

Christophe Pradeau

**Le sentiment de déjà-lu
dans l'œuvre de Jacques Roubaud**

I

Diversité didactique et ambition unifiante

L'œuvre de Jacques Roubaud, en même temps qu'elle revendique d'être regardée comme un tout, défie la prise par sa diversité. Il faut beaucoup de temps avant de pouvoir la considérer autour de soi comme une demeure où l'on a ses habitudes. Non seulement les champs de compétences qu'elle mobilise sont nombreux mais ils sont souvent périphériques, situés à l'écart des lectures les plus communément partagées : théories mathématiques (Bourbaki), formes délaissées (la sextine), poètes oubliés (Vasquin Philieul), monuments infréquentés (le *Lancelot-Graal*), traditions ludiques venues d'ailleurs (le go), romans étrangers en mal de lecteurs français (ceux des Anglaises : de Jane Austen, d'Elizabeth Bowen, de Sylvia Townsend Warner ou, « Anglaises par faveur spéciale », de Henry James et d'Anthony Trollope).

L'œuvre de Jacques Roubaud est portée par le « devoir didactique d'inciter à lire »¹. Progresser dans 'le grand incendie de Londres'², c'est s'initier à la théorie axiomatique des ensembles ou encore à la tradition des arts de mémoire, exhumée au Warburg Institute, à force de « bons voisinages », par Frances Amelia Yates³. L'ouvrage ne se contente pas de faire allusion à ces champs de savoir, il leur emprunte certains traits formels et une partie de son

¹ *Entretien avec B. de Cessole*, éd. BPI/Centre G. Pompidou, «Les Livres de leur vie», 1996, p. 30.

² Tel est le titre d'ensemble – à la graphie inhabituelle (voir p. 182) – de cette œuvre dont cinq « branches » ont été publiées à ce jour : « Destruction », « La Boucle », « Mathématique : », « Poésie : » et « La Bibliothèque de Warburg ». Une dernière « branche » est annoncée : « La Distraction ». L'œuvre sera ainsi constituée de six parties (voir la note n° 26). À noter que « Destruction » est parue, accompagnée d'un « Avertissement », dans un premier volume portant le seul titre d'ensemble (d'où des confusions possibles entre le tout et la partie). Pour mémoire, 'le grand incendie de Londres' comporte les volumes suivants, tous parus aux Éd. du Seuil, dans la collection « Fiction & Cie » : 1. *'Le grand incendie de Londres', Récit, avec incises et bifurcations, 1985-1987* [i.e. « Destruction »], 1989. 2. *La Boucle*, 1993. 3. *Mathématique :*, 1997. 4. *Poésie :*, 2000. 5. *La Bibliothèque de Warburg. Version mixte*, 2002. Nous désignerons désormais les branches publiées par les abréviations suivantes : *GRIL 1*, *GRIL 2* etc. Autres abréviations utilisées au cours de cette étude : *DP* (« Description du projet », *Mezura*, n° 9, 1979) ; *Leoprepes* (*L'Invention du fils de Leoprepes, Poésie et mémoire*, Saulxures, Circé, 1993) ; *VHP* et *VHR* (respectivement *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec et *Le Voyage d'hier* de Jacques Roubaud, Nantes, Éd. Le Passeur/Cecofop, 1997) ; *DBP* (*La Dernière Balle perdue*, Fayard, « Libres », 1997). Pour une bibliographie – presque – complète des textes de Roubaud voir la bibliographie établie par P. Lusson, D. Moncond'huy et P. Mourier-Casile, in « Roubaud », *La Licorne*, 1997, pp. 263-285, bibliographie complétée et réactualisée dans *Forme & Mesure. Cercle Polivanov : pour Jacques Roubaud/Mélanges*, *Mezura*, n° 49, 2001. Je n'ai pu tenir compte ni de ce numéro de *Mezura* paru après la remise du présent article ni, a fortiori, de *la Bibliothèque de Warburg*, paru un an plus tard.

³ F. A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975.

architecture notionnelle. Le 'grand incendie de Londres', « traité de mémoire »⁴ constitué de « moments de prose » numérotés à la manière des axiomes bourbakistes⁵, du fait même qu'il expose l'aventure de sa genèse, est aussi une introduction au *Traité* de Bourbaki, que Roubaud, en tant que mathématicien, a longtemps fréquenté, et une explicitation de la notion de « lieu de mémoire ». Ce prosélytisme didactique est affiché avec humour. Ainsi, retraçant l'histoire de la forme-sonnet, Jacques Roubaud, amené à « introduire » son lecteur aux « beautés du bout-rimé »⁶, feint-il de prendre le ton du professeur : « Je vous repose la question : combien y a-t-il de formules de rimes distinctes possibles pour un poème de quatorze vers »⁷? Au reste le lecteur est prévenu : « les amateurs de littérature strictement non didactique peuvent omettre de lire ce chapitre, entre autres »⁸. Il n'est pas jusqu'à la typographie - caractères gras, mots soulignés - qui, empruntant à la mise en page des manuels, ne participe d'un rapport d'appartenance distanciée au didactique.

Quand il publie son premier recueil, « le livre dont le titre est le signe d'appartenance », Jacques Roubaud ressent la nécessité de donner, en introduction, un mode d'emploi de son œuvre, en définissant les « signes employés » - empruntés à la théorie des ensembles - et en exposant les règles fondamentales du jeu de go. Cette « exploration en acte de la forme-sonnet »⁹, formalisée par le recours à une tradition ludique et à une théorie mathématique que le poète ne peut raisonnablement considérer comme familières au lecteur, nécessite un paratexte explicatif. En 1969, deux ans après la parution de *É* Jacques Roubaud publie avec Pierre Lusson et Georges Perec un *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*¹⁰. On y découvre les principales règles du jeu, les joueurs légendaires qui en ont fait l'histoire, une analyse de la place centrale qu'il occupe dans l'art et la mémoire du Japon (ainsi que de nombreux conseils pratiques : comment fabriquer un go-ban, se procurer une revue spécialisée etc.). Aussi bien le recours à un champ culturel n'est-il jamais opportuniste. Le jeu, la théorie, la forme, la tradition que Roubaud s'approprie pour écrire tel ou tel de ses livres bénéficient en retour d'un travail passionné de promotion, qui prend la forme d'articles, d'essais, d'« introductions », de conférences. Le recours à la sextine pour l'écriture sous contrainte de la « Trilogie d'Hortense » est précédé de la publication de traductions (Arnaut Daniel, Dante, Pétrarque) et d'un travail théorique aboutissant, dans le cadre de l'Oulipo, à une systématisation de la forme (la « n-ine », baptisée « quenine » en hommage à l'auteur de *Pierrot mon ami*)¹¹. De la même façon, l'appropriation de la notion de « lieu de mémoire » s'accompagne de l'écriture d'un essai de poétique : *L'Invention du fils de Leoprepes* et d'un

⁴ *GRIL 1*, p. 100. Cf. *GRIL 4*, p. 63 et p. 82, qui présente un renvoi à la définition donnée in *GRIL 1*.

⁵ *GRIL 1*, p. 148 et p. 314. Cf. *GRIL 2*, p. 63 sq.

⁶ *GRIL 4*, p. 439.

⁷ *GRIL 4*, p. 440.

⁸ *GRIL 4*, p. 439.

⁹ *GRIL 4*, p. 471. L'exploration historique et théorique trouve à s'effectuer dans l'écriture contemporaine de sonnets.

¹⁰ Ch. Bourgois Éditeur, 1969. Voir également « Go : une stratégie millénaire », *Encyclopedia Universalis*, éd. 1968, vol. 17, pp. 349-354.

¹¹ Sur le rôle de la sextine comme matrice de contraintes dans « Le Cycle d'Hortense » voir notamment P. Lartigue, *L'Hélice d'écrire*, Les Belles Lettres, 1994, pp. 277-281 (« La sextine roman ») et C. Rannoux, « La Belle Hortense de J. Roubaud : contes et décomptes », in « Roubaud », *La Licorne*, 1997, pp. 64-75. Quant à Roubaud traducteur de sextines et théoricien de la forme voir notamment « La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel », *Change*, n° 2, 1969, pp. 9-38 et sa contribution dans « N-ine, autrement dit quenine », *La Bibliothèque Oulipienne*, n° 65, 1992.

poème : *La Fenêtre veuve*, où se trouve évoqué Giordano Bruno, l'un des principaux protagonistes du livre de Yates. En même temps qu'il publie, à l'usage des chercheurs, un fac-similé du traité du Père Gesualdo, Roubaud présente l'invention de Simonide au grand public dans *Quel avenir pour la mémoire?*¹². Il faut faire une place encore, dans cette constellation de textes, à l'admiration que porte Roubaud à *La Peinture à Dora*. François Le Lionnais y raconte comment il survécut à la déportation, en entretenant sa mémoire, menacée de naufrage, dans l'état de tension nécessaire pour contempler « avec les yeux de la pensée » les tableaux de son musée imaginaire et les décrire, par le détail, à son « meilleur ami de là-bas », Jean Gaillard qui ne devait pas revenir¹³.

Jacques Roubaud n'a de cesse de faire œuvre de passeur. Il compose des anthologies afin de donner à lire les poèmes que l'attention néglige : *Les Troubadours, La Ballade et le Chant royal, Soleil du soleil, 128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968*¹⁴... Certaines de ces anthologies sont des traductions, des « traductions distantes » ou des « emprunts » : *Vingt poètes des USA, Mono no aware*¹⁵... Ces anthologies sont ornées, souvent, de « vies brèves », souvenirs pieux qui perpétuent la mémoire d'un Guy Le Fèvre de La Boderie ou d'un Merrill Moore. La « vie », tradition formelle que Jacques Roubaud « explore en acte » dans *L'Abominable tisonnier de John Mc Taggart Ellis Mc Taggart*, constitue d'ailleurs une dimension privilégiée de son travail « translatif »¹⁶ : ainsi rédige-t-il, pour les présenter au lecteur français, plutôt qu'une étude critique, une « vie » de Jane Austen et de Sylvia Townsend Warner¹⁷. Les cycles romanesques médiévaux sont un autre objet d'attention privilégié. Roubaud a écrit plusieurs livres pour initier adultes et enfants à la « matière de Bretagne » : *Le Roi Arthur* est une « introduction » au « Royaume aventureux », *Le Chevalier Silence* une « adaptation » d'un roman d'Heldris de Cornouailles¹⁸.

¹² « La Fenêtre veuve », *Po&sie*, n° 22, 1982 [rééd. en volume par les éd. Théâtre typographique, 1996] ; « Quelques données sur le père Gesualdo et sa *Plutosofia* », *Mezura*, n° 29 ; *Quel avenir pour la mémoire?*, (en collaboration avec Maurice Bernard), Gallimard, « Découvertes Philosophie », 1997. Voir également l'article que Roubaud a consacré à *la Vie mode d'emploi*, en laquelle il voit « une œuvre construite selon le modèle d'un art de mémoire, destinée à englober narrativement une vie (considérée comme somme d'une mémoire) » : « Hypothèses génétiques concernant la perecquation de la forme roman », *Le Cabinet d'amateur*, n° 4, 1995.

¹³ F. Le Lionnais, *La Peinture à Dora*, L'Échoppe, 1999, p. 9. On trouvera également ce texte dans *Confluences* (1946, n° 10), *If* (1996, n° 8) et *La Licorne* (1999, n° 51).

¹⁴ Publiés respectivement chez Seghers (« P.S. », 1980), aux Belles Lettres (1997), chez P.O.L. (1990/rééd., « Poésie/Gallimard », 1999) et Gallimard (1995). On pourrait évoquer également *L'Hélice d'écrire* de P. Lartigue (*op. cit.*). Réalisation d'un projet de Roubaud (voir *DP*, pp. 66-67), l'ouvrage de Lartigue est à la sextine ce que *Soleil du Soleil* est au sonnet.

¹⁵ *Vingt poètes des USA*, Gallimard, 1980 (en collaboration avec M. Deguy). *Mono no aware. Le sentiment des choses. Cent quarante trois poèmes empruntés au japonais*, Gallimard, 1970. Il est à noter que Jacques Roubaud a défini la forme anthologique comme « poème de poèmes » in « Sur le Shinkokinshu, huitième anthologie impériale japonaise », *Change*, n° 1 (« Le montage »), 1968, pp. 73-106.

¹⁶ Sur cette notion voir les travaux d'Antoine Berman, notamment *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995, p. 17 : « La translation d'une œuvre étrangère dans une langue-culture [...] n'advient pas qu'avec la traduction » : participent, en effet, du travail translatif adaptations, textes critiques, biographies etc.

¹⁷ Différentes versions de ces textes ont paru pour servir d'« introductions » aux romans de J. Austen et de S. T. Warner parus aux éd. Ch. Bourgois et aux éd. Picquier. La vie de S. T. Warner a été reprise, partiellement réécrite, dans *L'Abominable tisonnier de John Mc Taggart Ellis Mc Taggart et autres Vies plus ou moins brèves*, Éd. du Seuil, « Fiction & Cie », 1997, pp. 309-326. Roubaud propose dans ce même recueil une vie « ultra-brève » de Jane Austen, constituée de la seule épithète de la romancière (p. 167).

¹⁸ *Le Roi Arthur : au temps des chevaliers et des enchanteurs*, Paris, Hachette, « Echos/Personnages », 1983. *Le Chevalier Silence. Une aventure des Temps aventureux*, Gallimard, « Haute Enfance », 1997.

Une des ambitions de Roubaud semble être de conquérir aux romans arthuriens un cercle de lecteurs qui ne se limite pas aux seuls médiévistes. Pour écrire au large, desserrer l'exigence érudite et gagner le grand public lettré, Roubaud invente le genre de la « fiction théorique », études qui se donnent pour se déployer la latitude du conte et de l'humour : publiées d'abord dans la revue *Change*, elles forment le noyau de *Graal fiction*, en même temps qu'elles irriguent les tentatives d'adaptation théâtrale que Roubaud mène avec Florence Delay¹⁹.

Cette diversité de champs investis, de formes traversées, de publics visés, la dynamique translative et didactique qui est celle de son œuvre inscrivent Jacques Roubaud, par-delà les frontières que la modernité reconnaît à la littérature, dans un espace qui est celui des Lettres : coexistences, relations croisées entre les arts et les sciences, espace analogue à celui où faisait œuvre un écrivain comme Goethe, qui pouvait écrire tour à tour le *Divan*, les *Affinités électives*, *Poésie et vérité*, *Faust* et le *Traité des couleurs* (ou encore *La forme des nuages d'après Howard*, auquel renvoie Roubaud dans le très beau livre, récit et essai tout à la fois, qu'il a consacré à John Constable²⁰).

Si l'on considère, comme c'est le cas depuis le XIX^e siècle - Balzac est paradigmatique en ce sens²¹ - et, malgré qu'on en ait, au XX^e siècle encore, l'unité comme qualité première de l'œuvre entier, la diversité qu'offrent les livres de Jacques Roubaud pourrait être qualifiée de dispersion. Roubaud semble vouloir prévenir ce reproche en protestant, dans un important avant-texte du 'grand incendie de Londres', « Description du projet », d'une « réelle intention unifiante » :

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 dire²².

L'œuvre de Roubaud ne cesse de poser la question de son unité. « L'expérience » que représente l'écriture du premier livre était portée, déjà, par l'exigence que « l'ensemble [...] ait une unité »²³. Le « projet » étend cette ambition à la dimension de l'œuvre²⁴.

¹⁹ *Graal fiction*, Gallimard, 1978. *Graal théâtre* (en collaboration avec Florence Delay), Gallimard, 1981.

²⁰ *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*, Charenton, Flohic Éditions, «Musées secrets», 1997, p. 55.

²¹ On sait que Balzac reprochait à Walter Scott de n'avoir « pas songé à relier ses compositions l'une à l'autre de manière à coordonner une histoire complète », constat d'un défaut de liaison qui serait à l'origine de l'invention du retour des personnages (« Avant-propos », *La Comédie humaine*, t. I, éd. Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 11).

²² *DP*, p. 3.

²³ *GRIL 4*, p. 110.

²⁴ Bourbaki en constitue l'un des modèles. Voir *GRIL 4*, p. 156 : «(Le Traité, qui est resté inachevé, comportait de nombreux Livres (mon Projet de Poésie devait aussi être partie de quelque chose de plus vaste que je nommais Projet tout court ; il va de soi que le fait de l'architecture du Traité bourbakiste en Livres ne m'avait pas échappé. J'étais fermement décidé à ce que le Projet de Poésie ne soit qu'un des Livres de mon Projet, qui en comporterait plusieurs (je pensais, j'ai pensé longtemps en ces termes).)».

L' « intention unifiante », sans cesse rappelée, se trouve pourtant tout aussitôt reléguée dans les lointains d'un révolu, attribuée, avec une ironie qui n'est pas sans amertume, au jeune homme naïf que l'on a été. Aussi bien, le narrateur de la « Trilogie d'Hortense », cycle romanesque qui se joue des visées cyclique et totalisante, ne manque-t-il pas d'évoquer avec humour le temps où il entretenait « le projet d'une fresque romanesque en trente-sept volumes, chacun gros, où la totalité de l'expérience humaine (ainsi qu'animale) se trouverait subsumée en une prose effrayante de génie »²⁵. Si est déclarée illusoire la quête d'une mise en forme qui ferait de l'œuvre, plutôt qu'une succession de textes, un Livre de Livres - ambition d'un autre temps, privilège des seuls romanciers et poètes du XIX^e siècle²⁶ -, il n'en demeure pas moins que l'idée d'unité est omniprésente, qu'elle ne cesse de revenir, si bien qu'elle finit par faire œuvre, par le détour de sa déploration. La graphie inhabituelle du titre : 'le grand incendie de Londres' fonctionne comme le stigmate d'un statut. C'est un Livre de Livres qui s'édifie sur les ruines d'un projet dont il raconte l'échec :

'le grand incendie de Londres' [...] est un titre ne possédant 'à soi' que des guillemets mis autour d'un intérieur. **Le Grand Incendie de Londres**, lequel n'a pour référent qu'un fantôme, celui d'un livre non écrit (la mise des guillemets qui devrait avoir pour effet (de notation) de démarquer les mots, Le, Grand, Incendie et Londres : l'élucidation du titre est l'un des fils de ma tâche de prosateur ; chaque branche en tire un brin, qu'évoque son titre à elle [...] ²⁷.

C'est sur le mode de la prétérition que l'ambition unitaire se réalise. Négatif d'un livre qui aurait dû être, témoin d'un projet totalisant désormais dénoncé comme frappé de démesure, 'le grand incendie de Londres' est « une exploration en acte » de l'idée d'unité. Il nous reste à définir les modalités de cette « exploration ».

L' « intention unifiante » est qualifiée d' « intention de poésie ». Le projet qui en est l'expression, s'il ne se réduit pas à la poésie, est un « projet de poésie », mise en forme d'une vie consacrée à la poésie : « J'imagine, je lis, je compose, j'apprends, je recopie, je traduis, je plagie, j'écris de la poésie depuis près de quarante ans »²⁸. Dans *Poésie* :, Jacques Roubaud expose comment la vie et la poésie se donnent mutuellement forme. Lire de la poésie, c'est un mode de vie, c'est posséder des poèmes dans sa mémoire, se les réciter « auralemment »²⁹ (d'une voix interne qui redouble et accomplit l'appréhension visuelle), c'est les entretenir en soi, « dans sa tête » - comme le mnémoniste ses lieux de mémoire³⁰ -, mais aussi les retrouver à demi-ruinés longtemps après les avoir appris, seule subsistant la liste des

²⁵ *L'Enlèvement d'Hortense*, Ramsay, 1987, p. 79.

²⁶ Les grands cycles romanesques du XIX^e siècle informent le projet de Roubaud. Si 'le grand incendie de Londres' doit être composé de six branches c'est, évidemment, parce que six est le nombre de la sextine, mais aussi, sans doute, parce que les deux cycles de Trollope sont constitués chacun de six romans. Voir « La prose invisible d'Anthony Trollope », postface de J. Roubaud à A. Trollope, *Phinéas Finn*, trad. G. Villeneuve, Albin Michel, 1992, p. 680 : « Tout cela est montré en douze romans, qui sont comme deux fois six "suites" emboîtées, pour instruments anciens et nouveaux, les unes pour le violoncelle ou la viole, les autres pour le violon : les "Barchester Novels" [...] et les "Palliser Novels" [...]. C'est la *somme* trollopienne. »

²⁷ Voir *GRIL 4*, p. 154 et *GRIL 1*, p. 29.

²⁸ *GRIL 4*, p. 154.

²⁹ « La poésie, autrefois, se passait toujours ainsi, c'est-à-dire qu'elle était autant aurale qu'orale. Je crains qu'il n'en soit plus ainsi. Avant tout parce qu'il n'y a plus beaucoup de poésie dans les têtes. Le monde souffre d'une extinction de la voix intérieure de poésie. Et le peu qui parvient à des lecteurs n'est que suivi des yeux, ou de l'oreille, passivement » (*GRIL 4*, p. 40).

³⁰ *Leoprepes*, pp. 28-33.

mots-rimes, vestige suffisant parfois pour les reconquérir sur l'oubli. C'est « aurement », de même, que Roubaud compose certains de ses poèmes, marchant dans Paris, passant et repassant dans sa mémoire des vers qu'il ne transcrira qu'une fois le poème parfait. Si la création de poésie, contrairement au récit, à l'essai ou au traité, peut se passer de crayon et être pleinement une activité pédestre³¹, la raison en est que la poésie se définit au regard du rythme et de la mémoire. Le « projet », tel que Roubaud le décrit, repose sur deux axiomes, qui sont le fondement de sa poétique : « la poésie est mémoire de la langue » ; « le rythme est la combinatoire séquentielle hiérarchisée d'événements discrets considérés sous le seul aspect du même et du différent »³².

L'existence que Roubaud reconnaît à la poésie relève d'une forme de piété à l'ancienne. Elle implique quelque chose comme la *laus perennis*, la ferveur d'une fréquentation assidue, l'entretien perpétuel de flammes toujours près de s'éteindre. Les poèmes n'existent pas figés sur le papier mais actualisés par la voix interne qui récite et la main qui recopie. Lorsque, le recueillant dans une anthologie ou le citant dans un traité, Jacques Roubaud présente un poème, il aime se mettre en scène, copiant à sa place, toujours la même, de la Bibliothèque Nationale ou de la British Library, l'œuvre naufragée qu'il secourt³³. Les activités de traducteur et d'anthologiste de Roubaud font apparaître une solution de continuité entre lecture et écriture, entre redite et création. Roubaud en fait volontiers l'aveu : « En effet, souvent, je copie »³⁴. Il se situe ainsi, non pas au rebours des impératifs de la modernité, mais « en désaccord »³⁵. « Aux contre-choses » préférant les « autres-choses »³⁶, « contemporain par nécessité » en même temps qu'il se rêve poète, en Provence, dans les dernières années du douzième siècle³⁷, Jacques Roubaud veut « pousser ensemble continuité et discontinuité, tradition et nouveauté », ou, comme le dit Apollinaire, « ordre et aventure »³⁸. La modernité de son entreprise repose sur l'intrusion volontariste de traditions oubliées, de postures désuètes, dans le jeu ouvert de la littérature en train de s'inventer. L'œuvre de Roubaud, enfoncée comme un coin dans le temps présent, travaille à modifier les contenus de la mémoire culturelle, en faisant glisser des marges vers le centre des univers poétiques oubliés. Le « passé présent de la mémoire » lettrée, Judith Schlanger le dit très bien, est « une histoire assez brutale [...] où l'attention a pour enjeu l'existence, où la focalisation signifie la survie »³⁹. Jacques Roubaud, en travaillant à la reconnaissance d'écrivains négligés, en jouant son rôle, en poète, en théoricien et en érudit, dans un

³¹ « Je ne pouvais penser produire ainsi [en marchant] que des poèmes. Rien d'autre : ni récit, ni rumination, ni calcul » (*GRIL 4*, p. 15).

³² *DP*, p. 23 et p. 24. Ces définitions sont reprises et longuement explicitées dans *GRIL 1*, pp. 191-195.

³³ À la Bibliothèque Nationale, il s'agit de la place n° 28, « parce que 28 est non seulement deux fois 14, nombre du sonnet [...] mais est le deuxième nombre parfait, selon la tradition pythagoricienne (le premier étant 6, nombre de la sextine) [...] » (*GRIL 4*, p. 139). À la British Library, il s'agit de la place R 14 : « R pour mon nom Roubaud, et 14 en l'honneur de la forme sonnet, qui comporte généralement (généralement seulement) quatorze vers » (*GRIL 1*, p. 233). Voir dans *GRIL 1*, p. 237, un auto-portrait de Roubaud en chercheur de sonnets.

³⁴ *GRIL 4*, p. 21.

³⁵ *GRIL 4*, p. 467.

³⁶ *GRIL 4*, p. 467.

³⁷ *GRIL 4*, p. 21.

³⁸ *GRIL 4*, p. 467.

³⁹ J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Nathan, «Le Texte à l'œuvre», 1992, p. 117.

mouvement de « réévaluation critique de la poésie du passé »⁴⁰, se fait très consciemment artisan de la mémoire lettrée (au sens où il prend « la mémoire des œuvres » comme matière).

L'œuvre de Jacques Roubaud est aussi inséparable du « copiage » que la littérature médiévale l'est du *retraire*⁴¹. Se réclamant des troubadours, Roubaud affirme le pouvoir qu'a le rythme de faire du « déjà-écrit », « prêt-à-porter de langue », quelque chose de radicalement neuf : « De larges pans de mots, de vers, restent intacts, mais leur mode d'agencement, leur allure rythmique, les nombres qui les gouvernent sont neufs, les font autres en poésie »⁴². Les livres de Roubaud sont composés dans la masse du « déjà-écrit », faits de « pans de mots », qui ont été lus, fréquentés, cités, récités, ressassés. Aussi lire Roubaud est-ce faire l'expérience du sentiment de « déjà-lu » : des formules retiennent l'attention, que l'on reconnaît sans pouvoir toujours précisément les situer, faisant ainsi entrer la mémoire en résonance, chambre d'écho où le poème s'épanouit, se diffracte jusqu'à atteindre la plénitude de ce que Roubaud appelle l'« effini » (un infini indéfini qui est celui de l'instant d'un poème)⁴³. En ce sens *Autobiographie, chapitre dix*, « centon [...] étendu aux dimensions d'un livre », est exemplaire de la situation poétique de Roubaud⁴⁴. Exemplaire également la table des remerciements sur laquelle se replient les poèmes panoramiques de *Trente et un au cube*, où les auteurs auxquels il a été emprunté sont mentionnés, comme dans un générique cinématographique, « dans l'ordre de leur première intervention »⁴⁵.

'Le grand incendie de Londres', « traité de mémoire » qui emprunte au roman certains de ses traits formels⁴⁶, est une mise en œuvre monumentale du sentiment de « déjà-lu ». Des phrases, des situations rencontrées ailleurs reviennent. Poèmes, romans, essais se trouvent puissamment tressés autour du livre qui est le principal dépositaire de l'« intention unifiante » de l'écrivain. C'est donc paradoxalement à un livre qui tient du traité et du roman, qu'il revient de manifester pleinement l'unité d'une entreprise qui est de poésie. Dans la seconde partie de cet article, nous nous proposons de cheminer dans l'œuvre de Roubaud, en

⁴⁰ *Soleil du soleil, op. cit.*, p. 12. On lit peu après : « On trouvera dans *Soleil du Soleil* [...] à la fois des textes jadis connus de toute personne ayant accompli des études secondaires [...], d'autres qui n'ont été "découverts" qu'assez récemment [...], d'autres enfin dont on peut raisonnablement penser qu'ils n'ont eu pratiquement aucun lecteur depuis le moment de leur publication (les sonnets jetés en avant-propos de Flammermont) ou de leur copie manuscrite (le brouillard de quelques miens vers de Louis de Gallaup de Chasteuil). La "supériorité" des premiers sur les seconds et derniers, encore admise aujourd'hui par l'école ou l'université, n'apparaît plus aussi évidente. [...] » (cet extrait de l'« introduction » fait office de quatrième de couverture).

⁴¹ Voir, par exemple, E. Baumgartner, « Retour des personnages et écriture du roman », in P. Glaudes, Y. Reuter, *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, P. U. du Mirail, 1991, p. 13. Elle propose de caractériser le mode d'écriture du roman médiéval par « le préfixe re- », y voyant l'emblème d'une production qui ne s'organise pas en fonction de « la nouveauté », « toujours plus ou moins suspecte » mais d'« une filiation acceptée ».

⁴² *GRIL 4*, p. 21.

⁴³ *GRIL 4*, p. 16.

⁴⁴ L'expression est de Jacques Roubaud dans « Mandrin au cube. Entretien avec Pierre Lartigue », *La Licorne*, 1997, p. 160.

⁴⁵ *Trente et un au cube*, Gallimard, 1973, p. 131.

⁴⁶ Roubaud refuse de voir dans son entreprise une autobiographie, même si elle est assez largement reçue comme telle. Il contourne cette inscription générique au nom d'une visée cognitive qui est celle du « traité ». Voir *GRIL 1*, p. 100 : « J'écris, au fond, à l'imitation d'un roman, dont j'emprunte en partie la forme, un traité de mémoire ; mais avec cette particularité que c'est un traité réduit au compte rendu d'une expérience unique, avec ses protocoles et son mode propre de restitution ». Cf. *GRIL 1*, p. 36 et p. 364.

suivant l'une des routes qui mènent au plus épais de l'œuvre, à cet immense carrefour qu'est 'le grand incendie de Londres'. Pour cela nous saisissons un « fil rouge », un fil qui part, comme toujours chez Roubaud, du « déjà-écrit », d'une nouvelle de Perec, *Le Voyage d'hiver*, court récit publié en 1979, auquel Roubaud a donné une suite en 1992 : *Le Voyage d'hier*. Nous verrons comment, de Perec à Roubaud, se construit un texte que nous nous proposons d'appeler *le conte du « déjà-lu »*, un conte c'est-à-dire un « récit qui dit vrai et parle gravement »⁴⁷, une fiction qui dit, depuis l'œuvre, quelque chose du principe d'unité de l'œuvre.

II

Le conte du « déjà-lu »

Laissez d'abord ces singulières images se réveiller dans mon âme, pendant ma promenade accoutumée : ce soir, je vous promets un conte qui ne vous rappellera rien et vous rappellera tout.

Goethe, *Entretiens d'émigrés allemands*

Dans *Le Voyage d'hiver*, Georges Perec raconte comment, peu de jours avant que n'éclate la Seconde Guerre mondiale, Vincent Degraël, jeune professeur de lettres, invité dans une maison des environs du Havre, feuillette, la veille de son départ, un mince ouvrage découvert dans la bibliothèque de ses hôtes : *Le Voyage d'hiver* de Hugo Vernier. Les premières pages lui font « une impression si forte »⁴⁸ que, sans plus s'attarder au salon, il monte dans sa chambre pour y continuer une lecture qui, dans un sentiment de malaise croissant, le tient éveillé jusqu'au petit matin :

c'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler *quelque chose*, comme si à la lecture de chacune venait s'imposer, ou plutôt se superposer, le souvenir à la fois précis et flou d'une phrase qui aurait été presque identique et qu'il aurait déjà lue ailleurs⁴⁹.

Les compétences professionnelles de Vincent Degraël - il travaille à une thèse sur « l'évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes »⁵⁰ - lui permettent

⁴⁷ La définition est de Roubaud. Dans le préambule de *l'Invention du fils de Leoprepes*, il qualifie de « conte de la Mémoire » l'anecdote transmise par Cicéron dans le *De Oratore*, qui nous rapporte comment l'idée vint à Simonide d'une modélisation topologique de la mémoire (*Leoprepes*, p. 9. Voir Cicéron, *De Oratore*, II, LXXXVI, 351-354 et Yates, *op. cit.*, p. 13 sq.)

⁴⁸ *VHP*, p. 18.

⁴⁹ *VHP*, p. 20.

⁵⁰ *VHP*, p. 21.

assez rapidement d'identifier ce trouble de reconnaissance : relevant dans le texte de Vernier de nombreux emprunts aux poètes de la fin du XIX^e siècle, il finit par voir dans *Le Voyage d'hiver* « un centon démesuré »⁵¹. Vincent Degraël n'a pas le temps de s'arrêter à cette conclusion. Un vertige le prend une fois vérifiée la date de publication : l'ouvrage aurait été imprimé en 1864, ce qui signifierait que « Vernier avait “cité” un vers de Mallarmé avec deux ans d'avance »⁵². La lecture de cette « anthologie prémonitoire »⁵³ décide de la vie de Vincent Degraël : elle sera consacrée tout entière, après l'intermède des années de guerre, à faire reconnaître le génie de Hugo Vernier, poète maudit pillé par ses pairs⁵⁴. Malheureusement, si des documents attestent la publication, en 1864, à Valenciennes, d'un livre intitulé *Le Voyage d'hiver*, aucun exemplaire n'en subsiste, celui que Vincent Degraël avait eu entre les mains ayant été détruit lors des bombardements de 1944. Degraël mourra, après trente ans de quête infructueuse, à l'hôpital psychiatrique de Verrières.

Ce court récit, qui se présente comme une mise en fiction du paradoxe oulipien de « plagiat par anticipation »⁵⁵, est, comme il se doit, hanté par d'autres œuvres, dont il suscite le souvenir de façon plus ou moins explicite, plus ou moins voilée : clins d'œil appuyés à Schubert (le titre), à Borges (Hugo Vernier est le reflet inversé de Pierre Ménard⁵⁶), aux romans arthuriens (le héros de cette quête du *Graal* philologique, qui n'est pas sans parenté avec celle rapportée par Nerval dans *Angélique*, ne pouvait manquer de s'appeler Degraël), allusions à Stendhal (l'hôpital de Verrières), à Arnold Böcklin (dont *l'Île des morts* prête quelque chose de son lugubre décor au livre de Vernier), ou encore à Proust (Vincent Degraël attribue tout d'abord son malaise à une « illusion de déjà vu » ou à un phénomène de mémoire involontaire : « comme lorsque le seul goût d'une gorgée de thé vous ramène tout à coup trente ans avant en Angleterre »)⁵⁷. Le cas de Proust mérite qu'on s'y attarde. Proust ne se contente pas, en effet, de convoquer *À la recherche du temps perdu* en la réduisant à l'état de cliché (la madeleine), un certain nombre d'éléments laissent à penser que la situation initiale fait précisément écho à un épisode du *Temps retrouvé*, qui voit le narrateur, en visite à Tansonville, chez Mme de Saint-Loup, emprunter à Gilberte, avant de monter se coucher, le journal inédit des Goncourt, dont la lecture provoquera une crise de croyance en la « réalité » de l'art⁵⁸. De nombreux éléments passent d'un texte à l'autre : la situation de lecture (un livre emprunté, la nuit, chez des hôtes, à la campagne, la veille du retour à Paris), le trouble de reconnaissance (chez Proust, le malaise porte sur la relation entre référent et représentation), le voisinage de cette lecture avec une fracture historique (la Première Guerre mondiale chez Proust, la Seconde chez Proust⁵⁹).

⁵¹ VHP, p. 23.

⁵² VHP, p. 24.

⁵³ VHP, p. 25.

⁵⁴ Le «poète maudit» est celui qui n'est lu que par des écrivains. L'idée s'impose d'un circuit fermé, d'une relation de créateur à créateur d'où serait exclu le lecteur «ordinaire». Hugo Vernier n'a d'autres lecteurs que ses plagiaires : «Degraël se persuade bientôt que les cinq cents exemplaires de l'édition avaient été volontairement détruits par ceux-là mêmes qui s'en étaient si directement inspirés» (VHP, p. 29).

⁵⁵ *Le Voyage d'hiver* est ainsi qualifié par Roubaud in VHR, p. 36.

⁵⁶ La situation initiale, découverte d'un livre mystérieux dans la bibliothèque d'une maison de villégiature, rappelle également le premier conte de *Fictions*, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ».

⁵⁷ VHP, p. 21.

⁵⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. J.Y. Tadié, t. IV, 1989, p. 287 sq.

⁵⁹ Si la lecture des Goncourt est approximativement située en 1903, elle n'en voisine pas moins, du point de vue de la composition, avec la Première Guerre mondiale. Au matin, le narrateur quitte Tansonville pour disparaître -

Ce dernier point nous semble décisif, non seulement dans l'économie de la nouvelle, mais dans le dispositif de sa continuation par Roubaud. On sait que les contemporains ont vécu le mois d'août 1939 comme la répétition d'août 1914 : Roger Martin du Gard, écrivant la fin des *Thibault*, voit se confondre, comme inéluctablement, temps de l'écriture et temps du récit. La nouvelle de Perec se fait discrètement l'écho de ce sentiment de « déjà-vécu ». Les deux guerres mondiales semblent mutuellement concourir, avec une malignité, une complicité démoniaques - la seconde parachevant l'œuvre de la première - à entraver l'enquête de Vincent Degraël. Il ne peut consulter l'acte de naissance de Vernier, les archives de la municipalité de Vimy ayant brûlé en 1916, « en même temps que leurs doubles déposés à la préfecture d'Arras »⁶⁰. L'exemplaire du *Voyage d'hiver* découvert en août 1939 a été détruit, en 1944, « lors des bombardements du Havre »⁶¹. Les villes-martyres de l'une et l'autre guerre se trouvent ainsi présider à la destinée tragique de Vincent Degraël. Pourtant, en même temps, on ne peut qu'être frappé par la place accessoire occupée par la guerre dans la composition de la nouvelle. Les années 1939-1945 sont sèchement résumées en une phrase : « Mobilisé à Compiègne, il se retrouva, sans avoir eu le temps de comprendre pourquoi, à Saint-Jean-de-Luz, passa en Espagne et de là en Angleterre et ne revint en France qu'à la fin 1945 »⁶². « L'Histoire avec sa grande hache »⁶³ n'est jamais évoquée qu'indirectement, en arrière-plan, subordonnée qu'elle est à l'histoire littéraire : des années de Degraël à Londres on ne saura rien si ce n'est le résultat de ses recherches à la British Library ; des morts et des destructions des années noires on n'apprendra que la perte du *Voyage d'hiver* (qu'en est-il des Borrade, les hôtes de Vincent Degraël ?) Cette stratégie narrative, si elle illustre le lieu commun qui voit dans l'érudit un personnage égoïste, obsessionnel, traversant le temps présent sans s'y inscrire, a pour conséquence de faire de l'histoire littéraire le dépositaire des violences de l'Histoire. La conscience politique verra un refuge dans l'attention qu'un jeune homme porte, « dans les derniers jours d'août 1939 », à la poésie symboliste ; elle découvrira dans le séjour de Vincent Degraël, *au Havre*, « tandis que les rumeurs de guerre envahissaient Paris »⁶⁴, le désir d'un *havre* de paix. Pourtant, bien loin d'être consolatrice, la philologie se révélera un piège : elle fera de Vincent Degraël un fantôme parmi les vivants, prisonnier à jamais de cette « dernière semaine d'août 1939 » où lui a été révélé l'envers de l'histoire littéraire (en signe de la nature de cette révélation, les initiales de l'auteur du *Voyage d'hiver* sont, inversées, celles de Victor Hugo⁶⁵). Enfermé sa vie durant dans une fiction paranoïaque, dans l'impossibilité de révéler au monde l'imposture sanctionnée par les histoires de la littérature, Vincent Degraël restera seul avec sa révélation, qui dit, au travers d'une fiction rocambolesque pleine d'humour et de mélancolie, la violence

une ellipse emporte douze années de la vie du narrateur - dans le temps distendu - le Settembrini de *La Montagne magique* dirait « asiatique » - des maisons de repos, dont il ne sortira plus, comme Hans Castorp, qu'une fois la guerre venue, pour découvrir un monde méconnaissable d'avoir continué sans lui (une première fois en août 1914, une seconde fois en 1916, une dernière enfin vers 1925, date présumée de « la matinée Guermantes »). Voir G. Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, «Poétique», 1972, p. 127.

⁶⁰ VHP, p. 30.

⁶¹ VHP, p. 29.

⁶² VHP, p. 27.

⁶³ Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, p. 13.

⁶⁴ VHP, p. 17.

⁶⁵ Degraël, pris de délire interprétatif, propose de voir dans une note : « lu V.H. toute la nuit », trouvée dans le journal intime d'un poète de la fin du XIX^e siècle, une preuve de l'existence de Hugo Vernier, les initiales ne se rapportant « absolument pas à "Victor" Hugo, mais à ce poète maudit dont l'œuvre brève avait apparemment incendié tous ceux qui l'avaient eue en main » (VHP, p. 28).

des processus qui président à l'édifice de la mémoire lettrée (processus qui sont précisément l'objet de la méditation du narrateur à la lecture du *Journal* des Goncourt⁶⁶).

La suite que Jacques Roubaud a donnée à la nouvelle de Perec est à la fois continuation, commentaire et affirmation du statut du *Voyage d'hiver* (en le continuant Roubaud l'inscrit dans l'espace de reprises qui est celui des « contes »). *Le Voyage d'hiver* prolonge *Le Voyage d'hiver* du côté de l'histoire littéraire, en portant à la limite le paradoxe du « plagiat par anticipation »⁶⁷ et, du côté de l'Histoire, en exploitant les détails inexploités, comme en attente, les terres laissées en friche par les ellipses perecquiennes. Le récit de Roubaud répond à une question qui nous est venue dans le cours de notre lecture : si *Le Voyage d'hiver* a été détruit « lors des bombardements du Havre », « en même temps que la villa », qu'en est-il des propriétaires du livre, de la famille de Denis Borrade ? La nouvelle est, de fait, tout entière écrite du côté des Borrade⁶⁸. Il s'agit, comme chez Perec, d'une quête mais cette quête nouvelle est à la fois philologique et identitaire. Comme dans ces romans que les Anglais appellent *romances*, Roubaud nous raconte l'histoire d'une famille que la violence de l'Histoire a dispersée aux quatre vents et qui se reconstitue à grand renfort de scènes de reconnaissance. Ainsi, la question qui se pose au héros de la quête est-elle double : il s'agit de découvrir ce qu'il en est de ce mystérieux Hugo Vernier et, en même temps, de se reconnaître une famille, une origine.

C'est à Dennis Borrade Jr qu'il revient de partir en quête. De nationalité américaine, Dennis est *associate professor* de littérature française à l'Université Johns Hopkins, à Baltimore. C'est « le dernier vendredi avant les vacances de Pâques de 1980 », dans son confortable bureau - commodément installé « à quelques mètres à peine d'une photocopieuse Xerox » -, qu'il découvre, un matin de neige, ou plus exactement de « *flurries* », la nouvelle de Perec, dans la très confidentielle plaquette, intitulée *Saisons*, où elle fut publiée pour la première fois⁶⁹. Plus stupéfait que ne le furent avant lui le narrateur proustien et Vincent Degraël, Dennis reconnaît dans ce qui se présente comme une fiction, une histoire de famille que lui racontait sa mère : « Tout s'y trouvait tel qu'en son souvenir. Rien, absolument rien n'y était inventé »⁷⁰. Dennis est, en effet, le fils de ce collègue de Vincent Degraël, qui l'hébergeait au Havre, certaine semaine d'août 1939. Denis Borrade père n'a pas connu un destin moins tourmenté que son ami : seulement le cadre n'en a pas été l'histoire littéraire mais la grande Histoire. De fait, tout se passe comme si la vie de Denis Borrade était une

⁶⁶ Proust, *op. cit.*, pp. 295-296. Confrontant ce qu'il a connu du salon Verdurin et ce qu'il en lit dans le *Journal* des Goncourt, le narrateur, pris de vertige, résume son sentiment en citant un vers des *Contemplations* (V.H. encore !) : « Et que tout cela fasse un astre dans la nuit ! » La citation est inexacte mais d'une inexactitude, somme toute, heureuse. Hugo avait écrit : « Et que tout cela fasse un astre dans les cieux ! » (« ? », *Les Contemplations*, éd. L. Cellier, Classiques Garnier, 1969, p. 152 [III, XI]).

⁶⁷ Il apparaît, au terme de la nouvelle de Roubaud, que Hugo Vernier est l'auteur, comme Lautréamont, archétype du poète maudit, que la mémoire lettrée néglige - tue symboliquement - puis redécouvre, de deux recueils de poèmes : *Les Poésies de Hugo Vernier* et *Le Voyage d'hiver*. Il apparaît, à l'étude, que tous les vers des *Fleurs du Mal* se trouvent dans le premier de ces deux recueils. Bien plus, la lecture de la préface de cet ouvrage, fait apparaître que Hugo Vernier est un « plagiaire par anticipation » de la poésie combinatoire : son propre recueil et celui de Baudelaire sont des actualisations parmi d'autres du Livre rêvé par Vernier, entreprise fondée sur un « principe d'absolue interchangeabilité » (*VHR*, p. 66).

⁶⁸ *VHR*, p. 40.

⁶⁹ *VHR*, pp. 33-34. Cette plaquette hors-commerce, réalisée par Nicole Vitoux et publiée fin 1979, contient quatre nouvelles illustrant le cycle des saisons : les textes sont respectivement signés Rezvani, Jean Freustié, Jacques Chessex et Georges Perec.

⁷⁰ *VHR*, p. 37.

transposition en termes politiques de celle de Vincent Degraël. Denis Borrade, envoyé du général de Gaulle, en mission dans le Massif de la Grande Chartreuse, trahi par l'un de ses lieutenants, est fait prisonnier, torturé et finalement « déporté » à Buchenwald. Il survivra. L'après-guerre de Denis Borrade sera consacré tout entier à démasquer celui qu'il sait être le traître. Malheureusement, le statut de héros de la Résistance que ce dernier a su usurper, en a fait un intouchable⁷¹. Si l'impossibilité de mettre au jour l'envers de l'histoire contemporaine ne conduit pas Denis Borrade à finir son existence dans un hôpital psychiatrique, c'est au prix du choix radical d'une deuxième vie : il change d'identité, de langue, de culture. S'appliquant à « rayer entièrement la France de sa vie et de sa mémoire »⁷², il devient citoyen américain, donnant à son fils un prénom : *Dennis*, qui a pour raison d'être de symboliser cette « traduction vitale »⁷³. La volonté paternelle de « tirer un trait sur le passé »⁷⁴ trouve dans l'histoire de Vincent Degraël une pierre d'achoppement. Transmise par les récits maternels, seul vestige du passé, elle décide, en effet, de la vocation de Dennis⁷⁵. C'est contre son père que celui-ci entreprend de devenir professeur de littérature française, démarche qui est à la fois hommage rendu à la mémoire de Vincent Degraël, curiosité intellectuelle pour le mystérieux Hugo Vernier et, donc, quête des origines. De fait, il s'avèrera à la fin des fins que Hugo Vernier est le lointain aïeul de Dennis Borrade. C'est, en effet, en se découvrant en Mme Wedderburn une tante en Australie, en fouillant dans les papiers de famille qu'elle lui confie, qu'il résout l'énigme posée par le mystérieux poète symboliste.

En mettant en œuvre le pathétique des familles dispersées et des identités ruinées par la guerre, en entrelaçant l'histoire de la famille Borrade et l'énigme que représente la poésie prémonitoire de Hugo Vernier, Roubaud associe le sentiment de « déjà-lu » à une notion à la fois vénérable et décriée : l'*anagnôrisis* (la *reconnaissance*). L'*anagnôrisis* est définie par Aristote, dans la *Poétique*, comme « renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance »⁷⁶. Terence Cave, qui a consacré à cette notion un livre admirable⁷⁷, voit en elle une mise en forme de la question de l'identité : une cicatrice révèle Ulysse dans le vieil homme qui demande l'hospitalité ; une « spatule » au bras droit fait que Marceline retrouve dans Figaro l'enfant - Emmanuel - qui lui fut enlevé par les Bohémiens⁷⁸. *Le Voyage d'hier* est saturé de scènes de reconnaissance : Denis Borrade est reconnu par sa vieille grand-mère parmi les déportés de l'hôtel Lutétia⁷⁹ ; Dennis Borrade et Mme Wedderburn se reconnaissent neveu et tante⁸⁰ ; à l'inverse, et significativement, Vincent Degraël, à l'hôpital

⁷¹ VHR, p. 42.

⁷² VHR, p. 43.

⁷³ VHR, p. 43.

⁷⁴ VHR, p. 43.

⁷⁵ VHR, p. 36.

⁷⁶ Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Éd. du Seuil, «Poétique», 1980, p. 71 [11, 52 a 29].

⁷⁷ T. Cave, *Recognitions, A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

⁷⁸ Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, III, 16. Cette scène de reconnaissance, on le sait, est parodique, dénonçant le *topos* de la voix du sang.

⁷⁹ VHR, p. 41 : « C'est un quasi-squelette que sa vieille grand-mère, brisée par les épreuves de l'Occupation [...] parvint à peine à reconnaître dans les premiers jours de mai 1945 à l'hôtel Lutétia qui, après avoir été occupé par la Gestapo, était maintenant le lieu où familles et amis venaient jour après jour essayer d'identifier les leurs, ces "déportés" de retour en France ».

⁸⁰ VHR, p. 55.

psychiatrique de Verrières, ne reconnaît pas son ami Denis Borrade⁸¹... Cette série de scènes de reconnaissance est comme redoublée par une série de scènes mettant en jeu le sentiment de « déjà-lu » : Dennis Borrade reconnaît dans *Le Voyage d'hiver* le récit que lui faisait sa mère⁸² ; il reconnaît dans les *Poésies de Hugo Vernier* tous les vers des *Fleurs du Mal*⁸³... La reconnaissance, si elle restaure l'identité, en redonnant à un enfant volé ses parents, une culture française à un fils de Havrais émigré aux Etats-Unis, peut également servir, à l'inverse, à créer un sentiment d'incertitude, de vertigineuse instabilité du sens, comme un sol qui se dérobe : un procès établit que l'un est Martin Guerre, l'autre un imposteur, qui sera pendu, qui peut-être était le véritable Martin Guerre ; le colonel Chabert revendique son nom et ses biens puis y renonce devant le refus de le reconnaître que lui opposent sa femme et, plus largement, une société *restaurée* ; il apparaît que tous les grands poètes français du XIX^e siècle sont des plagiaires et des imposteurs, que l'histoire littéraire, leçon éminemment balzacienne, est un séduisant vernis dissimulant une réalité de boue : crimes, lâchetés et trahisons.

L'étude que Terence Cave a consacrée à la notion d'*anagnôrisis* prend pour point de départ le mépris où elle est tenue⁸⁴. La reconnaissance se situe aux antipodes de la connaissance rationnelle : elle nous apparaît, au même titre que le *deus ex machina*, comme un tour de passe-passe, une facilité de composition réservée aux narrations ingénues : elle n'a droit de cité dans la grande littérature que tenue à distance par la parodie. La reconnaissance, à ce titre, se définit comme un scandale mais un scandale qui représente, en miniature, le scandale que constitue la littérature dans son ensemble, dénoncée comme fiction, artifice, faux-semblants, jeux d'ombres et de lumières ; défaisant l'illusion réaliste, la reconnaissance fait rendre au texte le son de la fiction⁸⁵. L'ensemble de l'œuvre en prose de Roubaud, que ce soit 'le grand incendie de Londres', la « Trilogie d'Hortense » ou tel court récit isolé, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel, La Dernière balle perdue* et donc *Le Voyage d'hier*, est placé sous le signe de l'*anagnôrisis*, mais, si elle est utilisée dans une œuvre comme *La Belle Hortense* avec la distance dont parle Terence Cave, elle se révèle investie ailleurs, en dépit de la tonalité humoristique de certains de ces récits, d'une gravité et d'une profondeur inhabituelles. D'un texte à l'autre et de ceux-ci au 'grand incendie de Londres' passent des noms, des phrases, des situations, les mêmes histoires de résistants poursuivis par la Gestapo dans les traboules de Lyon, de trahisons et de déportations, d'exils outre-manche, de secondes vies oubliées de la première. La Seconde Guerre mondiale apparaît comme une plaie ouverte au milieu du siècle, blessure vive où s'enracine l'entreprise de mémoire de Jacques Roubaud.

Ainsi, par exemple, le nom que porte la sœur de Denis Borrade, *Wedderburn*, se rencontre dans une autre histoire de résistance et de trahison, *La Dernière balle perdue*, où il se trouve être le patronyme d'un ami et associé écossais de la famille Akapo. Les Akapo, comme les Borrade dans *Le Voyage d'hier*, sont dispersés par la guerre. John Akapo, contrairement à Denis Borrade, ne reviendra pas de Buchenwald. Sa femme Éléonore

⁸¹ VHR, p. 38.

⁸² VHR, p. 36.

⁸³ VHR, p. 66.

⁸⁴ T. Cave, *op. cit.*, p. 1 : « Recognition (*anagnôrisis*) is unquestionably the least respectable term in Aristotelian poetics ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 21 : « Recognition is an activity taking place in a hall of mirrors where the only person present is a simulacrum ».

l'attendra vainement dans les salons de réception de l'hôtel Lutétia⁸⁶. Tom Wedderburn et John Akapo, comme Denis Borrade, ont été victimes d'une trahison. Leurs histoires se superposent sans se confondre, comme autant de variations sur un même thème. Tom Wedderburn et Denis Borrade ont été capturés l'un et l'autre - chacun à l'intérieur du monde possible qui l'abrite - dans le Massif de la Grande Chartreuse, à la tête d'un commando de parachutistes⁸⁷. Le Wedderburn du *Voyage d'hier* est un ancien membre de l'Intelligence Service, comme le Wedderburn de la *Dernière balle perdue* (mais ce dernier n'est ni marié, ni installé en Australie ; célibataire endurci, il vit dans un cottage des îles Orkneys⁸⁸).

Le 'grand incendie de Londres' fait de ces variations romanesques un halo de possibles entourant la ligne de vie de l'auteur. Le « liseur » de Roubaud qui commence la lecture du *Voyage d'hier* a le sentiment d'avoir déjà lu cela quelque part. Comme Vincent Degraël feuilletant *Le Voyage d'hiver*, il est affecté d'un trouble de reconnaissance. Le souvenir finit par lui revenir que, dans la première branche du 'grand incendie de Londres', Jacques Roubaud s'est mis en scène lisant confortablement installé dans « un bureau isolé, souterrain, paisible » de la Johns Hopkins University, « à quelques mètres à peine d'une photocopieuse Xerox », alors que dehors il neige faiblement, « par secousses, par bouffées, ce que la langue anglaise désigne d'un mot irremplaçable, *flurries* »⁸⁹. Se superposent un instant les destinées de Dennis Borrade et de Jacques Roubaud, saisis faisant au même instant, dans le même lieu, le même geste. Puis l'instant d'après leurs lignes de vie divergent : il ne reste plus de leur rencontre qu'une fumée légère, une odeur, le sentiment inavouable qu'un fantôme est passé. Aussi bien le lecteur est-il renvoyé toujours de livre en livre, invité à considérer l'œuvre comme une totalité, à replacer le texte qu'il est en train de lire dans un ensemble mouvant, en perpétuelle reconfiguration, qu'il revient à lui d'actualiser. Le lecteur se livre à un incessant travail de liaison de texte à texte, qui est confrontations répétées, démultipliées, entre fiction et réalité et, aussi bien, questionnement de ce que l'on entend par fiction et réalité. Des récits aux poèmes, des poèmes au 'grand incendie de Londres' (qui révèle l'enracinement biographique des motifs récurrents), le lecteur est ramené sans cesse aux mêmes lieux, qui s'en trouvent comme hantés, reconnaissant dans l'allègre square de la « Trilogie d'Hortense » le lieu de deuil de *Quelque chose noir* et celui de la branche un : « Destruction »⁹⁰.

Faire l'expérience du sentiment de « déjà-lu », ce n'est pas identifier une relation intertextuelle, c'est se retrouver dans la situation de Spencer Brydon passant et repassant, la nuit, dans les perspectives hantées de « sa maison du "coin plaisant" »⁹¹. Comme le héros de Henry James, le lecteur, en pèlerinage dans un lieu de mémoire que, de livre en livre, il a appris à partager avec Roubaud, jusqu'à le considérer comme sien, devine des présences, qui n'ont pas besoin d'être situables et visibles pour troubler la surface du présent. Le sentiment de « déjà-lu » n'est, en vérité, jamais si puissant que lorsque l'origine se dérobe : il semble alors que la littérature entière se trouve contenue, vibrante, dans un texte insituable. Il en est

⁸⁶ *DBP*, pp. 65-67.

⁸⁷ Comparer *DBP*, p. 109 sq. et *VHR*, p. 40 sq.

⁸⁸ Comparer *DBP*, p. 101 sq. et *VHR*, p. 55 sq.

⁸⁹ Comparer *GRIL* 1, p. 63 et *VHR*, p. 33.

⁹⁰ Comparer *GRIL* 1, p. 184 et *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 36-37 (notamment).

⁹¹ H. James, «The Jolly Corner/Le Coin plaisant», in *Ghostly Tales/Histoires de fantômes*, trad. par Louise Servicen, GF/Flammarion, 1992, p. 100.

ainsi, pour moi, de ce « moment de repos en prose » d'*Autobiographie, chapitre dix*, qui semble devoir recueillir quelque chose de l'essence même du romanesque :

il m'arriva vers cette époque et par le plus grand des hasards de me voir arrêté pour un après-midi dans la ville de mon enfance. L'affaire qui m'y avait amené se régla très vite et je fus bientôt entièrement libre de mes mouvements. Rien, à vrai dire, ne me pressait de revenir vers la cohue de la capitale. Aussi mes pas reprirent-ils tout naturellement dans les rues des itinéraires vieux de trente ans. je me trouvai rue de Verdun.

*Madame Reynolds*⁹².

Faute de savoir dans quel livre poursuivre ce récit de pèlerinage au pays de l'enfance, si familier et pourtant impossible à identifier - est-il extrait d'un livre lu et oublié, ou bien d'un livre que je n'ai pas encore lu, que je ne lirai jamais ? est-ce un texte composite, un centon ? qu'en est-il de cette mystérieuse M^{me} Reynolds, qui intervient comme une signature ? -, faute de pouvoir la situer, se dépose comme une nacre sur cette escapade nostalgique loin de « la cohue de la capitale » la chaude intimité d'innombrables heures de lecture, faisant de ce texte erratique le dépositaire de la totalité de mon expérience de lecteur. Mais le « moment de repos en prose » suivant, parce qu'il convoque le contexte de la Seconde Guerre mondiale, met fin à ce suspens méditatif :

Madame Reynolds était une Anglaise qui vivait rue de Verdun. comme elle était anglaise elle y vivait cachée et se faisait appeler madame Reynaud. D'être cachée rue de Verdun la rassurait. Elle avait confiance. Le soir, elle s'allongeait dans la baignoire et priait : "Faites qu'Angel Harper meure. My God, I beg you." Angel Harper poussait des hurlements à la radio. Il collectionnait aussi les dents en or. Il avançait dans le coude de la Volga.⁹³

Cette existence clandestine franco-anglaise hantée par les discours d'Adolf Hitler (Angel Harper), les camps de concentration (la collection de dents en or) et les avancées du front russe (la Volga) inscrit le destin de M^{me} Reynolds à l'horizon des récits de Roubaud, mettant ainsi notre mémoire en mouvement, l'invitant à circuler dans l'œuvre, d'instance en instance, d'incarnation en incarnation, de M^{me} Reynolds en M^{me} Reynolds.

Faire œuvre du sentiment de « déjà-lu », c'est convoquer des fantômes. De la même façon que, dans les scènes de reconnaissance, les morts retrouvent place auprès des vivants, l'expérience de « déjà-lu » traduit une intrusion, un trouble à la surface du présent, provoqué par quelque chose faisant retour. Claude Mouchard a très bien dit cela. Feuilletant dans le train qui le ramène de Paris à Orléans, un recueil des nouvelles de Hofmannsthal, il arrête soudain sa lecture : « *Ces mots, où les ai je déjà rencontrés? Ils me regardent ironiquement. [...] Je n'aime pas jouer à croire, mais cette phrase me sourit et je n'arrive pas à l'identifier. Paramnésie ?* »⁹⁴ Il faudra à Mouchard plusieurs minutes pour se rendre compte qu'il ne s'agit ni de paramnésie ni d'une apparition mais qu'il a effectivement déjà rencontré ailleurs ces mots : dans les *Mémoires d'outre-tombe* et dans les *Entretiens d'émigrés allemands*. La nouvelle de Hofmannsthal, *Une aventure arrivée au maréchal de Bassompierre*, est écrite par superposition : réécriture d'une anecdote rapportée par Bassompierre dans ses *Mémoires*,

⁹² *Autobiographie, chapitre 10, poèmes avec des moments de repos en prose*, Gallimard, 1977, p. 87.

⁹³ *Ibid.*, p. 143. Comme dans *le Voyage d'hiver* et dans *le Voyage d'hier* les deux guerres mondiales sont constituées en pendants par le nom de la rue où habite M^{me} Reynolds.

⁹⁴ C. Mouchard, « Bassompierre, Goethe, Chateaubriand, Hofmannsthal : une aventure et son histoire », in Goethe, *Les Nouvelles*, trad. J. Porchat, Saulxures, Circé/Poche, 1996, p. 235 [une première version de ce texte est parue dans *Po&sie*, n° 60, 1992].

elle joue, comme d'un instrument, du souvenir que le lecteur allemand a de la version qu'en a donnée Goethe. Or, rencontre significative, c'est précisément *Une aventure arrivée au maréchal de Bassompierre* qui vient à Dennis Borrade, comme un paradigme, pour décrire la lecture hantée qu'il a faite du texte de Perec. L'importance que Roubaud donne à ces principes « psychopompes » que sont l'*anagnôrisis* et le sentiment de « déjà-lu » éclaire un aspect essentiel de son œuvre : sa dimension de mausolée. Enracinée de toutes parts dans le « déjà-écrit », l'œuvre de Roubaud se présente comme un monument élevé à la mémoire de ceux qu'il a aimés, qu'il a admirés. Un détail, au détour d'une page, s'impose soudain comme un souvenir pieux : comme François Le Lionnais, les déportés de *La Dernière balle perdue* doivent leur survie à des exercices de mémoire⁹⁵. L'hommage peut prendre une dimension beaucoup plus considérable : la « Trilogie d'Hortense » donne quelque réalité au pays imaginaire - la Poldévie - que Raymond Queneau avait donné à entrevoir dans *Pierrot mon ami. Le Voyage d'hier*, non seulement continue la nouvelle de Perec, mais met en perspective *53 jours*, le roman inachevé de Perec dont Roubaud a assuré la publication posthume avec Harry Mathews, au regard de l'histoire de Vincent Degraël et de Denis Borrade (et, ce faisant, apparaît comme le prototype d'une nouvelle comme *La Dernière balle perdue*)⁹⁶.

À l'automne 2000, Radio-France a diffusé un feuilleton radiophonique de Roubaud intitulé *Pythagore*. Il s'agit d'une mise en fiction englobante des champs de compétences investis par l'œuvre de Roubaud. Exploitant les possibilités narratives qu'offre la doctrine pythagoricienne de la métempsycose, élisant Pythagore comme personnage reparaisant, Roubaud a proposé aux auditeurs de France-Culture, pendant plus d'un mois, une odyssee, qui les a conduits, au long de plusieurs millénaires, de Crotone au Quartier Latin. D'épisode en épisode, il est apparu que les principaux protagonistes de l'œuvre de Roubaud - mathématiciens, philosophes, poètes - étaient autant de réincarnations successives de Pythagore. Se trouve ainsi justifiée, avec un peu d'audace et beaucoup d'humour, la légitimité de l'« intention unifiante ». En dépit de son apparente dispersion, l'œuvre de Roubaud se conformerait au précepte aristotélicien de l'unité d'action. D'incarnation en incarnation, Pythagore poursuit, en effet, une même quête, celle du Livre qui sans cesse se dérobe. *Le Voyage d'hiver*, avec son cortège de continuations - Roubaud n'est pas le seul des membres de l'Oulipo à lui avoir donné une suite - s'inscrit, de façon complexe, dans cette intrigue millénaire, qui menace, à en croire le dernier épisode, de durer aussi longtemps que l'espèce humaine. On le voit, apparaissent presque à nu, dans *Pythagore*, les modalités de l'ambition unifiante de Roubaud : collectivisation d'un édifice de mémoire privé par une série d'interventions didactiques et translatives et actualisation de cet édifice par la mise en œuvre du sentiment de « déjà-lu »⁹⁷.

Ch. Pradeau, « Le sentiment de déjà-lu dans l'œuvre de Jacques Roubaud », D. Guillaume (éd.), *Poétiques et poésies contemporaines*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 203-225.

⁹⁵ *DBP*, p. 114. Il ne s'agit pas, dans *la Dernière balle perdue*, de reconstituer les tableaux d'un musée imaginaire mais de « reconstituer, dans le détail, les grandes parties historiques de l'histoire du golf ».

⁹⁶ Voir notamment *VHR*, p. 50.

⁹⁷ La publication récente de *GRIL 5* confirme l'importance de cette « fiction pythagorique » dans l'économie générale de l'œuvre de Roubaud. Voir *GRIL 5*, p. 51 sq. [« Je jetai en quelques bribes de cahier l'ébauche d'un Grand Incendie de Londres pythagorique. »]

