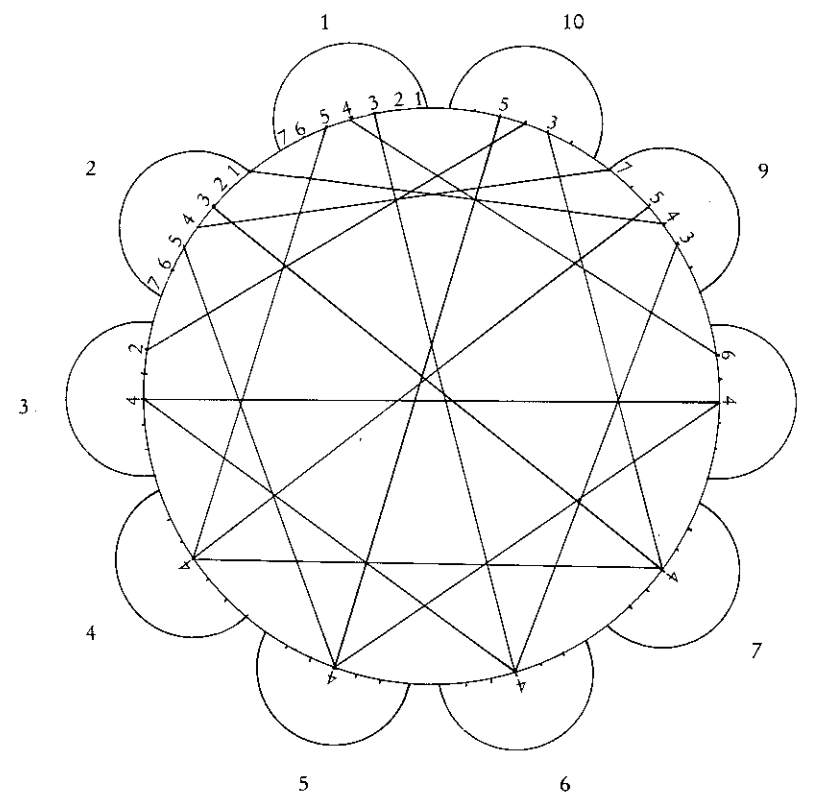
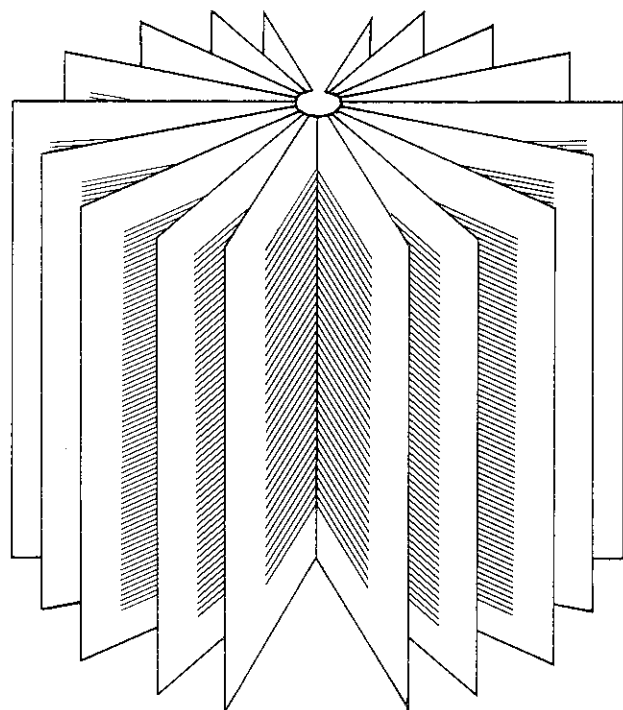


Schéma 20.



POUR UNE CRITIQUE

Appliquée aux textes anciens ou contemporains, cette méthode révélera des rythmes certains mais d'une moins certaine symétrie. Nonobstant, le livre sera *totallement chiffrable en durée et en espace par deux dessins décalés et enchevêtrés*, l'un décrivant la mathématique vers quoi tendait le romancier, l'autre ce qu'il en a fait, ou ce qu'en a fait le texte. *Ce dernier dessin répondra aux critères de l'égalité espace-durée*. Reprenons l'exemple donné par l'auteur de cet essai (p. 41 et 42). Son roman était composé de chapitres de 8 ; 12 ; 11,5 ; 23,5 pages etc... Le rapport temporel d'une lecture uniforme : $\frac{71}{31,5} = 2,224 (\neq 1,618) = 1,39$ fois plus grand que la section d'or, *celle-ci étant prise comme valeur spatiale absolue*. Logique avec ce schème inconscient mis à la lumière, donc avec elle-même, l'auteur se devait d'accorder la temporalité à l'espace ; de modifier le texte en fonction de cet espace. Dès lors deux principes commandaient l'égalité espace-durée : 1) même nombre de pages aux chapitres, 2) les éléments de relation intervenaient aux pages-reflets des chapitres concordants. Principes sans valeur pour le critique qui chercherait à déceler le schème

inconscient de l'auteur, *schème qui coïncide évidemment avec la temporalité*. En effet, dans le roman initial (voir page 42) l'angle de 48° et non plus de 35° de la relation 1-4-9 se chiffre par le rapport spatial $\frac{71}{31,5}$. Un temps de lecture de 1 minute par page, donne le rapport-temps $\frac{71}{31,5}$. *Quel que soit le nombre de pages, la durée = l'espace : durée mesurable au compas sur le livre-objet. C'est la temporalité distribuée autour de l'axe du cylindre qui mène à l'espace chiffrable*. Celui-ci n'étant plus saisi dans l'absolu d'un schème (même inconscient) se moule sur la durée, fait corps avec elle. La temporalité $\frac{71}{31,5}$ réplique d'un espace décagonal autre que celui de l'auteur, (inconscient personnel surgi dans la conscience ou, qui sait, l'éveil d'un mythe) a été rejetée.

Basculons de l'auto-expérimentation à la critique, l'écriture (durée) se calcule comme l'espace par des instruments ce qui donne le visage prismatique du texte. L'espace devient durée, la durée se métamorphose en espace. Mais de la mathématique ou du texte, *qui influence qui au cœur du travail ?* Telle est la question. En regard de son roman l'auteur a pu répondre. La mathématique (sphère) née en même temps que l'imaginaire (celui-ci pataugeant dans le nombre) s'est écoulée dans le texte. Modifié, celui-ci s'est mué en l'espace décagonal définitif. Il est même apparu que l'exigence esthétique entraîne la complexité mathématique et affine la liberté qui produit celle-ci.

Une remarque : dans l'absolu, le nombre de dessins prismatiques que pourrait « donner » un texte est presque illimité (jusqu'à épuisement des signifiants et, s'il était possible, des signifiés). Dans la réalité, il est subordonné

au nombre d'éléments de relation que choisit le critique et que « montre » coquettement le texte¹.

Pour analyser les auteurs réputés les plus somptueux, Proust ou Joyce par exemple, le critique descendra jusqu'au nombre. Apparemment en trop, le monologue de « Molly » s'intègre certainement dans un système géométrique que Joyce pressentait sans pouvoir le prouver, sinon en schéma tiré de son intuition et de son imaginaire. La mise en cylindre des 6 livres de Jean-Pierre Faye, dont le dernier, « Les Troyens » est sous-titré « hexagramme » (figure mouvante tissée entre les 6 livres), pourrait vérifier l'intuition spatio-géométrique de l'auteur. Ses poétiques dessins sont du texte en quelque sorte hors texte. Ils laissent sceptiques.

La gourmandise du livre-cylindre est infinie : en ses spirales il happe déjà le plus insaisissable des textes : « Dedans » d'Hélène Cixous. Le plus évanescent : « Chéri » de Colette. Le plus drôle : « Zazie » de Queneau. Le plus ostentatoirement mathématique : « Nombres » de Sollers. En ses chiffres savamment mêlés, « Nombres » serait-il l'auto-reflet constamment détruit de cet espace d'où naît le texte ? Traversant le VOLUME de bandelettes blanches aux noires coutures, il reste à radiographier l'inconscient squelette renié. Une toute première approche ne révèle-t-elle pas les fondements d'un stûpa ? (fig. e et f). « Nombres » le plus mort — le plus vivant des livres.

(1) Toute l'objectivité du critique tiendra donc, non au choix du code, mais à la rigueur avec laquelle il appliquera à l'œuvre le modèle qu'il aura choisi (BARTHES Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 20).

Et pourquoi cette critique escamoterait-elle l'essai ? Le pamphlet « Critique et Vérité » de Roland Barthes, splendide et sensuel, épouserait-il un squelette « innocent » ? A première vue, la découpe est symétrique : deux parties de 34 et 35 pages, chacune composée de six séquences.

Les écrivains parsèment leurs textes de pensées sur le cercle, la sphère ou toute dilatation spatiale. Ils ne touchent que le symbole et l'abstraction : le livre reste en dehors de son contexte. A leur tour les critiques (Georges Poulet, Butor, Ricardou, etc...) ont voulu mettre en évidence cette tentation spatiale de l'écrivain. Ils n'ont pu la démontrer que de manière abstraite. Ce cercle, par exemple, ce fameux retour auquel, semble-t-il, peu échappent ; ils en parlent, mais comment n'ont-ils pas perçu sa coïncidence avec le livre-objet ? Dans « Le monde en 80 jours », le héros revient à son point de départ. Le dernier chapitre rejoint ainsi le premier, le romanesque fusionne avec le livre, le cercle est *réel*. Placé objectivement sur une des circonférences de base du livre-cylindre, il ouvrirait le texte à ses dimensions spatiales authentiques et serait l'origine d'une multitude de lectures inédites...

Prenons « La modification ». Sa structure (et selon les dires de Butor lui-même, le texte a constamment changé l'algèbre initiale), cette structure, que le livre sorti de presse fige définitivement, éclaterait en son propre mouvement et donnerait des images qui pourraient enchanter la psychanalyse, la philosophie, la sémiotique ou la linguistique...

La critique de Ricardou (pour une théorie du nouveau roman) extrapole les termes trajectoire, cercle, axe,

symétrie, rapport, schéma. Partant de signifiants identiques ou qui ont *d'évidentes correspondances deux à deux*, elle tente de tracer inter-texte et inter-livre la géométrie de l'imaginaire. Mais, privée de repères scientifiques elle reste elle-même dans la fiction... Pour Ricardou et la plupart, il y a cercle quand le mot cercle paraît dans le texte... De toute évidence, eux et moi ne parlons pas de la même chose.

Par contre, Ricardou a été le premier, si je ne m'abuse, à percevoir la nuisance des couvertures sur la mouvante signification du texte embrassé. Les noms de l'auteur, du titre et de l'éditeur restent extérieurs en quelque sorte au texte : celui-ci n'en a pas besoin. Ricardou a fait éclater le signifié des mots inscrits sur les *couvertures* pour glisser à l'intérieur de ce vide le germe d'une *ouverture*. Par exemple, dans « La prise de Constantinople », le nom *Jean Ricardou*, quatre et huit lettres, détermine la symbolique textuelle (quatrième et huitième croisade). Les signifiants, les signes (l'étoile des éditions de Minuit) ouvrent les fenêtres à travers lesquelles le texte tourne inlassablement et sans heurts. Le dernier mot commence le premier : le livre qui livre « rien » : Ricardou. Celui-ci, dans son projet, est passé à côté du livre-cylindre.

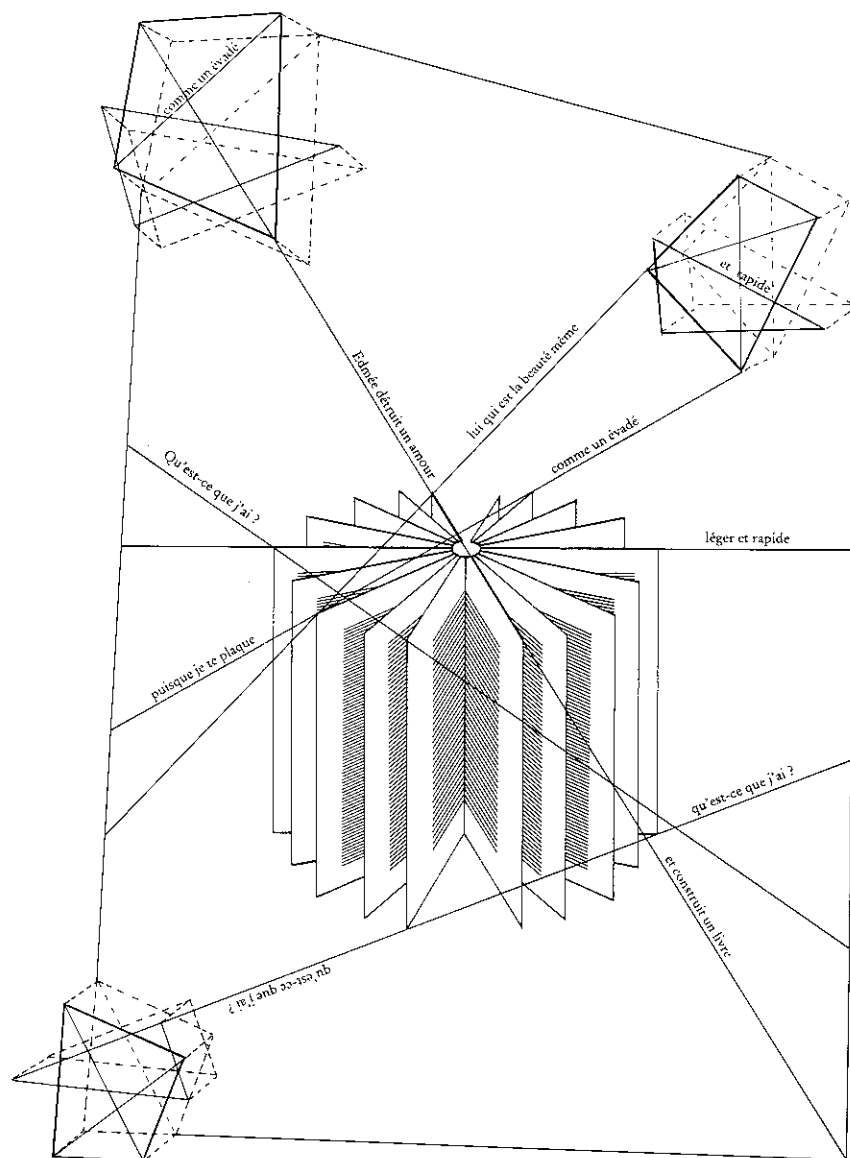


Fig. a

ANALYSES MATHÉMATIQUES

« *CHÉRI* » de Colette¹

Mathématicienne, l'instinctive Colette ? Qu'a-t-elle ressenti à l'instant de l'écriture, lorsque montaient en elle les images, le romanesque, les mots ?

De courts chapitres varient entre 10 et 14 pages. Le deuxième et l'avant-dernier perturbent cet équilibre : 22 et 43 pages, chapitres de réminiscence. Et si, sans se soucier de la découpe opérée par Colette, on compte avec exactitude les pages de réminiscence : 22 au début, 22 à la fin.

Abandonnons la catégorie chapitres et prenons comme dénominateur commun *le couple Chéri-Léa, base du romanesque*. Sur la circonférence du livre-cylindre, marquons les 7 sommets que nous offre le temps de lecture (fig. b) :

A	33 pages	5 à 38	{ Chéri-Léa Chéri-Léa
B	11 pages	39 à 49	Léa
C	14 pages	51 à 65	{ Chéri-Léa Chéri-Léa

(1) Le livre de Poche n° 307 — 1958

D	15 pages	67 à 81	Léa
E	46 pages	83 à 128	83 à 104 { Edmée-Chéri 22 pages
			105 à 128 { Chéri 24 pages Chéri
F	28 pages	129 à 156	Léa
G	33 pages	157 à 190	{ Léa-Chéri
			{ Léa-Chéri

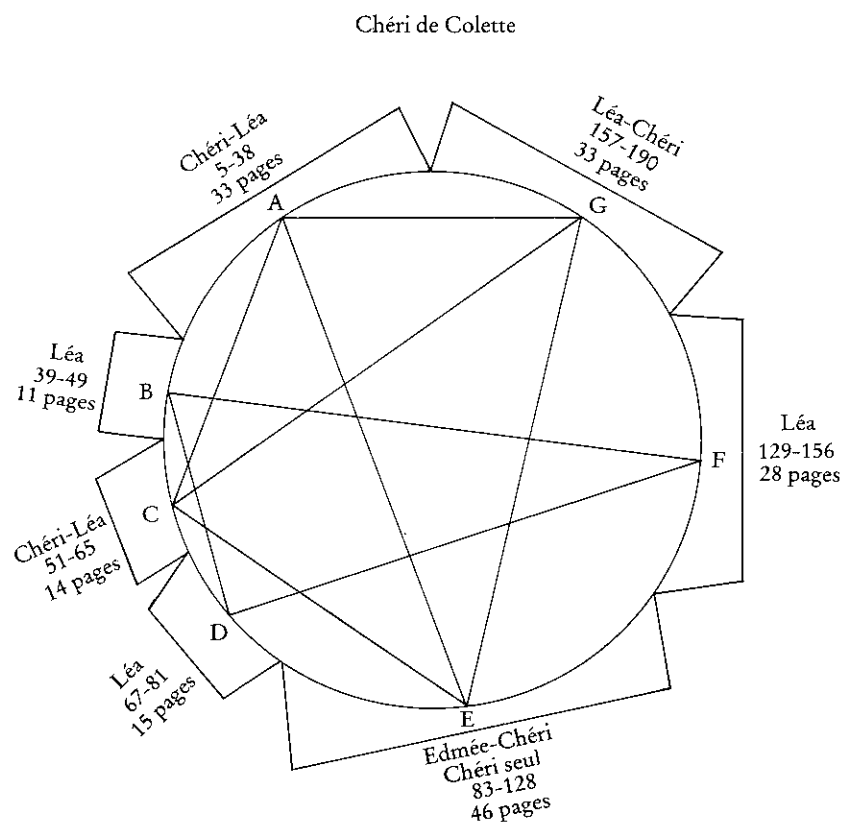


Fig. b

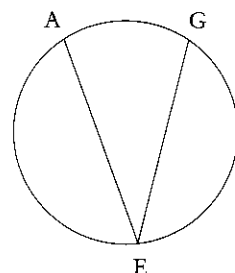
Que nous apprend cette répartition des séquences ? Si une mathématique, s'orientant vers la symétrie, a présidé à la naissance du texte, celui-ci, de ses tentacules sournois a perturbé celle-là. Mathématique originelle, que la vie, l'usure ou la névrose ont rendue asymétrique. En B, D, F, successivement 11, 15 et 28 pages, la croissance de la durée accompagne chez Léa, la progression de la solitude. Séparé de Léa, Chéri, malade de jalousie rentrée, perturbe en 46 pages l'allégresse qui enlève les séquences : la maladie de l'âme se répercute sur le corps du livre. Par contre, la dernière séquence, qui unit Chéri et Léa, est l'exacte réplique de la première (33 pages), l'amour triomphe, l'équilibre psychique revient en même temps que la symétrie. Ces 33 pages Chéri-Léa du début et de la fin « coiffent » presque symétriquement les 46 pages Edmée-Chéri au centre du texte : la mathématique originelle glisse vers celle de la réalité imaginaire : Edmée, charnière du romanesque.

Dès la première séquence, le prisme textuel est indiqué comme si, en un éclair, Colette avait entrevu le déroulement du romanesque et pressenti son rythme.

SOMMET A

L'angle AEG : les perles

En A, elles jettent entre les amants leurs derniers feux. Ils ignorent que bientôt elles serviront de *comparaison* : en E, petites et rondes sur le jeune cou d'Edmée ; fausses sur le cou ridé de la Copine ; en G, merveilleuses sur le cou dévasté de Léa qui, quelques heures plus tard, offre imprudemment au regard de son jeune amant les colliers de Vénus.

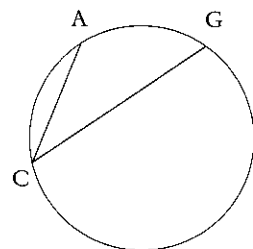


L'angle ACG : le « plaquage »

En A, Chéri aspire à rester auprès de Léa.

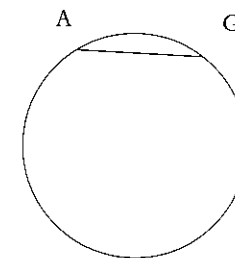
En C, Chéri « plaque » Léa dans le badinage et lui suggère de le considérer comme son dernier amant.

En G, il « plaque » Léa pour de vrai et est son dernier amant. Cette trame baigne dans l'atmosphère fétide des comparses, Madame Peloux, la Baronne de la Berches, etc... repoussoirs en A à l'amour triomphant de Léa ; en C, dans la bouche de Chéri et pour la joie de Léa, objets de réminiscences drôles.



La droite AG : Edmée, vue par Léa

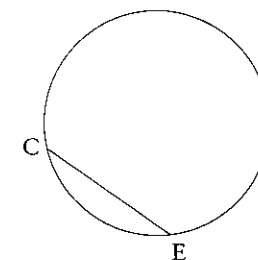
Des deux prismes triangulaires croisés AEG ACG, l'invisible Edmée est la base et la fragilité. En A et G (page 10 et 182-187), l'union mentale puis effective de « la biche et du levrier » ont construit un livre et détruit un amour.



SOMMET C

La droite CE : Edmée vue par Chéri

CE, pendant de la droite AG ferme le trapèze ACEG. En C, (p. 53) Chéri évoque devant Léa la fortune personnelle de la petite et en E (p. 119) brusquement, la vision d'Edmée pouvant l'abandonner, fait revenir sauvagement Chéri sur sa velléité de divorce : « c'est à moi tout ça ! La femme, la maison, les bagues, c'est à moi ! ».

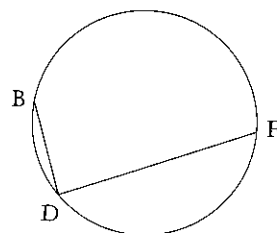


SOMMET B

L'angle BDF : la névrose

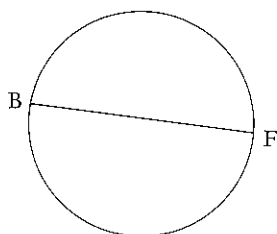
Léa est seule. Entre le début et la fin de la liaison, l'angle de la névrose

amoureuse dont le symptôme apparaît en BDF dans la question sournoise : « qu'est-ce que j'ai ? ». Léa, qui n'ignore rien de l'amour ne sait pas qu'elle aime. Le fantôme de Berthelley-le-Desséché traverse ces sommets. En D et F, les complices de la vieillesse commençante Madame Peloux, la mère Aldonza, le révérend-père, la Baronne, etc... baignent de méchanceté la solitude amoureuse de Léa.



La droite BF : la vie saine

Hypothénuse du triangle BDF le patron, l'ami sûr en B échappe à Léa en F.



Quelle serait cette mathématique originelle dont la perturbation a permis le livre : lieu serein, sans faille encore, sans mots pour le combler ? Si cette mathématique a influencé le texte, elle doit nous désigner l'importance de la droite AG, celle d'Edmée l'invisible qui détruit un amour et construit un livre. L'asymétrie de la géométrie textuelle ne donne la priorité de lecture à aucune droite, excepté peut-être au triangle AEG découpant presque symétriquement le livre, triangle d'Edmée justement (fig. b). Il semblerait qu'à l'instant d'écrire, Colette

ait été attentive à cette sorte de statisme d'avant le langage, plan de lumière qui baigne dans le nombre et la symétrie et que « décomposera » le prisme textuel.

Utilisons « l'artifice » de la symétrie. Distribuons à égale distance les séquences choisies (fig. c) : les relations textuelles visualisent une géométrie symétrique. Elles auraient pu donner une figure quelconque : en effet si, en la figure b, la relation AC avait eu la contrepartie GF ; en c, ces mêmes relations auraient sombré dans l'asymétrie. *Elles ne pouvaient être : la mathématique instinctive vers quoi tendait la romancière les ayant refusées.* Celle-là, sous-jacente à celle de l'imaginaire, triomphe dans la solitude du texte (fig. c).

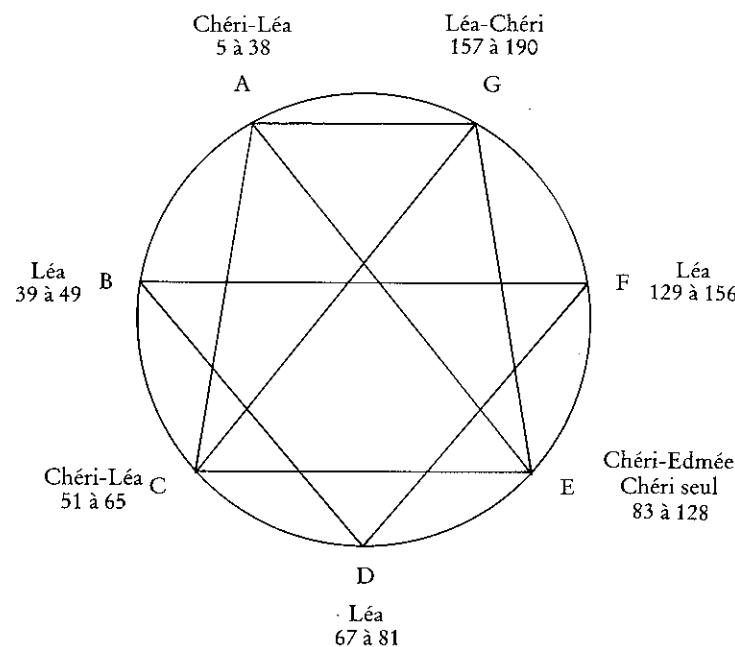


Fig. c

Que nous dit cette figure c ? L'angle AEG a glissé vers la droite et partage la suprématie géométrique avec son pendant ACG. Suprématie que confirme le romanesque : Edmée provoque en effet le « plaquage » de Léa par Chéri. La capture de ces deux triangles par le trapèze ACEG renforce encore l'importance de ces quatre sommets. (Ce trapèze, aux relations discontinues est né non du romanesque mais d'un effet visuel : l'accord artificiel des droites AG et CE avec AC et EG, serait comme une figure féminine plaquée au cœur du texte). BDF, le triangle de la solitude coupe ce trapèze. En D, Léa prend conscience de la nécessité d'une diversion, d'un voyage. Le « Qu'est-ce que j'ai ? » fait rebondir l'action et provoque la seconde moitié du livre. La symétrie coopère donc à l'idée génératrice et sans doute est-ce cette mathématique-là — squelette de son livre — qu'a perçue Colette avant même la formation des images, des mots. En cours d'écriture, le malheur a brisé l'harmonie d'une vie, la symétrie du livre. L'amour triomphant n'aurait point créé de rupture textuelle (ces 46 et 28 pages de solitude qui rejettent D et centrent complaisamment E) (fig. b). Le schème originel s'est plié à la cassure du temps et de la mort : un livre est né.

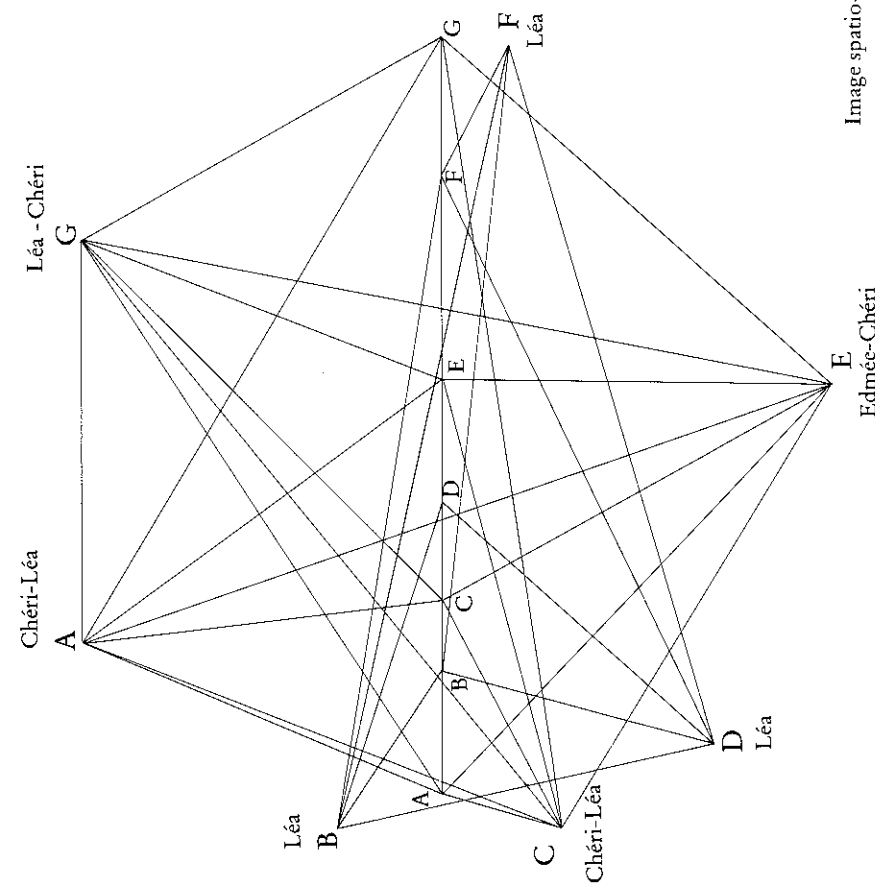


Fig. d

Image spatio-temporelle de Chéri

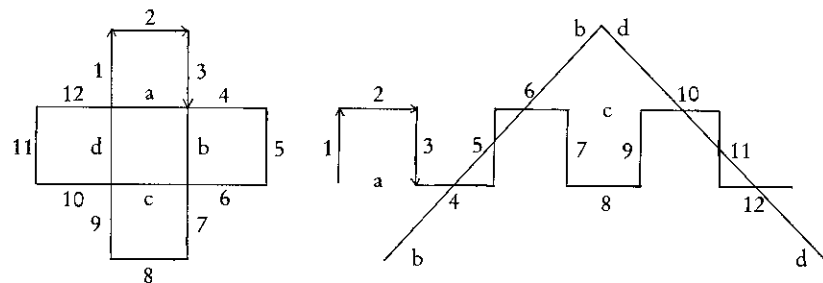
« *NOMBRES* » de Philippe Sollers¹

PREMIERE APPROCHE

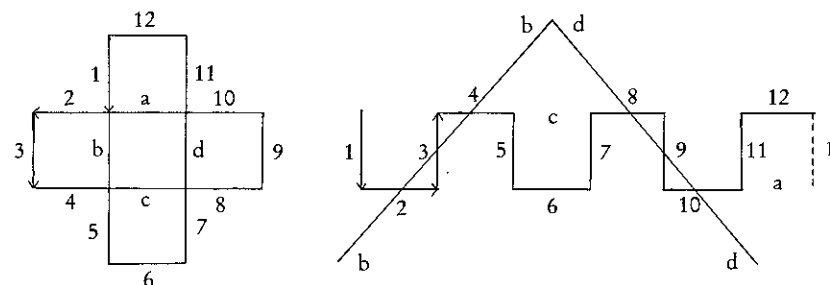
Comme il s'agit de l'histoire de ce récit, j'ai voulu vérifier si les dessins de Philippe Sollers correspondaient dans leur choix à la structure qu'ils désignent. Au premier quart du livre, à la séquence 4.24, cette croix, (fig. e) et sa mise en carrés, épouse-t-elle ou engendre-t-elle pour une part le récit ? Le sommet se dessine en 4.8, avec son absence de côté, cette quatrième surface en quelque sorte pratiquée dans l'air. Au deuxième quart, en 4.48, le bord nous place devant le portique de l'histoire, fondement ouvert de la croix, coiffant à la séquence 4.52, l'exact milieu de la narration. Plaquées sur le corps du livre et que livre le corps du texte, ces quatre surfaces renvoient à un centre qui n'est pas là, de telle sorte que la figure complète comporte une case vide pour l'instant impossible à vivre, le sort... Aux séquences précitées, cette croix ou sa mise en carrés, est permutée, transformée mais agissante.

(1) Ed. du Seuil, 1968

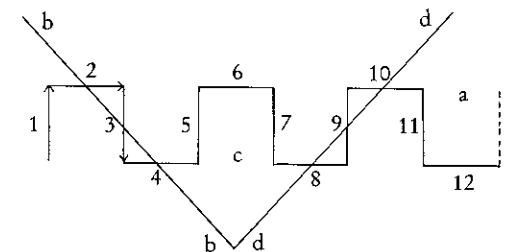
Indiquées dans le texte à la séquence 4.24., les quatre surfaces se muent en la « grecque » qui ne serait autre que leur éclatement syntagmatique (4.52.). En effet, la séquence en blanc du présent et son alignement,



le glissement du texte le long des bords de cette croix, tel que le livre le livre-cylindre en son mouvement de lecture et son retournement,



ou son renversement,



c'est-à-dire, en définitive, la superposition des scènes et « donc un fourmillement de foule et rien, rien qui est d'ailleurs quelque chose et la même chose que rien ». Au fondement de la croix, entre 1.49. et 4.52, par où s'écoule l'insondable du texte, nous assistons à « cette coupure, ce recul sans cesse présent à l'œuvre, comme les lignes se dispersent et s'enfoncent avant d'apparaître retournées à la surface morte où nous les voyons ». Ainsi :

1.49. Cette traversée, cet arrachement, cet effilement, cette liquidation, cette perte, cette explosion, cette mouille, cette défonce, ce désordre, ce cahos, cette circulation, ce saut, cet oubli, cette division, ce creux, ce décollement, ce dessiné, ce fouillé, ce durci, ce frôlement, ce vide qui s'ouvrirait enfin en plein corps.

2.50. Ce plat, ce léger, ce glissant, cet égalisant, ce passant, cet impossible, ce déchiré, ce percé, ce rouvert, ce travaillant, ce tombé, cet absent, cette restreinte, cette traçante, ce lointain, cet au-delà, ce vidé, cet épuisé, ce déclenché, cet isolé, ce déplacé, ce balayé « touche-moi ».

3.51. Ce transformé, cet effrité, cet oblique, ce respiré, cet inégal, ce contrôlé, ce possédé, cet en-deça, ce grisé, ce retraits, cette sinuosité, cet équilibre, cette chance, ce craquant, cet empoisonné, ce retardé, cette reprise, « tout est bouclé »/« trop tard ».

4.52. Ce perméable, ce caché, ce manque, cette impossibilité, cette course, cette souffrance nette et sans voix des chiffres, ce blanc du présent, ce retournement, ce renversement, ce blanc au blanc redoublé, cette émergence, ce progressif, cette évolution, cette constellation, ce fourmillement, ce rien, cette membrane, ce changeant, ce sans fin, cette trace, cet impossible, cette avance, ce profilé, cet insaisissable, cet impénétrable, cet obscur, cette émousse, cette débrouille, cette tamise, cette égalise, cette révolution, ce permanent, ce mobile, ce pénétré, ce suspendu, ce battement, ce nom, ce nombre, cette ombre, cette matière s'écoulant du vide au plein.

Les figures passent de croix en carrés en hexagramme en triangles en rectangle (dans l'épaisseur du livre, un « crucièdre », des cubes, un hexaèdre, des tétraèdres, un parallélépipède rectangle). Ces figures désignent pour une part le visage du texte. Celui-ci glisse de l'une à l'autre, se combine, se soutient, se souvient, revient, freine, se retient, se restreint, se maintient, se peint, se dessine, s'illumine, se remanie, se lamine, s'enchaîne, se contamine, se dissémine s'oriente hors d'atteinte, en quelque sorte et sans le vouloir se nie en ses signifiants, renie, renaît, se pulse, s'engendre, se transforme sans jamais passer par le centre.

Le centre est l'axe du livre-cylindre, lieu blanc des marges où le texte est absent.

Image plurielle de « Nombres »

Fig. f

Image spatiale de Nombres

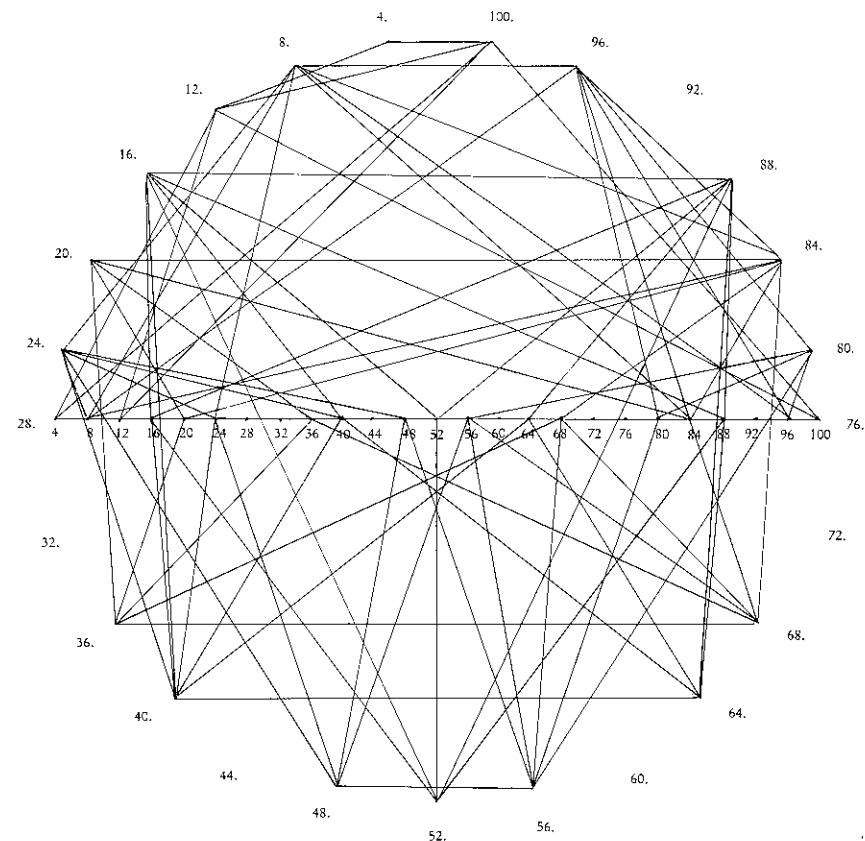
Fig. f_a

Image spatio-temporelle de Nombres

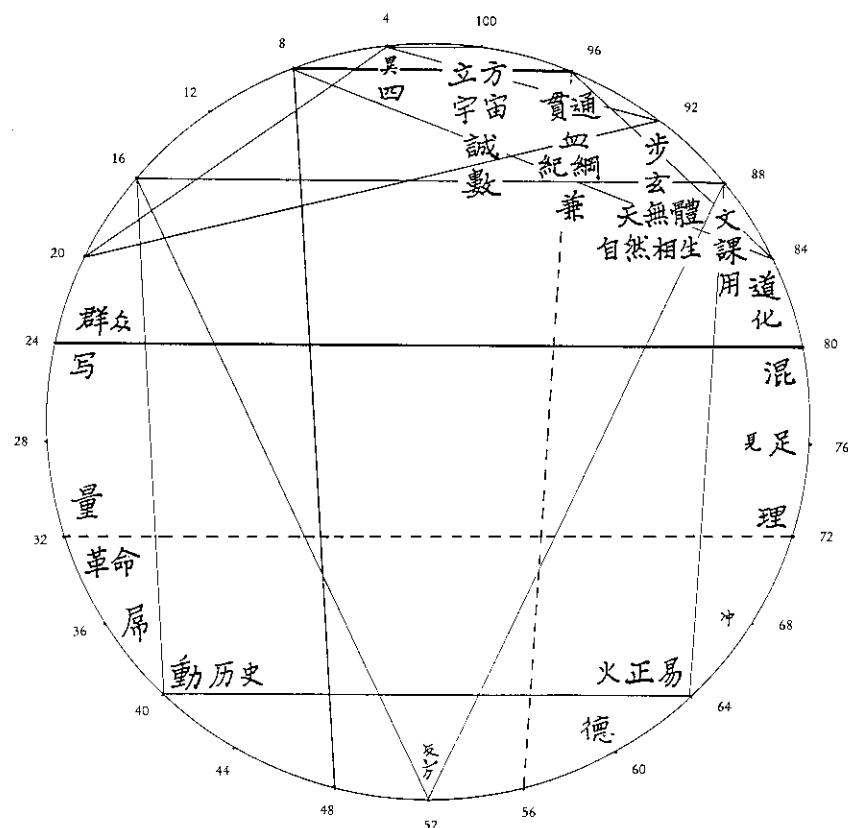


Fig. g

Symphonie chinoise

CONCLUSION

Hasard que la symétrie des relations ou subjectivité du critique qui a *choisi des relations pouvant se muer en figures symétriques* ?

Le réseau des droites choisies couvre, sans les épuiser bien entendu, le romanesque et le texte. Il serait donc difficile de soupçonner le critique de « tricherie ». Comme je l'ai dit plus haut, les images prismatiques d'un texte peuvent être infinies (jusqu'à épuisement des signifiants mais non des signifiés, là on plonge dans le vide du sujet). La similitude du romanesque, des phrases, des mots (l'espace linguistique) tisse une nasse géométrique qui n'est pas nécessairement symétrique. Cette nasse aux mailles serrées, aux nœuds évidents, suspendue dans l'abîme et que l'absence traverse serait en quelque sorte le « regard objectif » du texte. Ce filet obstinément vide, le critique le remplit de poissons polymorphes qui sont autant de signes de l'œuvre elle-même. Ces poissons dans leur « frétillance » donnent une image nouvelle et comme suspendue du texte analysé.

Récapitulons : le livre est cylindre. Prisme ensuite dont n'est pas exclue, comme on l'a vu, la lecture symbolique ; le texte « littéral et dans tous les sens » et, imbibant cet objet à la fois compact et vide, le désir assoiffé du lecteur. Les images sensuelles de « Chéri » et de « Nombres », chacun peut les remplir à son gré, elles sont béantes.

Hasard que la symétrie de ces images ? Je trouve dans Lacan (*Le Séminaire*, livre XI, p. 45) un support magnifique (non qu'un support me soit nécessaire, mais une référence, ça fait sérieux !) « *Là où c'était, le Ich — le sujet, pas la psychologie — le sujet doit advenir. Et pour savoir qu'on y est, il n'y a qu'une seule méthode, c'est de repérer le réseau, et un réseau, ça se repère comment ? C'est qu'on retourne, qu'on revient, qu'on croise son chemin, c'est que ça se recoupe toujours de la même façon... Parlez de hasard, messieurs, si cela vous chante, moi, dans mon expérience, je ne constate là aucun arbitraire, car ça se recoupe de telle façon que ça échappe au hasard* ».

Table

Introduction	11
Une des mille formules au service de la littérature	15
Rythmes inconscients	33
Espace = durée	41
Réponse à d'éventuelles objections	43
Pour une critique	47
<i>Chéri</i> de Colette, analyse mathématique	53
<i>Nombres</i> de Philippe Sollers, première approche	63
Conclusion	73

Achevé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie J. Dieu-Brichart
en mars mil neuf cent quatre-vingt trois
pour le compte des Editions Jacques Antoine
à Bruxelles