

Roubaud propose

Jean-Jacques Thomas

Sous ce titre roubaldien {« momentprose »} c'est du statut respectif de la prose et de la poésie dans les récents récits de Jacques Roubaud qu'il s'agira. Il semble que dans son cas l'archéologie de la distinction entre la prose et la poésie soit un aspect constitutif de l'élaboration d'une position originale dans le panorama poétique français contemporain. Cette approche diachronique ne nous paraît pas être un impératif théorique absolu, mais elle a l'avantage d'offrir un parallèle à l'approche méthodologique souvent préférée par Roubaud lui-même, que ce soit, par exemple, dans *La Vieillesse d'Alexandre* où non seulement l'étude de l'histoire du vers français constitue la matière centrale, mais où, également, Roubaud manifeste une écoute toute stratégique à l'évolution historique particulière d'un auteur, comme par exemple, pour Rimbaud¹.

À l'occasion de cette étude, il n'est pas question d'élaborer, même de façon très réductive et limitée, une quelconque « poétique » de Roubaud : depuis ses premiers travaux sur la poétique dans la revue *Change*, il en est venu à refuser l'extension de ce terme à d'autres luttes que celle de la poésie elle-même : « J'ai toujours eu comme de la haine, une haine de poète artisan de poésie, pour l'extension inconsidérée de la notion de "poétique" en des régions où je sens qu'elle n'a rien à faire². »

Roubaud ne manifeste que peu de goût pour la prose systématisée :

¹ *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 27.

² *GIL*, p. 188.

L'aspirine ne peut qu'être le même composant chimique dans toutes les pharmacies du monde, quel que soit le vêtement changeant sous lequel on la présente au client. Le temps du produit littéraire aspirine s'avance. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le roman lui-même, malgré de louables efforts, soit capable de s'adapter à cette situation, même en se convertissant en autre chose, le récit de voyage par exemple³.

Lorsque Roubaud *propose*, apparemment ingénument, que le roman à la suite d'efforts « louables » puisse être « converti » en quelque chose qui le libère des contraintes attendues de la grande narrative, il a déjà publié deux volumes du cycle du *Grand incendie de Londres* : celui qui porte ce nom, sous-titré *La Destruction* en 1989 et *La Boucle* en 1993. C'est donc à l'occasion de la parution de ce cycle autoportraitiste que je suis revenu à la lecture de Roubaud. On imagine bien qu'après la fréquentation intensive de cet univers enchevêtré, complexe, érudit, malin, joueur et hautement personnel, la phrase citée précédemment frappe, en comparaison, par sa désarmante simplicité. Il ne faut pas se méprendre : je considère *Poésie, etcetera : ménage* comme un texte « canonique », comme on dit dans le monde littéraire anglo-saxon, des lettres françaises à la fin du XX^e siècle. Simplement, comment ne pas percevoir le contraste entre le propos ici vague et hésitant sur les moyens d'extension du roman et la réflexion très pointue sur le roman que l'on trouve, par exemple dans le chapitre cinq « Rêve, décision, Projet » de la première branche : cette citation porte sur ce que devait être le roman par rapport au *Projet* dans l'hypothèse du Livre à venir. Tout au long du livre intitulé *Le grand incendie de Londres* se pose la question du *modèle* de roman qui devrait être ainsi constitué. Roubaud commence par souligner l'implacable vide de la mémoire du genre : « Aucune des grandes conceptions du roman, me disais-je, qu'elles soient traditionnelles ou modernes (et postmodernes encore moins), n'est adéquate à l'originalité irréductible de mon Projet. Il me faut chercher ailleurs modèles, guides, impulsions. »⁴ Il propose donc cette anticipation sur ce que pourrait être le roman :

S'il avait satisfait aux axiomes Gil [le Grand Incendie de Londres] le roman aurait donc été comme un croisement de *Lancelot en prose* (le

3 Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, p. 28-29.

4 *GIL*, p. 8.

modèle médiéval d'une prose de l'entrelacement) et de roman oulipien. Son ambition était plus vaste encore, puisque la nature de ce qui était raconté, le projet, lui-même générateur d'énigme, l'exigence du style (le style "avec mystère"), ajoutait à cette figure des comparaisons à la fois le traité théorique et le roman policier⁵. »

Pas de « voyage » dans le *Projet*, par contre le terme « récit » – que l'on trouve associé en langage cuit au terme « voyage » dans l'expression « récit de voyage » – participe pleinement de la réflexion sur le roman de prose tel que le conçoit Roubaud. Ainsi, le défaut qu'il dénonce à la suite de toutes ces lectures de romans destinées à lui donner un modèle acceptable de roman est qu'« elles n'ont pas, hélas ! suscité en [lui] une seule phrase de récit »⁶. Lorsque la lumière commence à se faire sur la manière de procéder, le récit se confirme comme pièce maîtresse : « La dualité présente dans le projet, entre mémoire et rythme, se retrouvait inscrite dans le récit. La manifestation romanesque de la dualité avait sa propre figure »⁷. Finalement, lorsque dans la cinquième branche, *La Bibliothèque de Warburg*, Roubaud revient brièvement sur la nature romanesque du cycle du *Grand incendie*, c'est encore le récit qui est en prose-position : « La stratégie narrative principale y sera celle de *l'entrebescar* (entrelacement), enchevêtrement réglé de fils de récits constituant le roman comme une toile, tissée de fils de trame et de fils de dessin »⁸. Pourquoi le « récit » ? Une interprétation : le récit, chez Roubaud a une valeur *heuristique*, il transforme la grande narrative en une incitation à la découverte : « Il y a pour le lecteur, s'il le désire, quelque chose de l'*exercice* : le silence est laissé sur le "pourquoi" de l'incise, ou de la bifurcation ; un "pourquoi" dont la réponse tend à éclairer ce vers quoi tend le *récit* : son achèvement et le dévoilement de ce qu'il est »⁹.

Pour comprendre la valeur exceptionnelle du terme « récit » pour Roubaud, il faut revenir au texte « Enfances de la prose », non pas le passage de la Bifurcation E de la *Boucle*, qui porte un titre similaire, si souvent cité, mais le texte original qui se trouve dans le numéro 16-17 « La critique générative » de la revue *Change* (1973.) Le titre de l'article

5 *GIL*, p. 202.

6 *Ibid.*, p. 70.

7 *Ibid.*, p. 205.

8 *BdW*, p. 305.

9 *GIL*, p. 315.

est au pluriel « Enfances de la prose »¹⁰. Dans ce texte qui offre la première dissertation de Roubaud sur l'*entrebescar*, on découvre également tout ensemble une étude sur le roman « en branche », la « mémoire », l'« énigme » et une étude sur le *Lancelot*. Cette étude de 1973 porte sur les « laisses en prose » de la poésie épique médiévale ; Roubaud introduit une analogie entre la structure des textes narratifs du Moyen Âge construits selon un « découpage narratif » et le « découpage en laisses » comme unités constitutives de la poésie. L'étude se termine par une réflexion sur la valeur du « récit ». Ce texte qui explique que « l'entrelacement joue par rapport au découpage narratif formel de la *laisse*, l'imbrication des fils du récit y est rendue visible, traduction en succession de l'organisation proliférante de la fiction ; phénomène essentiellement rythmique puisque résultant des heurts et coïncidences d'éléments marqués différemment »¹¹ peut bien passer pour un plagiat par anticipation des propos de la *Bibliothèque de Warburg* cités plus haut, eux-mêmes renchérissement sur le texte du *Grand incendie* précédemment cité : « Le roman aurait donc été comme un croisement de *Lancelot en prose* [...] et de roman oulipien. » Cette continuité de pensée de Roubaud sur la présence implicite de la poésie dans la *dispositio* de la prose est remarquable et elle proclame : *sous la prose, la poésie*.

Comment alors concilier cette conviction de co-présence avec la proclamation bien connue d'abandon de la poésie trouvée à l'entame même du cycle du *Grand incendie de Londres* :

Or, ce qui est devenu nul, pour moi, depuis janvier de l'année 1983, ce que je ne peux plus même penser, c'est la *poésie*. [...] La poésie, [...] s'est arrêtée pour moi¹².

Cette déclaration, quel que soit le contexte qu'elle invoque, ne vient pas infirmer des années de conviction en faveur de quelque chose qui serait la poésie, mais elle semble mettre radicalement fin à l'association de Roubaud et de la poésie. Par implication, elle devrait aussi évacuer la poésie de ce nouveau type de prose que Roubaud cherche à anticiper dans le cycle du *Grand incendie*.

¹⁰ Jacques Roubaud, « Enfances de la prose », *Change*, septembre 1973, n° 16-17, p. 348-65 [repris dans *Graal Fiction*, Paris : Gallimard, 1978].

¹¹ *Ibid.*, p. 354.

¹² *GIL*, p. 56.

Il n'est pas question ici de comprendre cet abandon de la poésie par Roubaud comme renoncement dans la ligne de « la poésie est inadmissible » de Denis Roche ; Roubaud lui-même a écrit des passages suffisamment nombreux sur la position de Denis Roche, qui se trouvait également être son éditeur au Seuil, pour que l'on n'y revienne pas. Il faut prendre cette déclaration dans son intimité énonciative : Roubaud nous dit que la poésie telle qu'il la comprend continue dans sa légitimité propre, mais plus pour lui. Dans les six branches du *Grand incendie de Londres*, il ne s'agira pas de poésie mais de prose et, plus avant, dans le texte, il annonce que cet état d'absence est le résultat d'une catastrophe généralisée : « Je suis, aujourd'hui, dans un autre silence, qui n'est ni celui de la mathématique ni la parole-silence de la poésie. Je suis dans la destruction »¹³.

Il y a, selon nous, quelque chose de très paradoxal dans cette proclamation d'abandon de la poésie ; il nous semble en particulier impossible d'interpréter cet « abandon de la poésie » dans le sens définitif du terme, car alors comment même expliquer le volume *Churchill 40*, proposant des sonnets composés – la couverture en fait foi – entre 2000 et 2003 ?

Lorsque je me suis engagé dans *Quelque chose noir* j'avais déjà lu la branche 1 et la branche 2 du *Grand incendie*. Évidemment, en lisant chronologiquement à rebours (*Quelque chose noir* est de 1986, *Le grand incendie (La Destruction)* est de 1989), la prose est devenue *l'enfance du texte poétique* : sa glose et son arcature. *Quelque chose noir* lu après *L'Incendie*, le récit de la catastrophe, s'interprète comme une densification du texte-prose, son *extension* (au sens pongien). Rien n'empêche, en effet de faire de *Quelque chose noir* un texte alternatif du *Grand incendie* sous le label « Encore », « Autrement », ou « De nouveau » ; une potentialité réalisée parmi bien d'autres. Cette chronologie inverse de la lecture banalise l'appréhension : bien des passages de *Quelque chose noir* devenaient des condensations elliptiques du *Grand Incendie de Londres*, branche 1. Inévitablement ainsi, les écrits de Roubaud battent le rappel d'autres textes. C'est pourquoi l'auteur nous dit lui-même que la « poésie est mémoire de la langue »¹⁴ ; plus loin, dans le même volume, butant sur le mot « langue » – une impasse poétique dans son sens saussurien – Roubaud reformule son propos sous une forme étendue en déclarant : « La poésie dans une langue est mémoire de cette langue. »

¹³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴ *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 101.

Toutefois cette accumulation progressive de mémoire ne peut pas, en elle-même, être considérée comme le type d'encyclopédisme proposé par Roubaud comme la mémoire définissant la poésie. Ce n'est pas là qu'il faut rechercher chez lui le principe central d'« intention de poésie » dans la prose. Au mieux, ce type d'accumulation est une composante de l'entreprise de poésie et Roubaud n'en admet pas moins dans *La Bibliothèque de Warburg*, dans le passage judicieusement intitulé « J'ai donné tous les éléments mais je vais m'expliquer quand même » : « Car un état de langue, un état de mémoire, un état de poésie, un état des rapports de ces trois choses est manifeste dans toute œuvre de poésie »¹⁵. On doit bien remarquer dans cette citation-clé de Roubaud que la poésie n'est pas assimilée aux deux autres composantes (langue / mémoire) mais se tient à part.

Mon refus de considérer que l'« intention de poésie » dans la prose tient simplement à l'identification d'une quelconque « mémoire des lettres » vient du fait qu'il ne faut jamais oublier que pour Roubaud la poésie est *une forme*. Toute observation rapprochée de l'évolution du vocabulaire critique de Roubaud permet de constater la solidification progressive dans ses écrits de la séquence lexicale « la poésie, la forme-poésie ». C'est cette position constante de l'auteur qui consiste à désigner la poésie comme une forme qui lui permet de légitimer sa position principale selon laquelle il existe encore / toujours dans le champ des lettres françaises contemporaines quelque chose qu'on peut appeler « poésie » par opposition à la prose. Si, pour lui, la poésie est « toujours là », c'est parce qu'elle tient une place exceptionnelle dans l'exercice langagier en privilégiant les questions de forme. Ce qui lui permet, toujours selon lui, d'être définie en tant que telle : « La poésie effectue ces placements de langue d'une manière qui lui est propre, qui diffère de tous les autres traitements des langues »¹⁶. C'est déjà au nom de cette implication de *forme* que Roubaud se situait dans les années structuralistes contre une certaine modernité poétique :

On remarquera à ce sujet que la plupart des lectures « linguistiques » ou « sémiotiques » les plus sophistiquées [...] font preuve de cette *surdité métrique* allègre ; n'ont littéralement rien à dire sur cet aspect des textes poétiques

¹⁵ *BdW*, p. 99.

¹⁶ *Poésie, etcetera : ménage*, p. 164.

qui sont pourtant leur terrain de prédilection [...]. Dans ces analyses, toute existence formelle d'un texte, si elle dépend [...] du rapport de ce texte à la tradition métrique, est frappée d'invisibilité [...] ¹⁷.

Cette ferme position chez Roubaud, qu'il n'y a de poésie que poésie-forme, s'enracine dans les théories des années 70 mais elle n'est pas interrompue par la proclamation d'abandon de la poésie affirmée dans le texte de 1989. C'est toujours une conviction opératoire dans le texte de *Poésie, etcetera : ménage*, publié en 1995 :

Mais, dites-vous, la poésie dit. Alors ?

– Alors ce que la poésie dit ne peut être extrait de ce qu'elle dit, ne peut être quelque chose qu'on peut dire autrement. Si j'affirme que la poésie ne dit rien, c'est qu'elle ne dit rien qui soit de l'espèce des choses qu'on peut redire, expliciter, démontrer, montrer, insinuer, discuter, comprendre, apprendre, désapprendre, affirmer, etcetera.

La poésie dit ce qu'elle dit en le disant ¹⁸.

Il y a donc une intraductibilité du poétique, c'est toute la leçon de la lecture publique par Roubaud du poème « La vache : description » où les écoliers ont tant de mal avec la séquence « animal / qui / a / environ / quatre / pattes » ¹⁹. Dans quel univers des dires prosaïques du possible peut-on traduire ce sizain ?

Si l'on s'en tient à la main courante de l'histoire littéraire française contemporaine, la capsule descriptive qui enferme Roubaud le rabat sur son propre slogan « il doit y avoir nombre et rythme pour qu'il y ait poésie » ²⁰. C'est sans doute cette vulgate identitaire (la poésie pour lui serait un métronome bien huilé) qui explique certains regards négatifs posés sur sa contribution à la réflexion contemporaine sur la poésie. Cette réduction est toutefois hâtive.

Lorsque j'ai commencé, dans les années 70, à m'intéresser aux écrits de poésie de Jacques Roubaud, *ε*, *Trente et un au cube*, etc., c'est bien évidemment en raison de leur richesse formelle. L'analyse poétique de ses

¹⁷ *La Vieillesse d'Alexandre*, p. 11.

¹⁸ *Poésie, etcetera : ménage*, p. 77 (souligné par l'auteur).

¹⁹ Jacques Roubaud, *Les Animaux de tout le monde*, op. cit., p. 63.

²⁰ *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 163.

textes permettait d'explorer les questions de versification, de formes fixes, *formes rythmiques*, de *dispositio* numérique, de « *headless verse* », de formes exotiques : *haiku*, *haibun*, *tanka*, ou plus anciennes, la *canço* et le sonnet en particulier. Trente ans après, pour celui pour qui la lecture, même sans crayon à la main, des écrits de Roubaud est une activité assez régulière, il y a familiarité avec de multiples passages, où l'apparente rigoureuse autonomie et la clôture formaliste de cette identité ancienne sont infirmées si l'on restitue le contexte explicatif et la compréhension diachronique de la poésie que Roubaud énonce en discours d'escorte dans nombre de ses écrits. Je n'en prendrai que trois exemples performatifs. Version courte : « Les trois mousquetaires sont quatre. »²¹ Version mixte : « Mètre, vers ne sont que des modalités particulières du placement des singuliers de langue dans la poésie »²². Version longue :

La poésie a affaire à l'amour de langue et en même temps à l'amour [...]. La poésie, si elle est un art formel de la langue, une mémoire de la langue, ne peut complètement oublier le trobar. Dans le champ des rimes, dans la théorie de l'amors a été éprouvé pour la première fois le lien, qui n'est pas près de cesser d'agir sur les poètes, de la mélancolie à la mémoire, l'impossibilité de dire et l'impossibilité de ne pas dire qui désignent la tension de la poésie entre forme et néant²³.

La *version courte* élimine le numérique comme finalité, le nombre peut mentir, la *version mixte* introduit l'importance du rôle de la singularité dans la poésie de Roubaud, et la *version longue* rassemble la poésie, la forme, la découverte, le dire et la force de la poétique de la relation, ce que Roubaud appelle le « biipsisme » :

La relation biipsiste est clairement de l'ordre de l'amour.

Son idée, la relation d'appartenance à un *double*, un signe si l'on veut, l'être-deux au monde, je l'avais empruntée aux troubadours, à la théorie de *l'amors* dans le « grand chant » des troubadours. « Empruntée » est le mot qui convient à un détournement aux fins propres de mon projet.

21 Jacques Roubaud, *128 poèmes composés en langue française de Guillaume Apollinaire à 1968*, Gallimard, 1995, p. 11.

22 Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, op. cit., p. 164.

23 *La Fleur inverse*, op. cit., p. 345.

Je voulais vivre un projet de poésie, et sa fiction ; et ils devaient répondre à l'idée d'une vie qui en serait entièrement saisie²⁴.

Cette « vie entièrement saisie » que le deuil a détruite, doit maintenant reposer dans l'énigme de la poésie comme absence dans la prose du *Grand incendie*. Cette poésie que la destruction anéantit c'est le *voir-dit* de la poésie. Il n'est plus possible d'écrire la poésie dite. Elle s'est tue. C'est bien cette restriction toute spécifique que comporte l'adieu à la poésie précité : « La poésie, parce que j'avais pris l'habitude de la dire à haute voix, de lire en public, et pour elle, avec qui je vivais, s'est arrêtée pour moi »²⁵. Il s'agissait, comme le titre d'un recueil de Roubaud en témoigne, de *Dire la poésie*, parce pour le « compositeur de poésie », la poésie au-delà des nombres et du rythme se confond avec une singularité plus vitale d'enthousiasme participatoire au monde : « Pendant la marche, je composerais des poèmes »²⁶. L'obscurité de ne pas dire devient ainsi l'espace privé d'une singularité de mémoire de la langue que rien ne peut manipuler. Que rien ne peut venir déplacer : « La poésie, la forme-poésie, place les unités de la langue : ses signes, ses syllabes, ses mots, ses phrases, etcetera. Elle les dispose en lieux de mémoire singuliers, séparés, discernablement séparés, assemblés »²⁷.

Comme l'écrivent Roubaud et Delay dans *Partition Rouge*, « la poésie est singulière donc idiote »²⁸. Si, effectivement, la poésie a la prétention d'entretenir un rapport quelconque avec les choses de la vie alors, elle « est médecine »²⁹, ou « Grande Médecine »³⁰ comme le corrige Roubaud dans *Poésie, etc.*, c'est-à-dire que l'on attend d'elle quelque effet magique. Et tel le chant des Amérindiens, le caractère singulier de la médecine peut avoir des effets collectifs et peut devenir « encyclopédique ». Ce qui ne veut pas dire que la poésie soit « collective ». Elle est et demeure singulière. Roubaud résiste à la « collectivisation » de la poésie parce que sa conviction porte sur une poésie du particulier. La poésie est un singulier de langue, et ne devient un collectif, dans l'épique, dans la

24 *GIL*, p. 223.

25 *Ibid.*, p. 55.

26 *BdW*, p. 18.

27 *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 163.

28 Florence Delay, Jacques Roubaud, *Partition rouge, op. cit.*, p. 11.

29 *Ibid.*, p. 11.

30 Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage, op. cit.*, p. 123.

prose combinatoire entrelacée, que comme exercice encyclopédique de transformation de la langue *compte tenu* de la mémoire des lettres. C'est à ce titre que, selon nous, l'expérimentation littéraire dans laquelle s'est engagé Roubaud avec le récit romanesque du cycle en prose du *Grand incendie de Londres* doit être considéré comme l'entreprise poétique la plus stimulante du début du XXI^e siècle.

Une entreprise « en temps propre », « sans plan préétabli », une entreprise qui subit les caprices de la variation, de la bifurcation ajoutée, de l'incise et peut-être des notes de la branche 6. Rien ne sera dit avant la publication de la dernière branche. Tout repart et est remis en jeu avec le flux incessant d'une prose qui saura ou ne saura pas dire sa poésie. Jeu de l'amour et de la mémoire dans la langue des lettres et du hasard dans la prolifération, chaque branche offre une fin provisoire. Cette poésie du mystère et de la découverte est bien loin de la production programmée et calibrée des premiers textes de poésie, strictement oulipiens, conçus comme jeu contraint, aux règles fixes.

La poésie, déçue de la prose, en devient la fantaisie. Les axiomes qui gouvernent les additions et sélections des anecdotes où se nourrit la progression de la prose entrelacée ne concernent pas directement *l'intention de poésie*, même si, fétiche autoritaire, c'est dans le labyrinthe du récit ainsi tressé que le dire poétique dessine son propre cadastre. D'où l'incertitude du fini et de l'infini poétique dans la prose du *Grand incendie de Londres* :

[U]n état de langue, un état de mémoire, un état de poésie, un état des rapports de ces trois choses est manifeste dans toute œuvre de poésie. Tout cela ma foi, se produit automatiquement dès lors qu'intervient le temps dans l'affaire. Je voulais souligner l'inachèvement-achèvement de mon livre³¹. »

L'ambiguïté de l'achèvement-inachèvement des textes en prose de Roubaud tient ainsi au fait que si le récit est « numérollogiquement dessiné », il n'est pas « numérollogiquement contrôlé ». Le récit qui compose et partitionne la prose étant heuristique, il est « découverte » et dans « découverte », il y a « ouvert ». « Enfances de la prose » nous le faisait entendre : la prose de l'*entrebescar* laisse place à l'« énigme », et passe-muraille, dans la défaillance des contraintes et la fêlure du chiffre

31 *BdW*, p. 99-100.

s'insinue le « mystère » : la poésie est absente, « la poésie était énigme dans la mémoire »³². La poésie déchue, réduite au silence, ne dit rien, elle se cache dans les pauses de la combinatoire. C'est dans le « mystère » au cœur de la prose, *sub prosa*, qu'elle improvise la formule poétique qui permet au récit de trouver. Mais le « trouveur », le troubadour, est aussi « beau jongleur » ; il a tour, passe-passe pour qu'enfin l'ensemble se tienne, se reprenne, à neuf : « Et je m'imagine un peu la préparation de la prose comme celle de la gelée d'azerole : les fruits sont les instants ; la cuisson, la mémoire, et dans la voix qui incline le déroulement des phrases je guette avec impatience, inquiétude, incertitude, l'apparition, si hasardeuse, du *frisson* »³³.

Dans l'inconnu irréféchi de cette *prise de la prose*, c'est l'intentionnalité de poésie comme élucidation qui prend ou ne prend pas, selon la compréhension mémorielle d'un ou de chacun : « Le mystère est le stère des portes sur les fourmis »³⁴.

32 *GIL*, p. 205.

33 *Ibid.*, p. 95.

34 *Ibid.*, p. 204.