

Emmanuel Rubio

**LA*LET
TRE AU
CAR*RÉ**

Poésie et permutations

Sens&Tonka

PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DE L'UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

ISBN 978-2-84534-304-7

© 2022, SENS&TONKA&CIE

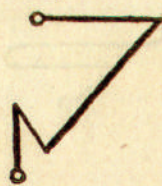
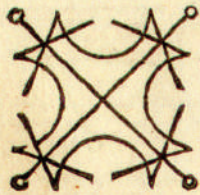
Tabula Solisin abaco.

6	32	3	34	35	1
7	11	27	28	8	30
19	14	16	15	23	24
18	20	22	21	17	13
25	29	10	9	26	12
36	5	33	4	2	31

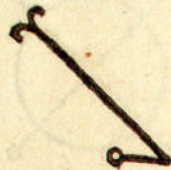
In notis Hebraicis.

ו	ד	כ	י	פ	ז
ה	ג	ב	ק	ט	ח
ש	א	ל	צ	מ	נ
ע	ו	ז	כ	י	פ
ק	ט	ח	ז	ו	ד
כ	ב	א	י	פ	ז

Signacula siue characteres,
Solis. Intelligentiæ Solis.



Dæmonij Solis.



Cornelius
Agrippa,
*De occulta
philosophia*
(1531).

*« Un jour, nous arriverons à lire
les espaces blancs entre les mots
grâce auxquels nous pouvons
aborder ceux-ci.
Dieu, ce jour-là, aura,
définitivement, perdu le livre »,
avait-il écrit.*

Edmond Jabès

*La mors, qui a mordre s'amort,
Qui n'espaigne ne blanc ne noir
Cil Diex qui par sa mort bout le mort d'enfer mordre
Me welle, c'il li plait, a son amorce amordre*

« La mort, qui s'acharne à mordre, / Qui n'épargne ni blanc ni noir » [...] « Que le Dieu qui par sa mort voulut mordre la mort de l'enfer / Veuille s'il lui plaît me faire mordre à son amorce »... À lire ces vers magnifiques, composés par Rutebeuf en plein XIII^e siècle, revient à la pensée la devise d'un autre poète, Clément Marot, né presque trois siècles plus tard : « LA MORT N'Y MORD ». Doublement anagrammatique, cette devise. LA MORT reprend MAROT, évidemment ; mais N'Y MORD inverse encore MINOR : Marot *le jeune* s'y révèle le fils respectueux du poète *majeur* Jehan Marot, qui chanta notamment les campagnes de Louis XII en Italie...

Plus proches de nous résonnent encore ces formules de Ghérasim Luca : « Mais le mort le mot d'or d'ordre / de la mort de la mort / c'est mordre c'est mordre les bornes de la forme / et fondre son beau four dans le corps de la femme »... Du XIII^e siècle au XVI^e, au XX^e, et comme en deçà des poètes, ne pourrait-on suivre ce fleuve-ci, plus souterrain, cette poésie des mots et des lettres se recomposant toujours ?

Bigarrures, tel fut longtemps le titre de ce volume, en l'honneur de Tabourot et de ses *Bigarrures du seigneur des Accords*, qui compilaient, à la fin du XVI^e siècle, les divers jeux de lettres ouverts aux écrivains. Anagrammatismes, vers rétrogrades par lettres et par mots, antistrophes, contrepèteries... Il y a quelque coquetterie à s'inscrire dans le sillage d'un livre oublié de presque tous, et qui survit pourtant, quelque quatre siècles plus tard.

Bigarrures, c'était encore dire l'absence de continuité de l'ensemble, et sa fragmentation assumée. Renvoyer aussi bien à l'hétérogénéité des emprunts, des citations, qui viendraient se combiner aux évocations et autres analyses menées en propre. Les

auteurs cités, enfin, s'éloignent bien souvent du panthéon de l'histoire littéraire. Combien de marginaux, d'oubliés, de malmenés par la mémoire commune... Il n'est jusqu'aux plus célèbres qui ne se voient parfois représentés ici par telle farce, telle inscription annexe, sans valeur déclarée. Ce livre, né d'un long temps de maladie et terminé (ou presque) durant un confinement généralisé, y a trouvé sa forme, pratiquant le collage à défaut de pouvoir rédiger longuement, et ses aliments. Littéralement coupé du monde, il s'est ouvert à tous les possibles des banques de données et autres bibliothèques virtuelles. Sans pouvoir prétendre à la moindre exhaustivité. Sans pouvoir même éviter l'oubli majeur, l'absence regrettable. Le ton mineur semblait décidément de mise.

L'amour du mineur s'accompagne pourtant volontiers d'une contestation implicite des hiérarchies qui l'ont déclaré tel – et peut-être de toutes les hiérarchies. Au-delà de la diversité mise en œuvre, il me semblait surtout que l'ensemble visait une unité plus profonde, interrogeant à partir de ses marges le mouvement propre de la poésie. Que ce petit monde tournait autour d'un seul et même axe, une seule et même idée.

Cette idée, nul besoin de la tenir au secret. Elle ne peut passer pour inédite et tient peut-être en quelques mots : que la poésie, autant que de forger des constructions langagières, interroge l'institution de la langue elle-même, son émergence. Qu'elle commence dans la mise en demeure du médium même dans lequel elle est engagée. Qu'elle interroge fondamentalement la découpe des mots, et par la même occasion, du monde, la suspend un instant, lui fait perdre toute évidence.

L'angle principal, à partir de là (et lié peut-être à nouveau aux circonstances), tiendra à ce qu'ait été décidément privilégiée une poésie de la lettre. Non sans conséquences, sous nos latitudes. Rapportée à l'alphabet, la poésie se voit de ce fait essentiellement confrontée à l'exercice d'une combinatoire. Et ce ne sera pas, dès lors, le moindre des plaisirs que de retrouver cette combinatoire à différentes échelles de constitution du poème et de la langue, interrogeant tantôt la forme littéraire, tantôt l'ordre des propositions, tantôt la syntaxe, et jusqu'à l'ordre des lettres dans le mot, ou des traits dans la lettre elle-même.

Une forme bien particulière aura aussi émergé de ces errances jusqu'à en devenir une piste majeure : celle du carré de let-

tres, qui revient plus souvent qu'à son tour, plus ou moins déformé. C'est là peut-être un *idéal* de la poésie *lettrée* que cette mise au carré de l'écriture : l'avènement d'un ordre, réunissant en une forme parfaite, éternelle, le poème et son inscription. Mais c'est aussi, par la perfection *en tous sens* du carré, une étrange propension : à élargir les sens de lecture, d'écriture. Chacun connaît les *carrés magiques*, remplis de chiffres dont les sommes prises en tous sens donnent le même nombre. Il faudrait, par-delà le tour de passe-passe mathématique, y voir une *tentation du carré*, absolument renversable, que l'on retrouverait aussi bien dans les carrés de lettres les plus séduisants. La forme est reprise par le mouvement ; nul hasard si elle rencontre ici presque systématiquement le cercle, et tisse avec lui d'étranges rapports, d'opposition apparente, mais aussi de parenté secrète.

Car il y a un *mouvement incessant* de la poésie. L'interrogation du langage par la poésie est souvent rapportée, non sans raison, à la tentation du silence. On connaît assez la « Lettre à Lord Chandos » d'Hofmannsthal qui donne à cet horizon mutique son expression la plus saisissante. Il faudrait ici imaginer, au contraire, le rêve d'une langue qui bougerait si vite, si constamment, qu'elle continuerait à parler mais sans figer la moindre *découpe*. Une langue infiniment labile, en perpétuelle restructuration ; un rêve de langue, peut-être, au revers de ce que fait toute langue. Sous la poésie des lettres bruisse souvent ce songe-ci, d'une langue *autre* qui trouve à se refléter dans l'approche des langues *étrangères* magnifiées : le latin, l'hébreu, le chinois... Et ce songe est profondément poésie.

On comprendra, dans cette optique, que les poètes à proprement parler soient régulièrement confrontés à une certaine pensée de la langue : qu'elle passe par les logisticiens au Moyen Âge, les philosophes au XVIII^e siècle... ou les kabbalistes à la Renaissance. Si ces derniers ne peuvent prétendre au statut des linguistes de l'époque contemporaine, ils n'en déploient pas moins un fantastique *imaginaire de la langue* à laquelle la poésie n'a pu manquer de se confronter, et qui ne cesse de la hanter. On y ajoutera, pour une poétique de la lettre, une interrogation renouvelée du médium dans lequel elle trouve à se développer, et qui influence nécessairement son devenir.

À parcourir ce large ensemble de textes, notamment les plus anciens, surgit d'ailleurs une étonnante analogie, qui ne cesse

de perdurer au cours des siècles, ne fût-ce que sur un plan métaphorique : que cette écriture *autre*, première, parfaite... dépasse toute langue étrangère et se confonde finalement avec celle que trace au ciel nocturne le mouvement des astres. Quelle que puisse être pour nous l'étrangeté d'une telle proposition, les auteurs sont formels. Du carré terrestre à son perfectionnement céleste, les cercles de lettres retrouvent volontiers l'inaudible musique des sphères. Tentent au moins de s'en approcher.

L'effort de Bachelard pour lire la poésie à partir d'un imaginaire des quatre éléments est assez connu. On lui substituerait ici une approche par grands *domaines* : terre, ciel... et mer, comme profonde indétermination. En haute mer, aucun repère véritable : c'est le règne de l'espace toujours semblable à soi, dépourvu de signes. Seuls les astres permettent de s'orienter, de découper des *maisons*, comme disent les astrologues, et de définir une direction, du *sens*... Si l'on peut douter d'une langue originelle du ciel étoilé, il faudra ainsi bien reconnaître que les signes découpés à même les astres ont certainement été parmi les premiers à accompagner l'humanité, lui permettant aussi bien d'habiter la terre que de la rendre à un temps mesurable.

Peut-être même auront-ils participé au développement de l'écriture en tant que telle. À en croire les historiens, les premiers caractères chinois seraient nés de la lecture divinatoire de craquelures dans les écailles de tortue, dont la carapace, carrée comme la terre par en dessous, se révèle hémisphérique comme le ciel au-dessus et incarne mythologiquement le cosmos (on sait également, au moins selon le *Yi King*, que l'empereur Yü vit un carré magique dans la même carapace). Plus proche de nous, la déesse sumérienne de l'écriture, Nisaba, dite aussi « Dame de l'étoile », tient dans ses mains une tablette tantôt de lapis-lazuli, tantôt couverte d'astres. Au moment où le signe occidental se détache définitivement du pictogramme, la présence des « clous » gravés par le roseau sur les tablettes d'argile l'ancre fantasmatiquement dans une réalité qui nourrit aussi bien les rêves de combinaisons que ceux d'un ordre plus *élevé*. On rappellera seulement, dans ce contexte archéologique glissant, que la tablette d'argile, support maniable s'il en est, pourrait être associée au basculement physique qui fait passer, à Sumer, de l'idéogramme encore reconnaissable à un signe plus abstrait – et que le roi Asarhaddon n'hésita pas lui-même à faire tourner une

tablette pour la réinterpréter... et réduire de soixante-dix années à onze seulement le temps imposé par les dieux avant la reconstruction de Babylone.

L'histoire de la tour de Babel est fameuse : le mythe de la confusion des langues, et de la perte d'un idiome originel donné par Dieu lui-même, totalement accordé au monde, n'a cessé de travailler la poésie en quête de cette langue *autre*. Peut-être faudra-t-il l'associer à cette mythologie sumérienne, au final infiniment plus recevable, des astres et de l'écriture. Rappelant que la constellation, le signe, se détachent d'abord sur une myriade d'autres constellations *possibles*, et, pourquoi pas, perpétuellement *changeantes*. Que l'écriture, de ce fait, naît d'abord de ce fonds, infini, dont la poésie garde le souvenir.

Y gagnerait assurément en clarté la séculaire prédilection de la poésie pour les constellations. Car la poésie ne se résume pas au songe. Prise entre le rêve de signes infiniment mobiles et le souci de sa cristallisation accomplie, ici et maintenant, elle ne peut que se reconnaître dans cette merveilleuse inauguration du signe. La jouant toujours, la poésie n'aura de cesse de réinstaurer ce *partage du sensible* si fondamental... tout en interrogeant radicalement son geste même. Elle n'aura de cesse de tracer à même la terre des *constellations habitables*... à condition peut-être de récuser par avance toute fixation mortifère.

Cette fiction néo-babylonienne, plus ou moins bien ficelée, inscrit en tout cas, on l'aura compris, l'écriture elle-même sous le signe du déchiffrement. Sans grande originalité une fois de plus. Mais d'une manière au moins bienvenue, dès lors qu'il s'agissait de faire l'éloge de la lecture comme *exercice de vie*. Né d'une certaine urgence à transmettre, ce livre est dédié à mes étudiants, Léa, Vincent, Anthony, Manon... et tous ceux qui m'ont donné en partage des poèmes qu'ils découvriraient, qu'ils aimaient, et ce jusque dans des lieux dont ils ne pouvaient mesurer le réconfort qu'ils y apportaient. À mes propres découvertes, j'ai ajouté quelques exemples que j'avais eu l'occasion de développer en cours avec eux, et qui en gardent le souvenir.

Par souci de cohérence, l'ensemble s'en sera tenu au latin et au français. Par l'effet d'une certaine commodité, il suit un ordre grossièrement chronologique, du iv^e siècle à nos jours. Assez, semble-t-il, pour faire ressortir un de ses actes de foi : le temps long de

la poésie, qui dépasse de loin le sort d'une génération, et l'inclut dans une communauté des plus larges. On y verra peut-être une manière de compenser fantasmatiquement une inquiétude personnelle des plus tenaces. De Trithème à Tzara, de Maurice Scève à Jacques Roubaud, de Du Monin à Ghérasim Luca, de Raban Maur à Michèle Métail, courent pourtant des fils qui, de siècle en siècle, dessinent une véritable continuité. Autant vaudra, pour mieux la sentir, ne pas s'en tenir uniquement à la linéarité proposée, et favoriser à la lecture les rapprochements les plus divers. Le jeu des combinaisons régit aussi ces pages, qu'elles fussent prévues dès l'origine ou non, et en soulignera seul certaines idées séminales. On en a suggéré certaines en fin de chaque séquence, en renvoyant à celles avec lesquelles elle dialogue plus ou moins explicitement. On eût peut-être pu concevoir une machine plus complexe. Au moins l'ordre adopté permet-il pour finir de rejoindre notre époque, et avec elle la *vie* renouvelée de la poésie, à laquelle ce livre entend bien s'abandonner.



Les ■ insérés dans le texte signalent la présence d'une illustration dans les pages environnantes.

I

Le poète Pierre Albert-Birot, à propos du latin, parlait de « langue en barre ». En latin, contrairement à ce qui se passe en géométrie, la ligne précède le point, sans parler de la virgule. Pour commencer, l'espace lui-même ne s'intercale guère entre les mots. Ils s'enchaînent d'abord en une seule matière graphique, à charge pour le lecteur à voix haute de découper dans ce flux les termes qui l'organisent. Cette écriture, d'avant le point de séparation des mots, se nomme *scriptio continua*. Les Grecs avaient, entre autres, des inscriptions dont les caractères, une fois atteint le bord droit du support, repartaient vers la gauche, jusqu'à l'autre bord, avant de se retourner à nouveau. Ils les qualifiaient du terme de *boustrophédon*, en rapport au bœuf, qui trace les sillons d'un champ en parcourant le terrain d'un certain nombre d'allers-retours, sans interruption du trait. Le terme de « texte » provient d'une autre métaphore, qui privilégie le fil sur le sillon. *Textus*, du verbe *texere*, signifie « tramé », « tissé »...

Difficile pourtant d'imaginer une *trame* faite de fils allant tous dans la même direction. Et peut-être le *texte* trouvera-t-il vraiment à s'accomplir avec une pratique poétique latine toute particulière : les *versi intexti*, qui superposent à la lecture de droite à gauche un ou plusieurs autres types de lignes lisibles, à la verticale, en diagonale... Venance Fortunat, qui pratique le genre au VI^e siècle de notre ère, n'hésite d'ailleurs pas à développer la métaphore textile : « Quant à la lettre qui est peinte dans le sens vertical, elle s'accroche à un vers et court dans un autre et, pour ainsi dire, elle est fixe en tant que chaîne et, en tant que trame, elle court dans le tissu, pour autant qu'il est possible d'avoir sur une page une lice formée de lettres. »

Le tout n'est possible que par une mise en place rigoureuse des signes, absolument géométrique. Les *versi intexti* participent d'abord d'une poésie de la lettre. Ils aggravent l'indifférence au mot de la *scriptio continua*. D'une certaine manière, ils redoublent l'acte de lecture, puisque celui-ci, non content de découper les

In hac pagina tricens que lxxv. in qua est monogrammi lubrici est depictus pgnm a pmi usuf
 lra. ad utam nouissim lra decurrit continet. **Suum diuinitio nrm q; ppetuo nrm.**
 Et a pma utam illuf ad nouissimā primi p obliquū ascendit scriptura hec **Dr bē totum**
pacant trucidant tyrannif. A media lra pmi uers usq; ad mediā utam p dretum de-
 scendit lubrica cōtinens **Constantinū pē 7 cū imperator.** In flexio que grecam litteram fac
 habet scriptum per lubricum. **R eparatur o r b i s.**

Septa derti
 ma

S	A	N	C	T	E	V	E	C	V	S	O	V	H	D	L	A	C	R	E	K	V	O	S	V	O	M	A	S	A	I	V	T	I	S	
L	V	E	P	I	A	T	E	R	K	A	R	V	O	T	E	S	O	L	O	P	R	I	N	C	I	P	E	S	A	P	C	I	L	I	S
I	M	O	E	H	S	V	O	G	A	V	D	E	R	E	B	O	H	I	S	D	A	T	V	R	A	V	R	E	A	V	E	H	I	T	S
S	V	M	O	O	M	I	S	S	A	D	E	O	F	V	S	I	S	P	A	T	E	R	A	L	O	E	T	Y	R	A	H	M	I	S	
I	V	S	T	I	C	I	A	I	N	T	E	R	R	A	S	E	T	G	L	O	R	I	A	C	A	M	O	D	O	V	E	R	L	S	
T	E	Q	V	E	O	C	E	O	A	B	E	G	R	A	T	A	F	I	B	E	S	E	T	I	V	R	A	E	M	A	T	A	S		
T	O	T	A	Q	V	E	P	E	R	C	V	L	S	I	S	I	H	G	E	N	T	L	O	Z	E	T	Y	R	A	H	M	I	S		
A	S	P	E	R	K	L	V	I	S	P	O	S	I	T	A	E	S	T	B	E	L	L	E	S	T	I	A	L	I	V	R	E	S		
S	C	E	P	T	R	A	D	A	B	I	T	P	O	P	V	L	I	S	V	O	T	O	P	I	O	S	O	R	B	I	S	E	O	L	
L	V	O	C	E	P	T	E	I	H	V	I	C	T	V	S	O	V	M	O	L	T	A	N	S	I	B	I	S	I	H	O	K	A	S	
T	E	Q	V	E	S	V	P	R	E	T	O	T	I	S	O	V	C	L	I	B	V	O	S	T	I	P	A	T	A	S	I	F	H	E	
O	R	A	T	I	V	R	A	C	V	P	I	T	Z	V	C	I	S	S	I	B	L	E	A	V	O	I	A	H	O	S	T	R	A	E	
O	P	T	A	T	A	O	A	T	F	A	Z	I	A	X	E	H	P	E	R	F	I	D	A	T	E	L	A	F	V	G	A	R	V	O	
P	A	N	T	H	S	D	E	P	O	S	O	I	T	R	V	I	T	O	B	I	S	V	H	D	I	Q	V	E	R	V	B	K	L	S	
I	I	T	O	R	I	S	A	E	T	H	E	R	I	O	E	M	V	T	Y	C	E	N	T	A	O	I	N	E	A	O	R	K	I	S	
M	E	P	V	S	A	K	A	B	S	O	D	O	M	A	I	S	O	V	A	T	L	A	V	B	A	R	E	S	E	R	E	H	L	S	
O	R	I	S	L	V	S	T	R	A	T	V	L	V	A	T	O	V	R	L	S	S	A	N	C	E	T	E	T	R	O	P	H	E	I	S
M	A	E	C	O	A	C	E	F	E	L	I	C	E	S	T	I	T	V	L	O	S	V	T	V	I	H	C	A	S	A	O	P	R	E	
L	V	R	E	L	P	E	R	P	E	T	V	O	K	E	S	T	A	V	R	A	N	S	S	A	E	C	V	L	A	O	V	H	B	O	
L	H	V	V	S	E	T	A	V	K	O	R	A	E	M	I	L	E	S	Q	V	O	S	F	L	V	O	I	N	E	H	I	L	V	S	
L	A	H	G	I	T	F	E	C	V	H	V	I	S	V	E	N	T	Y	K	O	S	F	R	V	G	I	F	E	R	V	H	I	S		
O	B	A	M	T	E	S	P	I	A	L	V	H	A	P	E	T	F	H	T	G	E	N	S	H	O	B	I	L	I	S	O	R	T	V	
Δ	E	T	H	I	O	Y	E	S	C	V	M	T	L	P	A	R	E	N	T	O	T	A	T	A	Q	V	E	O	V	H	D	O			
T	E	O	P	O	R	A	L	A	E	T	A	B	E	V	I	T	H	O	B	I	S	F	L	I	C	I	T	A	S	A	E	V	L		
E	H	S	V	P	L	L	C	E	S	T	E	R	S	A	E	I	V	R	A	S	L	B	L	R	E	G	I	A	H	O	L	V	H	T	
T	E	V	O	O	I	H	V	O	A	L	V	H	T	F	V	S	L	T	V	A	S	E	O	P	E	R	A	D	O	K	A	N	T		
O	R	A	E	V	I	S	C	V	P	I	V	H	T	O	T	I	S	S	I	B	L	C	E	P	E	K	E	R	E	G	M	I	S		
T	A	P	I	V	S	E	T	I	V	S	T	L	V	E	R	E	O	E	O	R	I	H	C	L	I	T	E	L	A	E	T	I	S		
B	A	R	E	S	O	N	S	A	B	O	H	L	S	E	O	P	E	R	O	I	T	I	S	S	I	O	S	O	R	B	I	S			
L	O	P	E	R	T	I	R	E	T	V	O	C	L	E	O	E	N	T	E	K	E	T	A	D	O	I	T	O	H	V	E	M	S		
S	I	N	T	O	A	G	E	F	E	L	I	C	E	S	P	A	R	I	T	E	R	Q	V	O	S	A	L	O	E	T	V	E	R	E	
E	T	R	E	P	A	R	A	T	A	I	V	C	A	N	S	O	A	E	S	T	L	B	L	V	O	R	T	I	A	O	V	H	B	L	
O	R	E	S	I	V	H	G	E	P	A	R	E	S	V	E	T	I	E	G	E	S	R	O	M	A	V	O	L	E	N	T	E	S		
P	B	I	H	C	L	P	E	T	E	L	H	P	O	P	V	L	O	S	O	I	T	L	F	E	L	I	O	L	V	S	A	E	V	O	
O	M	I	A	L	A	E	T	E	N	T	V	R	F	L	O	R	E	N	T	T	B	V	S	A	V	R	E	A	R	E	B	V	S		

Optatianus
 Porphyrius,
 Panegericus
 [IV^e siècle],
 manus. du
 XII^e siècle.

lignes horizontales, doit apprendre à en deviner d'autres, courant dans le tissu du texte en des sens désormais *variables*. L'écriture gagne véritablement la seconde dimension, et avec elle des complexités nouvelles. Elle revient aussi bien, pour ce faire, à des formes géométriques simples : rectangle, carré. Elle laisse derrière elle toute irrégularité formelle. Elle se rêve en quelque sorte *inscription parfaite*, se confondant absolument avec la forme sublimée de son support. Le poème hésite entre la malléabilité extrême du tissu et la dureté éternelle du marbre.

Comment d'ailleurs ne pas noter la multiplication des contraintes à l'œuvre ? Car il ne suffit pas encore que chaque vers tienne en un même nombre de lettres ; la prosodie latine doit encore y être respectée. Il s'agit bien d'un poème *au carré*. Les *carmina quadrata* rêvent une parole hyperréglée, surordonnée, laissant apparaître de ce fait l'image d'un cosmos parfait. Le genre naît au IV^e siècle de notre ère, sous l'effort d'Optatianus Porfyrius. Il est intimement attaché à la louange de l'empereur Constantin, auquel sont consacrés les vingt poèmes du *Panegyricus*. Outre de nombreux motifs en jacquard, et même un calligramme, se détachent du tissu poétique des lettres surdimensionnées, qui composent tantôt le nom du Christ, tantôt celui de l'empereur, régnant sur ce monde en bonne intelligence. Que *CAESAR* apparaisse ailleurs au cœur de la croix tissée, que *CONSTANTINUS* se lise dans le monogramme du chrisme, il s'agit bien de barrer le texte d'un double pouvoir, garant d'un ordre retrouvé. Constantin est « *reparator orbis* » ; « *orbem totum pacavit trucidatis tyrannis* » : « Constantin, empereur pieux et éternel, restaurateur du monde, a pacifié l'univers après avoir massacré les tyrans. » ■ Pas de hasard si le poème évoque très explicitement l'Âge d'or retrouvé – dont il offre une image immédiate. Il n'est jusqu'à sa difficulté de composition, les efforts inédits qu'il a requis, qui n'entrent en écho direct avec les dures batailles menées par Constantin pour l'avènement de cet empire lumineux.

Car la complexité de la construction, le *travail* qu'elle suppose, sont tout aussi bien immédiatement présents au regard. Et c'est évidemment leur subsomption dans la perfection retrouvée qui constitue l'*efficace* du poème. Ce jeu d'inversion, de tension/résolution se retrouve ainsi dans un des textes les plus fameux de Venance Fortunat qui, par l'ajout de deux vers obliques à un carré

de lettres parfait, dessine sans le moindre doute une église traversée par la croix. ■ Le poète-évêque a par ailleurs consacré maint poème à l'établissement de lieux saints. Mais ici, c'est le texte lui-même qui rédime par sa régularité la variété de l'espace et de l'écriture. On ne sera pas surpris, de ce point de vue, que les premières lignes reconstituent le temps bienheureux du Jardin premier. Loin de tout stasisme, le poème glisse pourtant vers le péché originel... avant de faire surgir la figure du Christ. D'Adam au Christ, d'Ève à la Vierge, en passant longuement par le serpent, c'est une chute qui se raconte, et une rédemption... La perfection ne peut être retrouvée qu'à l'aboutissement du *travail*, de celui qui vient châtier Adam à la *torture* subie par le Sauveur.

En douterait-on que l'histoire si particulière du poème, qui nous a été transmise avec lui, le confirmerait avec éclat. Venance Fortunat l'a adressé à l'évêque Syagrius pour le prier de libérer un prisonnier. Avant l'église, c'est une prison que figure le carré barré d'une croix. Et le poète a commencé par s'enchaîner lui-même dans les fils du texte, comme il le dit sans détour dans la lettre d'accompagnement au poème : « Devant cette toile, ce réseau de vers entrecroisés de telle façon qu'après en avoir franchi deux, je ne pouvais manquer d'être pris au troisième, j'étais comme l'oiseau imprudent qui, trompé par le brouillard, va se jeter dans le filet ; le piège dont je voulais me garder, j'y sentais tout à coup mon aile arrêtée. » Pas de doute : le texte est d'abord un lieu d'empathie, où le poète, s'il se compare à « l'araignée qui tisse sa toile », tient encore le rôle de la proie volontaire. Il a d'ailleurs choisi une forme pour le moins signifiante : trente-trois vers de trente-trois lettres, soit une allusion sans détour au martyr du Christ. Le Christ ne nous a *libérés* de la mort que dans son partage. Le poète-évêque n'a d'autre voie que de suivre son chemin, et s'attacher aux misérables, pour que la cellule devienne véritablement lieu consacré. La grande verticale du poème fait le lien entre les règnes : « *CAPTIVOS LAXANS DOMINI MEDITATIO FIES* » (*Méditation sur le Seigneur, tu libéreras les prisonniers*).

Le renversement, la rédemption s'emparent ainsi du *carmen quadratum*, et avec eux quelque chose du *mystère*, bien loin de la clarté géométrique apparente. Originellement consacré à la superposition des pouvoirs temporels et spirituels, dans l'image d'une terre de lettres définitivement rédimée, le *carmen quadratum*

A V G V S T I D V N E N S I S O P V S T I R I S O L V O S Y A G R I



DIVSAPEXADAMVTFECITDATSOMNIADONEC
AVVLSACOSTAPLASMATAESTEYANECINPAR
FELICESPARITERDIPLOIDELVCISOPERTI
ORECORVSCANTESINTERPIARVRAIVGALES
RIPAEIVCVNDAENARIGRATAAVRAREDIBAT
TYRISDELICIAESATVRA)ANTVBEREFLATV
VNAFOVENSAMDOSPLOBOSASEDEVOLVPTAS
NOTABONISREGIOPASCEBATTEMPEBEATOS
ATCVMTAMMAGNOPOLLERENTMAIVSHONORE
TOTAHOMINVMIREPAREDATTEERRADVORVM
OCCVLTVSMENDAXMOXEXERITARMAVENENI
SERFENSELATVSEZELATORLARVEVSHOSTIS
ATROXINNOCVOSEVINCENTSFELLENOCENTI
CONLISITSVASVQVOSGRATIADIVABEARAT
ETHOMODETERRATVMDENVODECIDITILLVC
REPTANTISQDODOLOEOOISEXCLVDITVRORTV
HACNATIMORIMYRDAMNATILEGEPARENTVM
ATDEVSEXCELLENSAIEETDELVMINELVMEN
ECAELISOLIODYMMYNERAPROVIDETVLTRO
CASTAECARNERYDIVIVAXINTROITAGNVS
PRODITINDESALVSMATV TINIVELVCERNA
INTACTAEXARTVVLXERVITEXCITAMVNDVM
APATREIVREDSHOMODEHINCCARNEVSALVO
VTNOSERIPERETVILISEDETRAHITAVCTOR
OREGISVENALECAPVTQVODDEC RVCEFIXIT
TELOVOCESANVMALFACTVSSVERBEREFELLE
ACTVHACSOLVISCAPTIVOSSORTECREATOR
SEROVEERADATAESTVITALISEMPTIOMORTE
YMNOSVNDDEDEOLOQVORABDSOLVENTEREA TV
ATVOSAETERNAESVFFVLTLILAVDECORONAE
GALLORVMRADIIVOBISQVOFVLGRATETNOX
RVMPITELORAIVGISETSVMITISARMADIEI
IPSAVELIBERTASVOSLIBERATATQ:BEABIT

*Venance Fortunat,
poème à l'évêque
Syagrius (VI^e siècle,
retranscription
du XIX^e siècle).*

n'échappe pas, finalement, à ce que cette superposition, en culture chrétienne, tient de paradoxal, de l'empereur tout-puissant au supplicié. Mais n'est-ce pas aussi l'effet de sa nature même ? Ne parvenait-il pas à l'ordre rêvé par une rénovation contemporaine des ordres de lecture, comme si le *texte* n'advenait vraiment qu'avec la rupture du fil de la parole, à tout le moins sa *complication* ? Au cœur de son poème, à l'intersection de toutes les lignes nouvellement signifiantes, Venance Fortunat avait choisi de placer « la lettre qui occupe le milieu des vingt-trois lettres de l'alphabet, précédée d'autant de lettres qu'elle en laisse derrière elle »... plaçant ainsi délibérément sa poésie sous le signe des aventures renouvelées de la lettre et de l'écriture.