

CHRISTOPHE REIG
Université de Perpignan

**Récits de recettes / recettes de récit
 Antitexte et métatexte dans le cycle romanesque de Jacques
 Roubaud**

Résumé

À la fois « charcutages » et « farcissures », les savoureux romans d'Hortense se présentent comme des romans de l'alimentation et peut-être même alimentaires. Auprès du lecteur, ils ne se gênent guère pour narrer leurs préparations, leurs recettes. À la manière d'un menu romanesque expérimental, leurs pages profitent de l'occasion pour exposer leurs infinies possibilités de variations, de transformations culinaires. Surtout, piment doux ou relevé de la lecture, l'antitexte, à l'œuvre dans l'ensemble plus vaste d'une rhétorique de la contrainte, imprime sa marque dans ces « récits excentriques » (D. Sangsue), portraiture l'écrivain la main à la pâte, et substitue des recettes savoureuses à la classique et noble métaphore organique et florale de l'inspiration ou du bon goût conventionnel.

Abstract

Serving up rough cuts with elaborate stuffing, the savory novels of Hortense (Jacques Roubaud) offer themselves to us as alimentary novels. From the reader's point of view, they do not hesitate to reveal their preparations and recipes. Presenting a novelistic and experimental menu, the pages of these works put on display countless possibilities of culinary variations and processes. Above all, as a garnish of sweet or spicy peppers for our reading, the Antitext operates within the larger space of a « rhetoric of constraint » to leave its profound mark on these « eccentric narratives » (Daniel Sangsue), portraying the writer at work in his kitchen and substituting delicious recipes for the traditional noble metaphors of organic inspiration or conventional good taste.

Mots clés : Roubaud, roman, antitexte, contrainte, métatexte.

*Un matin, je me suis levé et je me suis dit : tu ne sais rien, rien, rien ; tu es nul, nul, nul (je me tutoie). Mais est-ce que c'est une raison pour ne pas écrire un roman ? Évidemment, non. (EH 81)*¹

En dépit d'une défiance apparemment inébranlable envers un genre qu'on sait depuis longtemps au mieux « indéfini » (Marthe Robert), au pire « gâté et bâtard » (Daniel Sangsue), Jacques Roubaud étire sereinement le cycle d'Hortense sur un bon millier de pages réparties en trois volumes *romanesques*. Et *nolens volens*, il faut bien prendre le terme dans toutes ses acceptations, y compris les plus problématiques : d'abord parce que l'indication générique y est explicitement confirmée à l'occasion de sous-titres sans ambiguïté, ensuite parce que le sens thématique de *romanesque*, y conserve, malgré tout, une incontestable pertinence.

Ailleurs, j'ai pu longuement évoquer les présupposés, circonstances et étapes de cette métamorphose « à rebours » du poète devenant romancier malgré lui, et déc(h)antant le genre au tamis des contraintes.² On se doute bien que les positions de principe et les postulats d'un Roubaud ayant placé la prose qui « ne se porte pas si bien » (BH 124) et la poésie dans un rapport antagoniste, posé l'équivalence entre la « forme roman et la forme-marché »³ n'auront pas manqué de laisser un certain nombre de traces dans l'écriture des romans.

Au marché des modèles et contre-modèles

Dans ses écrits de poétique, Roubaud revient sur la liste quasi-invariable des éléments rédhibitoires inhérents, selon lui, au genre romanesque ; à savoir : l'impérialisme culturel d'un roman-rois-des-lettres, mais *de fait* présenté comme un produit jetable, la désolante linéarité d'une prose/repos, un langage toujours au bord de la facilité et du cliché. Poésie à devenue depuis « inadmissible » (Denis Roche) et prose s'opposent donc autant dans leur lecture que dans l'opération d'écriture.

Ainsi, pour rentrer dans le désordre du roman, il lui faudra bien se prévaloir de la tutelle de Queneau, qu'on sait réglant sa musique romanesque au moyen de rimes de situations, d'armatures numériques, et revendiquer la passion perecienne pour la contrainte, celle-là même qui « lui permit d'être un des grands continuateurs du roman ».⁴ D'emblée, Roubaud le poète revêt modestement le tablier, la toque et peut-être le masque du romancier tardif, du *second de cuisine*.

Les réticences à l'endroit du roman (particulièrement le roman français) sont en grande partie imputables à la forme (ou plutôt à l'absence de forme) de celui-ci. Sans rime ni raison, d'une géométrie trop variable, trop molle, ce dernier reste insaisissable et par là, semble obérer toute tentative de formalisation. Le temps de la narration se trouve assez trivialement aplati, linéaire, incapable de plasticité. Aussi, le roman ne saurait échapper à la fatalité d'un vecteur temporel recroquevillé, à sens unique. Et l'on se doute que cela ne va pas sans

conséquences sur le temps de la lecture, lequel demeure « sévèrement ordinaire, séquentiel, linéaire ».

Agité au *shaker* de l'anagramme, le roman constitue donc une bien trouble potion, car privé de l'armature du chiffre, de la garantie du rythme : « il y eut le roman dit Nouveau ; il y eut l'anti-roman, le roman ex-roman et le post-roman ; il y eut le manro (le roman doctrinal) le maron, sans oublier le morna et le marno » (*EH* 81). Et c'est d'abord de « la première grande version triomphale et conquérante du roman, celui de Stendhal, Balzací » dont Roubaud se défie. Il va donc chercher, sur le mode de la prétérition, à s'inscrire davantage dans une généalogie dont l'origine serait à localiser entre le modèle médiéval de la « prose de l'entrelacement » ô le cycle du Graal, *Le Bel Inconnu* ô et le roman oulipien, en suivant une lignée qui ricocherait de Sterne à Nabokov, en passant par Diderot et Joyce. Ainsi la préférence du poète est-elle naturellement accordée à ceux que Robert Alter appelle la « *self-consciousness Literacy* »⁵ ô c'est-à-dire d'abord à une littérature consciente de ses jeux, de ses enjeux.

Or, Sterne tisse un lien sûr depuis *Hamlet* jusqu'à Perec⁶ ô on retrouve la fameuse épitaphe « Alas Poor Yorick(skoï) »⁷ dans *L'Enlèvement* (234-235).⁸ Pourtant, c'est moins la méditation sur l'humaine condition qui compte ici que le tour de force narratif : « dans *Tristam Shandy*, le récit montre *a contrario* à quel point la forme-roman est mangée par sa et ses fins. »⁹ La force de la digression ô le narrateur de Sterne n'en est-il pas le parangon ? ô témoigne *in extremis*, si j'ose dire, en faveur de l'évidente plasticité romanesque. Celle-ci offre la possibilité de fabriquer un texte dont les contrariétés pourraient jouer à plein, tout en abritant des contraintes susceptibles d'offrir un rendement narratif. Initialement, « le roman, à la différence du poème, dont la raison d'être est d'être pour la mémoire et donc n'existe que pour être relu, est voué à s'effacer parce qu'il finit » (Roubaud, *Poésie, etcetera, ménage* 237) ; toutefois, à l'instar du bâton de Trim agité sous les yeux de Toby, dont la trajectoire sinuuse dessine un programme d'écriture retors mais réjouissant, c'est bien la carte de l'antiroman qui va être jouée par Roubaud.

Les références à l'antiroman drainées dans les fictions vont logiquement s'inscrire en résonance avec les préventions quenienes et perequeniennes contre l'inertie monumentale du roman du XIX^e siècle et, en même temps ô dans le sillage de Perec ô seront frappées de réserves expresses, pour ne pas dire discréditées, les tentatives de renouvellement du Nouveau Roman et les expérimentations de Tel Quel.¹⁰ À travers nos récits, Jacques Roubaud reprend d'ailleurs, sous une forme ironique, un contentieux personnel naguère envenimé lors de la querelle entre les revues *Change* et *Tel Quel*, toutes deux hébergées par les éditions du Seuil.¹¹ Aux côtés de « Julio Bouddheveau » et de sa « s'améanalyse » (*EH* 113), on retrouve le directeur de recherches d'Hortense (n'oublions pas qu'elle est étudiante en philosophie), qui porte le nom transparent de Philibert Orsells. Plus loin, *La Jalouse* est présentée comme une « lyophilisation » du *Jaloux sans sujet* de De Beys (*EXH* 129).

Je n'insisterai pas sur la « trivialisation », le détournement dans le sens de la dévalorisation qui est à l'œuvre contre les textes les plus connus. Je citerai cependant brièvement les charges comiques qui dynamitent tout au long des trois

ouvrages « lœuvre du soupçon » (*EXH* 222), les noms de qualité qui affublent « Pâquerette d'Azur » dépeinte comme égérie des médias dans la foulée du prix Goncourt décerné à *L'Amant* (devenu *The Lover*)¹

Mots cuits, langage cru

La prose roubaldienne va donc utiliser quelques-uns de ses modèles et de ses recettes préférés pour entrechoquer bluettes et prosaïsme aigu ; en même temps qu'en marque le passage de la frontière des genres, une boulimie salvatrice et savoureuse d'écriture s'annonce. Lorsque la poésie n'est plus possible, parce que le deuil et les larmes voilent tout,¹² le roman est comparable à un oignon, selon la célèbre formule de Queneau¹³ qui peut retrouver des vertus curatives. Hortense vient d'*hydrangea*, c'est-à-dire *l'eau*. Nos romans écrits à « l'eau de prose », afin de surmonter l'intra-ordinaire des années 1980-1990, sont bien fabriqués par un écrivain attaché à composer des romans du poète, en témoignant obliquement de son époque. La chronique des mœurs, présentée comme alimentaire, parfois ouvertement satirique, souvent à mots couverts, devient un puissant stimulant. S'organise un va-et-vient entre connivences culturelles collectives et références à la sphère privée.

La lecture du roman est est on le sait censée être la plus rapide possible. Rien d'étonnant à ce que la marchandise se trouve en symbiose avec le roman. Les objets affluent ainsi dans des textes de plain-pied avec une époque qui « série », qui (re)duplique. Des cigarettes « Jack-Please bleues » (*EH* 96) aux culottes de la reconnaissable « Chantal Thomass », du régime de l'écrivain (*BH* 19) à son attirail soumis à une description minutieuse : « Stylo Razor Point Pilot » (*BH* 8), feuilles « Buro extra strong 80g » (*EH* 80), les objets composent une vision du monde ; en fournissant des repères plus ou moins gênants, l'invasion des marques dans nos romans parasite par excès de précision la lecture.

Au-delà d'un prosaïsme gaillard très prégnant, qui rappelle ces philosophes attirés par les perspectives des jupes soulevées devant le « Palais de la Rigolade »¹⁴ et se focalise sur les « fesses parfaites » d'Hortense ou celles des Beaux Jeunes Hommes, les romans s'inscrivent volontairement du côté de la marchandise, et en particulier de la cuisine. Statistiquement, en effet, le champ lexico-sémantique de la nourriture et de la boisson fait partie des constantes (donc *a priori* des contraintes) les plus présentes dans les trois récits. On n'oubliera pas que les parents de l'héroïne travaillent dans la « frange supérieure des milieux très fermés de la Haute Charcuterie » (*BH* 80). Donnons quelques-uns des éléments parmi les plus révélateurs de cette série dans *L'Enlèvement* : la recette des escargots « à la sussarelle » (*EH* 30), l'épicerie-théâtre qui a pour programme « les mémoires d'une aubergine délurée » (*EH* 48), la Beeranalyse, la « Théorie moderne de la Vente des Patates » (*EH* 183)¹⁵. Subtilement, le narrateur fait figurer dans la liste des « ouvrages pouvant favoriser et éclairer la lecture de [son] œuvre : *La Cuisinière provençale*, de Reboul » (*EH* 85).

Les récits se présentent comme des romans de l'alimentation est peut-être même alimentaires est ils exposent au lecteur leur préparation à la manière d'un

menu expérimental, une somme d'énfinites possibilités de variations, de transformations culinaires. Le quotidien, dans sa dimension prosaïque, réinstaure la capacité du poète à saisir le lyrisme ambiant dans une pluralité de faits, quotidiens, réels ou symboliques, et construit une thématique largement présente dans les trois textes. Plus encore, ce qui relève de l'*infra-ordinaire* » à « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel [í] »¹⁵ à passe au premier plan du tableau.

Dans un article récent, invoquant Walter Benjamin, Michel de Certeau, et bien évidemment Georges Perec, Michael Sheringham distingue deux tendances pour appréhender le quotidien : le *simplex* à partir duquel la quotidienneté est perçue de l'extérieur, mise à nue et à plat, et souvent passible d'un jugement négatif, et le *complex* à travers lequel elle est envisagée comme un milieu, une ambiance. Dans cette volonté de dire le quotidien, et donc l'indicible, l'approche *simplex* serait lapanage du roman (en tant que genre), tandis que la version *complex* résisterait aux romans mais demeurerait pourtant apparentée au romanesque. Ainsi, « c'est bien en jouant avec ses propres conventions et limites que le roman se ressource par rapport à l'expérience de la quotidienneté [í]. Il y a donc un romanesque qui existe en fonction de la manière dont il déjoue et détourne l'ordre du roman. »¹⁶ Or, cet attachement à décrire les marges, les mouvements imperceptibles, les éléments longtemps négligés par le roman traditionnel, parallèlement à une prise en compte de la dimension machinale du quotidien, creuse davantage encore le soupçon. L'incipit de *La Belle Hortense* nous décrit ainsi Eusèbe qui

[í] sortait sur le trottoir les casiers à légumes et à fruits, les ouvrait, disposait leur contenu à tomates, oranges, pêches, salades, bananes à une manière commerçante et agréable, c'est-à-dire en fourrant les plus visiblement pourris en dessous, ou en arrière des autres, ceux qui restaient encore présentables [í] (BH 7)

On nous indique d'emblée à travers ces résidus de consommation, ces reliefs banalement prosaïques « à quel point le recyclage est le moteur même de l'activité scripturale ».¹⁷ La question de la mémoire et des restes est posée à travers la péremption rapide des fruits (signe d'un droit à la paresse eusébien ?). Pour mieux cacher, le roman offre surtout à voir sa première pelure. Et en même temps, il n'a pas grand-chose à dissimuler puisqu'on le devine, avant toute chose, écrit avec d'autres romans. La « Littérature à l'estomac », ou plutôt le *digest*, le recyclage permanent sont les carburants de la narration.

Farcissures

Les premières manifestations de l^oantitexte passent ainsi par le biais d^oune intertextualité massive, élément primordial du cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*, et qui ne l^oest pas moins ó du moins peut-on l^oinduire ó dans celui du cycle roubaldien. Or, Christelle Reggiani l^oa fort bien montré : « L^ointertextualité fait le jeu de l^oantitexte. Il reste dans le texte des traces, anomalies textuelles, présence d^oun corps étranger qui est l^ointertexte. »¹⁸ Par conséquent, entre par effraction, dans la trame des romans, une intertextualité plus ou moins marquée, à plusieurs niveaux : soit allusive, soit citationnelle, voire transformationnelle. Mais alors que chez Perec, « la contrainte fait revenir le romanesque [í] au second degré, comme un romanesque ócitationneló : ce qui n^oest pas sans conséquences sur les modes d^oinscription de ce romanesque retrouvé, qui se trouve à la fois morcelé et ironisé »¹⁹, le décrochage entre usage et mention, dans nos romans frappés au coin du scepticisme, offre à un antiromanesque citationnel le devant de la scène.

Pour ne pas rendre mon propos trop indigeste, je me contenterai de reprendre les catégories chères à Gérard Genette, laissant au lecteur le soin de retrouver quelques exemples supplémentaires. Parmi les « hypertextes autographes à hypotexte autonome » qui aménagent une intertextualité restreinte, autographique, on trouve, par exemple, le rasage de Bognard (*EH 22*), reprise d^o*Autobiographie, chapitre dix* ó qui est lui-même un texte de réécriture. Clins d^oyeux au lecteur, ce catalogue « du même auteur » discrètement intégré au texte passe parfois inaperçu. En revanche, dans les hypertextes allographes qui forment, répétons-le, un ensemble aussi vaste que dense, on peut distinguer dans notre trilogie un premier pôle négativisé, regroupant hypertextes telquelliens et ceux qui relèvent du Nouveau Roman.

On le sait, l^oironie subvertit en général le fonctionnement habituel des rapports entre usage et mention ó et elle ne manque pas de travailler les romans. En même temps, tout un pan de la littérature est convoqué, réorganisé sous le régime de l^oambiguité sans que l^oon connaisse forcément sa portée axiologique : c^oest le cas des hypertextes du « roman policier » (le commissaire Bognard est, en particulier, décalqué de Maigret), ou de ceux que j^oai appelés ó faute de mieux, et en pensant à Calvino ó les « classiques » : Dumas, Gautier *etc.* (Reig 245). En revanche, la portée hypocoristique est beaucoup plus nette dans le cas des hypertextes oulipiens, certainement parce que dans ces romans, « le souci historique de la communauté se lit [í] comme l^oun des axes majeurs de la pensée oulipienne » (Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte* 46).

Le lecteur retrouvera aisément dans les pages des trois volumes la plupart des caractéristiques de l^oantiroman qu^oavait jadis dégagées Daniel Sangsue, à savoir : discontinuité, composition problématique, digression, hypertrophie du discours narratorial, atrophie de l^ohistoire racontée, mise en question des personnages²⁰. En suivant assez pédestrement cette taxinomie, qui dresse la liste d^oun certain nombre des critères narratifs du « récit excentrique », on se rend globalement compte que l^oantitexte participe, dans le cas de notre *corpus*, d^oune stratégie double, qui connaît évidemment bien des intrications. D^oune part, celle

de la *marque/dé-marque* (on se distingue du roman en marquant des points contre lui, en « soldant » le genre) ; d'autre part, celle qui relèverait d'un jeu de *masque/démasque*, se rapprochant par là du *métatextuel* au sens que lui donne Bernard Magné.²¹

Charcutages

La *marque/dé-marque* permet d'afficher le *work in progress* en même temps que le roman en procès, en marquant des points contre le genre. On se trouve tout à l'opposé, finalement, du « cahier des charges » du roman réaliste défini par Philippe Hamon, qui décrit celui-ci justement en termes de lisibilité, expliquant combien le *sérieux* constitue sa caractéristique majeure. Alors que le récit réaliste est monophonique, monosémique, et se confond avec un effort de réduction de l'ambiguïté du texte, se projetant vers sa fin (c'est un texte « pressé »), l'antiroman, lui, multiplie les incartades, confondant volontairement plans et niveaux narratifs.

Le refus de la linéarité, par exemple, est patent puisque prolepses et analepses peuvent se succéder, se contredire (l'intertitre du deuxième entre-deux-chapitre est particulièrement symptomatique de ce mouvement de balancier) et rendre le temps spiralaire, comme c'est le cas dans les chapitres 11 à 14 du premier *opus*. Le déroulement de la narration est démenti, perturbé : la distribution entrecroisée des aventures d'Alexandre fait la démonstration que la logique narrative obéit à des motifs autres que la vraisemblance ou les conventions habituelles du roman. On brouille le « code herméneutique » (Barthes) censé maintenir le lecteur dans un dévoilement progressif. D'ailleurs, aux deux extrêmes, « dénouement anticipé comme atermoiement indéfini participent de la même stratégie déceptive » (Sangsue 78) ; d'où cette torsion imprimée aux séquences relevant du « rompol » et qui deviennent très vite des parodies de romans policiers. Le chapitre 21 de *L'Enlèvement*, « chapitre de repos et de recueillement » « à la mémoire de Balbastre » (EH 74), offre ainsi une pause spectaculaire et brutale de la narration qui obéit à une logique externe.

Suspensions et interruptions exacerbent souvent la patience du lecteur à « du temps passa encore, comme les lignes de blanc plus haut et maintenant l'incise lont indiqué » (BH 121) et, en même temps, le dispositif qui régule traditionnellement temps de l'aventure et temps de l'écriture se trouve lui aussi objet de perturbation : « il n'y a pas vingt-quatre heures de passées depuis le début du roman et nous en sommes déjà au chapitre 15, ce n'est pas le moment de se livrer aux joies de la transcription fine des dialogue » (EH 127). Les sommaires parodiques, héritage éminemment sternien à on se souvient du « chapitre sur les chapitres » sont récurrents. Le chapitre 28 de *La Belle Hortense* (intitulé « Le dernier chapitre »), mais encore plus savoureusement, le chapitre 11 de *L'Exil*, forment le pastiche d'une parodie dans lequel la fonction déceptive reste de mise.

À cette catégorie de la démarque, appartiennent aussi la remise en question de l'appareil démarcatif qui établit ou clôt le pacte narratif. *L'incipit* et *l'explicit* de *La Belle Hortense* forment ainsi un cercle légèrement dissymétrique et donc

spirale ; la fin de *L'Enlèvement* se replie sur le début du premier *opus*, via les souvenirs sinoulsiens. Quant au dernier volume, il annonce une suite des aventures, du reste inédite à ce jour, en ces termes :

(Seront-ils rejoints et capturés, échapperont-ils? Vous le saurez en lisant la suite de ces aventures dans *Lady Hortense* ; le Lecteur n'a pas encore rejoint l'Auteur, vlan !) Et c'est la Fin Finale (*EXH* 259).

La « disqualification du héros » assimilé, selon la formule consacrée, à un être de papier (formule ironiquement niée par le narrateur)²² et le rejet explicite de la description (*Sangue* 125) sont également assez fréquents :

Hortense en profita pour examiner attentivement la pièce (ce qui aurait pu être pour nous l'occasion d'une description perspicace et panoramique, mettant en évidence les traits essentiels du caractère des deux personnages, le regardant et le regardé, par le truchement d'un choix d'objets judicieux, mais nous nous refuserons cette facilité, dont nos prédecesseurs du XIX^e siècle ont usé et abusé) (*BH* 165).

Autre disqualification, autre soupçon : ils affectent les instances narratives frappées elles aussi de duplicité. Bien sûr, l'« Auteur » n'est, en l'occurrence, qu'un narrateur dont le statut va changer au fil des récits. D'abord, en se présentant comme extra-hétérodiégétique, enclin à rester en marge du roman, déléguant le récit au narrateur intra-homodiégétique qu'est Mornacier :

Il y a dans ce roman, par ailleurs, autant vous le révéler tout de suite, un Narrateur, qui est un des personnages de l'histoire. Il apparaîtra dès le deuxième chapitre, et il dira « je », comme les narrateurs le font généralement dans les romans. Mais je vous invite à ne pas le confondre avec moi, qui suis l'Auteur (*BH* 8).

Le premier volume voit ainsi *Mornacier* (anagramme onomastique de l'apprenti romancier) narrateur entrer en concurrence avec l'autre instance narrative qu'est « l'Auteur ». L'« Auteur », du rôle de narrateur extra-hétérodiégétique qu'il prétendait assumer, devient véritablement narrateur extra-homodiégétique et, plus qu'intrusif, s'ingénie à corriger, quand ce n'est pas contredire, le « narrateur », comme dans ce faux-départ où si l'on ose dire du chapitre 6 : « j'étais assis à mon bureau », brutalement interrompu :

Assez! Assez! Assez! [f] Le Narrateur n^oa en aucun cas à se substituer à l^oAuteur, à se mettre dans la peau d^un autre personnage de l^ohistoire pour se donner la vedette, en plus! Comment voulez-vous que le Lecteur s^oy retrouve ? (BH 59)

« Scandale », « coup de force narratif », simple « transgression », voire « *topos* banal aujourd^{hui} »²³, je ne trancherai pas. Dans notre exemple (qui n^oest pas isolé), « le relais métadiégétique, mentionné ou non se retrouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier »²⁴, et la rivalité qui s^œnvenime entre les deux narrateurs rejoignant le même plan lézarde l^oétagement des niveaux narratifs. Dans ce « qui raconte qui ? », la confusion des rôles rejoint la confusion des voix. Les instances narratives semblent donc permuter leur rôle, et la métalepse se généralise progressivement. Les personnages gagnent en autonomie, le livre rappelle sa matérialité de livre,²⁵ on en souligne la dimension « conjecturale» en ouvrant les possibles.

D^oemblée, une lecture cursive permet de repérer la présence massive de ce « métatextuel dénotatif » qui consiste en des « indications du narrateur sur le déroulement de sa fiction » (Magné) ó dont il est possible de préciser davantage encore les contours. L^ohétérogénéité du récit démultiplie ici les voix, mais dans une discordance telle que s^œuvre une première brèche dans les niveaux narratifs, ce qui n^oest pas sans conséquences sur l^ounivers de la fiction mis en place. Car, alors que le narrateur-Mornacier installe sa voix et prend le relais, comme annoncé dans le pacte de lecture initial, disons même autodiégétique, un certain nombre de « métalepses narratives » interviennent (Genette, « Discours du récit » 244).

C^oest qu^oen soulignant ses précaires conditions de production (trop souvent contrariées), le récit joue avec les signes, dément la fiction puis ses propres démentis, et prend des apparences d^oncertitude. Tel « passage qui suit a été coupé et mutilé par l^oAuteur mais rétabli [partiellement] à la demande d^oHortense » (EXH 70). Tel autre fait intervenir dans une joyeuse cacophonie bien des « acteurs » du livre :

Vous allez pas arrêter ? Qu^oest-ce que les lecteurs en ont à foutre de vos histoires! Note du directeur de collection, transmise à l^oéditeur et approuvée par le comité de lecture, la secrétaire, la maquettiste, l^oamant de la secrétaire et le directeur commercial (BH 227).

On le voit, l^oabolition de toute garantie narrative complète l^oabolition de toute garantie auctoriale induite par l^ointertextualité à haute dose. Les romans s^œxhibent comme s^oils étaient soumis aux aléas de leur production, en cours de fabrication, et cette simulation les teinte d^une précarité²⁶ qui contrebalance et

cache la mécanicité de leur écriture contrainte. C'est que le glissement de la duplication à la répétition, et de la répétition à la lassitude est le risque majeur qui guette l'écriture à contraintes.

En relation avec un certain nombre de thèmes prosaïques (récits de recettes, recyclages), l'antitexte prend parfaitement en charge un travail de sape du modèle narratif romanesque dominant, désormais soumis à une insécurité constante. Pourtant, si la désinvolture représente la figure fondamentale de l'antiromanesque, on se doute que dans le cadre de cette série décrite justement comme « une prose anglophone sous contraintes oulipiennes »²⁷, l'antitexte offre plutôt une palette de sauces et de liants pour marquer/masquer les rouages d'une telle écriture.

L'écrivain se met à (sa) table

Selon la définition de Bernard Magné, « est métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur l'écriture et/ou sur la lecture de ce texte ». L'intervention du métatextuel est donc censée révéler ou dévoiler, au sein même du texte constraint, les mécanismes qui ont présidé à sa propre écriture. C'est en particulier le cas lorsque se met en œuvre ce que les Oulipiens appellent le « principe de Roubaud » (« Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »²⁸) où principe naturellement en vigueur dans nos romans. Nos textes, en dévoilant ou obliquement, partiellement ou leurs procédés, leurs ingrédients, organisent en leur sein même des leçons de lecture. Les romans deviennent les romans de la lecture, et du lecteur (de romans). En multipliant rimes, échos, symétries, ils organisent l'emboîtement de lectures potentielles. Tous les (lecteurs) oulipiens connaissent le principe auquel Roubaud a donné son nom ou ainsi les mentions des nombres 6, 53, *Φ etc.* renvoient-elles au fonctionnement de la sextine, contrainte principale (ou du moins celle dont la lisibilité est la mieux signalée dans le cycle).

Quant au lecteur ou implicite ou virtuel ou il se trouve tantôt flatté, car « perspicace » (*BH* 173), tantôt houspillé,²⁹ mais toujours fasciné et leurré par ces dispositifs enchâssés et auto-représentatifs. Des questions ou pseudo-questions sont également mises au compte du narrataire, lequel remplace même « l'Auteur, absent par discréption de la fin du roman » (*EH* 268). En outre, bon nombre des apostrophes au narrataire relèvent de la parabase : excuse le plus souvent rhétorique, celle-ci permet de détourner l'attention de la réitération de la contrainte, tout en la signalant discrètement.

Évidemment, la rhétorique des textes contraints installe surtout une perspective en trompe l'œil, à savoir la revendication d'une écriture en train de « fabriquer » l'aventure, qui prétend en même temps proposer à la lecture la découverte de sens celés ou de mécanismes présidant à son élaboration. Mais le métatextuel opère essentiellement un double travail de dévoilement/voilement : il est suffisamment polyphonique pour prendre en charge la conscience chez le lecteur de l'arbitraire du texte, tout en dessinant en pointillés les fermes règles de la contrainte. En même temps, il offre un degré supplémentaire de brouillage. Car,

ni « l'Auteur », comme il le prétend avec ironie, ni le métatextuel ne nous disent tout ; la contrainte propose un dispositif étagé, un supplément de *sens*, une *recette* à demi-effacée, où des ingrédients manquent. Il y a bien là une ruse de l'écriture, qui ne fait pas pour autant disparaître tout romanesque.

Si l'on s'accorde à reconnaître avec Jean-Marie Schaeffer le décrochage des deux sens de *romanesque*, on peut distinguer, dans la trilogie, quelques-uns de ses *topoi*, à savoir « l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absous et extrêmes »³⁰ : Morgan, « passion torride d'Hortense », Carlotta entichée de Tom Butler, les amours d'Alexandre viennent naturellement à l'esprit. Pas plus que la vie de leurs maîtres humains, celle des chats à pour ne mentionner qu'eux à ne sembler à l'abri de péripéties. Tioutcha est esclave à ronronner dans le premier ouvrage. On apprend dans le dernier *opus* qu'elle n'a que de justesse « échappé aux pirates qui avaient rapté sa fille » (*EXH* 154). Lili disparaît victime d'un kidnapping. Leonskoï à le fiancé promis à Ophélie à meurt empoisonné.

Si « la destruction des illusions romanesques a encore quelque chose de romanesque »,³¹ une telle saturation allusive permet de qualifier nos pages d'antiromans optant sciemment pour un *pseudoromanesque citationnel*, dans le sens d'un artifice allusif, d'un romanesque factice, justifiant les contraintes utilisées. *In fine*, et ce n'est pas là le moindre des paradoxes : si « l'arbitraire de la contrainte [l'est] légitime l'accès à la matière romanesque, en la dissociant de toute idée de gratuité » (Reggiani, « Amours et naufrages » 35), c'est donc légitimement qu'on peut attendre de nos romans un démantèlement des « structures du texte scolaire cherchant à promouvoir une textualité nouvelle », textualité qui cherche tout de même à récupérer à plus ou moins facilement dans le cas du cycle roubaldien à une littérarisation.

Le « récit excentrique » substitue donc bien une « vision mécaniste » (Sangsue 59) à la métaphore organique, florale de l'inspiration, et fonctionne tout particulièrement en adéquation ou en association avec la rhétorique de la contrainte à rhétorique en excès. Le cycle d'Hortense marque ainsi la conversion de Roubaud au roman (ou à l'antiroman), de la même manière que le Sam Horton de *La Vie mode d'emploi* renouait avec le succès, non seulement en changeant de sexe et en optant pour le nom d'Hortense », mais surtout en chantant « *Lime Blossom Lady*, histoire nostalgique d'une herboristerie démolie pour faire place à une pizzeria ».³²

¹ On utilisera les éditions suivantes : *La Belle Hortense, roman* (Paris : Seuil, coll. « Points », [1985] 1996), abrégé *BH* ; *L'Enlèvement d'Hortense, roman* (Paris : Seuil, coll. « Points », [1987] 1996), abrégé *EH* ; *L'Exil d'Hortense, roman* (Paris : Seuil, coll. « Points », [1990] 1996), abrégé *EXH*.

² Christophe Reig, *Miner, mimer, rimer – le cycle romanesque de Jacques Roubaud* (Amsterdam-New York : Rodopi, coll. « Faux-Titre », 2006).

³ Jacques Roubaud, « Le roman du lecteur ? », *Le Débat* (90, 1996), p. 59.

⁴ Jacques Roubaud, « Le démon de la forme », *Magazine littéraire* (316, 1993), p. 67.

⁵ Robert Alter, *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley : University of California Press, 1975).

⁶ Sterne fait partie des trente auteurs cités dans le *post-scriptum* de *La Vie mode d'emploi*.

⁷ Reprise de « Hélas, pauvre Yorick ! » (Lawrence Sterne, *Vie et opinions de Tristam Shandy* [Paris : GF, 1982], p. 50).

⁸ L'épitaphe est également reprise fort à propos par Jérôme Tolut le jour de l'enterrement de Tormoigne (Raymond Queneau, *Les Derniers Jours* [1933], *Oeuvres complètes*, t. II [Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002], p. 482).

⁹ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera, ménage* (Paris : Stock, 1995), p. 244.

¹⁰ Du point de vue de l'histoire littéraire, Manet van Montfrans a parfaitement détaillé l'itinéraire de Perec rejetant le Nouveau Roman puis Tel Quel (Manet van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel* [Amsterdam-New York : Rodopi, 1999], pp. 31 sqq.).

¹¹ Voir Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel (1960-1982)* (Paris : Seuil, 1995).

¹² La mort d'Alix Cléo Roubaud frappe d'impossibilité la parole rythmique.

¹³ Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce* (Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 1973), p. 141.

¹⁴ Raymond Queneau, *Pierrot mon ami, Oeuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 1096.

¹⁵ Georges Perec, « Approches de quoi ? » (1973), *L'Infra-ordinaire* (Paris : Seuil, 1989), p. 11.

¹⁶ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », in *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat, eds. (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2003), p. 259.

¹⁷ Frédéric Briot, « La littérature et le resteí », *Revue des Lettres Modernes*, série *Écritures contemporaines* (1, 1998), p. 163.

¹⁸ Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo* (Saint-Pierre-du-Mont : Éditions InterUniversitaires, 1999), p. 377.

¹⁹ Christelle Reggiani, « Amours et naufrages : Contrainte et romanesque dans *La Vie mode d'emploi* », *Formules* (6, 2002), p. 41.

²⁰ Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique* (Paris : José Corti, 1987).

²¹ Voir notamment Bernard Magné, « Le métatextuel perecquier revisité », *Le Cabinet d'amateur* (<http://www.associationgeorges-perec.fr>).

²² « J'aime avoir des rapports humains directs avec mes personnages. Nous ne sommes pas que des êtres de papier, que diable » (EH 165).

²² Gérard Genette, *Métalepse* (Paris : Seuil, 2004), pp. 31 *sqq.*

²³ Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), p. 246.

²⁴ « P.-S. : Les mots ñouvez les guillemetsö, virgule, ci-dessus, sont inutiles. Point. Mais mon ruban correcteur étant épuisé et le père Sinouls indisponible pour le remplacer, à cause de sa goutte compliquée de tennis-elbow, je nøai pu malheureusement les effaççer » (*EH* 86).

²⁴ « P.-S. : Les mots ñouvez les guillemetsö, virgule, ci-dessus, sont inutiles. Point. Mais mon ruban correcteur étant épuisé et le père Sinouls indisponible pour le remplacer, à cause de sa goutte compliquée de tennis-elbow, je nøai pu malheureusement les effaççer » (*EH* 86).

²⁵ « Ce nøest pas tellement, certes (je me demande ce que ce ñcertesö vient faire là ñ note de l'Auteur ; mais puisquõl y est, je le laisse) » (*EXH* 212).

²⁶ Florence Delay, « La pluralité des proses de J. Roubaud », *Quai Voltaire* (10, 1993), p. 20.

²⁷ Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », *Atlas de littérature potentielle* (Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988), p. 90.

²⁸ « [Í] nous pensons que nous allons assister gratuitement à un concert døorgue [Í]. Erreur profonde » (*EH* 115) ; « Vous avez fait vos études avec Q-nøest-ce-pas et LøÉtourderie, ou quoi ? » (*EH* 142) *etc.*

²⁹ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le Romanesque, op. cit.*, pp. 298 *sqq.*

³⁰ Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in *Le Romanesque, op. cit.*, p. 281.

³¹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), *Romans et Récits*, Bernard Magné, ed. (Paris : Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002), p. 889.

