

LE GRAND ENTRETIEN DE PARIS

Entre Jacques Roubaud et
Natacha Michel

À propos du « GRAND INCENDIE DE LONDRES »

(SEUIL/FICTION & CIE)

A vrai dire, je ne suis pas vraiment capable de penser sur le livre, dans la mesure où il y a un certain effort de réflexion inclus dans la prose. Je ne sais pas comment répondre aux questions posées — par exemple : « parle-moi de la prose non romanesque ». Je n'y ai pas d'objections, ni ne relève des choses fausses par rapport à ce qui se trouve dans la prose.

La prose non romanesque

Je ne suis pas dans une situation où je dirais que ce n'est pas de la prose de roman, parce que je saurais ce qu'est la prose de roman. Ce n'est pas le cas. Puisque le roman est quelque chose devant quoi je suis comme lecteur, j'ai une aspiration à être romancier, je ne le suis pas. Donc, un point de départ, c'est ce point de départ chronologique, c'est la mise en évidence pour moi-même de cette situation : je le mets au début (*), ce que j'écris, je l'écris là parce que je ne suis pas romancier, j'écarte un malentendu, c'est évidemment un peu secondaire, c'est une lutte contre le zapping, je pense que cela va arrêter les lecteurs pressés. Il y a une sorte de difficulté, pas entièrement voulue — je n'ai pas coupé après avoir terminé —, cette difficulté pragmatique pour entrer dans les pages initiales, qui culmine dans la très longue description de la photo prise à Fez (**); difficile de s'en faire une représentation, parce qu'elle est description. Pour le lecteur zappeur, il y a un certain nombre d'évidences qui sont atteintes là. Et

après, ce n'est pas vraiment ça. J'ai quand même une intuition en le faisant : de ne pas en rester à la mise en route.

(*)P. 8 : *Aucune des grandes conceptions du roman, me disais-je, qu'elles soient traditionnelles ou modernes (et post-modernes encore moins) n'est adéquate à mon projet. (Jamais) je n'approcherai ni Sterne, ni Malory, ni Musasaki, ni Henry James, ni Trollope, ni Szentkuthy, ni Melville, ni Queneau, ni Nabokov.*

Vérité et véridicité Roman et prose de mémoire

A cause de cela, il y a x particularités à l'entreprise. Je ne sais vraiment pas pourquoi, mais dans le roman, je ne vois pas ça. « Ça », c'est quoi ? Il y a l'affirmation du véridique, celle-ci va jouer tout à fait pour en faire « pas du roman », mais, dans ses modalités, elle est empruntée à la façon dont est racontée *la Fille du capitaine* de Pouchkine. Il y a une mise en scène du véridique où il faut faire un effort pour se rendre compte que ce n'est pas comme ça. Moi, les choses que je raconte, je dis que c'est comme ça, que c'est parce que c'est à moi que c'est arrivé, je fais le contraire de Pouchkine, je me définis comme non romancier. L'affirmation du véridique, qu'elle soit corroborée par mes proches ce n'est pas convaincant, mais par des gens qui ne me connaissent pas et qui sont persuadés que c'est ainsi que je fais le café, c'est différent.

Le modèle du véridique, emprunté pourtant à des romans, a son efficacité. Comme je suis dans la véridicité de l'individu qui la raconte, ce livre est un non-roman. Car c'est impossible pour le roman. Il s'agit de la véridicité, pas de la vérité. Le roman met en fiction de la vérité. Il peut le faire sans s'appuyer sur la concordance entre *la Fille du capitaine* qui aurait existé à côté de Pougatchov et Pougatchov lui-même. La vérité est dans le roman de Pouchkine, sinon on pourrait s'en dispenser, et dire seulement : « Voilà un beau document ! » C'est parce que Pouchkine a fait un roman qu'il dit la vérité sur Pougatchov. Je suis dans la négation de ça. C'est pourquoi je n'écris pas un roman.

(**)P. 16 : *FEZ serait visible par la fenêtre... un arrière plan de collines peuplées, l'épi d'un*

palminer en avant sur la gauche...

La photo... par le chemin inverse de lumière, je remonte à la source de la vision, à la nuit finissante et implicite, au lit. Ainsi de la pose, retourner à la source double de la mémoire, implicite, finissante et en allée. Mais Fez, la double image s'apparente encore (ainsi que plusieurs autres photographies dont j'aurais l'occasion de parler dans les chapitres ultérieurs) à la pose de la mémoire. C'est ainsi, c'est vrai c'est ainsi que c'est arrivé ; ne disant, ne suscitant, en ces lignes noires sagement, continûment poussées les unes derrière les autres, qu'une image intérieure à l'image de mémoire qui la nomme, qui la titre : ce fut ainsi.

Le temps du récit est le temps réel de l'écriture : non roman

La deuxième chose que je vois comme non possible dans le roman, c'est la méthode qui consiste à écrire à mesure que l'on écrit. Je raconte, je mets sur le papier dans le temps où je raconte, le temps n'est pas séparé. Faire ça dans un roman, ce serait une catastrophe ou un pur exercice de virtuosité. Ils ne racontent pas les choses à mesure qu'ils les écrivent, les romans. Les 53 jours de *la Chartreuse de Parme*, c'est la rapidité, 5 semaines pour *les Affinités électives*, c'est la rapidité aussi, mais ça ne joue aucun rôle particulier dans le roman : c'est un éclairage externe donné par la critique. Dans mon cas, cela gouverne exactement ce qui se passe.

Le troisième point — qui recoupe ce que tu as évoqué —, (je dis *le Grand Incendie de Londres* est... ce que je ne dis pas mais que je pourrais dire, je pourrais donner une définition de ce que je fais) le troisième point est qu'il se situe dans un autre type de prose que la prose romanesque.

Le Grand Incendie de Londres possède une définition virtuelle, pas actuelle.

Les *Principia mathematica* sont un traité. Mais j'aurais beaucoup de méfiance à l'égard des gens qui me diraient « *Le Grand Incendie de Londres* est... ». Si je complétais cette formule, ce que je ne fais pas, un lecteur distrait dirait : « oui, c'est ça » (***) . Or, je n'ai pas pris le risque, parce que ce n'est pas fini, pas parce que je continuerai, c'est possible, mais parce que ce n'est pas fini. La fin de la branche « Destruction », je ne l'ai pas décidée. Ce n'est

pas une énigme, c'est un simple mystère du texte... *Le Grand Incendie de Londres* se terminera de toute façon, mais je ne dis pas ce que j'ai terminé ici, c'est un mystère de construction. Et ça ne fait pas partie du projet du livre. Ou bien la définition apparaîtra de façon explicite dans une continuation éventuelle, ou bien elle restera virtuelle dans ce qui est déjà écrit, et déchiffable.

Il est difficile de concevoir un roman qui enveloppe une chose pareille.

(***)

P. 410 : Si cette branche de mon livre en cours devient livre, seule cette fin, bien que provisoire en intention, n'en sera pas moins une fin matérielle de livre, une fin pour un lecteur, et la continuité que j'ai choisie après quelques hésitations, disposant les bifurcations à la suite des incises, elles-mêmes suivant la totalité du récit qui forme un tout autonome, lui donne un éclairage particulier, lui confère une sorte de responsabilité : celle de conclure ici et maintenant. Une fin donc, mais de quoi ? (...) S'il finit ici, je n'aurais pas dit « en clair, en définition. » Pourtant il sera conforme à sa définition non dite et puisqu'il en est ainsi, sa définition pouvait être omise. Mais s'il se poursuit au-delà, en d'autres branches (j'en imagine plusieurs), je prévois toujours de dire les mots manquants dans la proposition existentielle devant lui servir de définition et s'il se trouve que j'y parviens (...) il sera possible pour le lecteur d'évaluer la pertinence de mon affirmation : le Grand Incendie de Londres est...

Enigmes et mystères

L'énigme se pose en dehors du roman ; il s'en pose partout, nous sommes confrontés à une profusion d'énigmes. Un roman convertit une énigme en mystères (au pluriel). Les énigmes ne sont affrontées de manière directe que par la poésie. L'exemple de base, c'est le rapport que j'établirai entre les troubadours et le roman du Graal. Les troubadours nomment une énigme centrale — « Amour, Chant, Poésie » —, un triplet. Ils la nomment. Et le passage au romanesque est la conversion en mystères qui ne sont pas du tout des énigmes. On ne peut pas traiter une énigme par un seul mystère. Ce n'est jamais *le* mystère du Graal, ce sont *les* mystères du Graal. La catastrophe complète, c'est de résoudre les énigmes. Devant les énigmes, il faut se taire, ce

que Perceval comprend très bien. C'est ainsi dans *le Grand Incendie de Londres*, celui que je n'ai pas écrit. La manière de l'aborder directement, c'est la poésie. Un des moyens, c'est celui-là. Je comprends quelque chose de la démarche de la poésie en disant cela. C'est ce qui fait que j'aurais tendance à opposer les deux, tout en étant quelqu'un qui réfléchit beaucoup à la fabrication de la poésie ; quelque chose comme : la poésie dit ce qu'elle dit en le disant.

Modalités

Pour en revenir à la prose non-roman, je dirai :

1. Une chose sur les modalités de l'affirmation de la véridicité. Ce n'est pas seulement qu'il y ait affirmation de véridicité, c'est qu'elle est mise en prose en copiant les romans qui, pour moi, ont le mieux joué avec la véridicité. Car je suis grand lecteur de romans et il ne faut pas oublier que je voulais écrire un roman et je me suis dit : « voilà mes grands modèles ». J'ai gardé du projet du *Grand Incendie de Londres* quelque chose de ce travail. La modalité est l'emprunt au roman. J'ai dit que ceux qui ne me connaissent pas ont l'impression que ce que je raconte est très vrai. Et je pense que ça, c'est grâce au roman qu'on peut faire cet effet-là. Quand on veut raconter des choses véridiques, combien elles le seraient en faisant comme les maîtres du roman ont fait. Encore une fois, c'est ma logique intuitionniste, ma logique à la Nicolas de Luse. Le faux, le vrai, ce n'est pas important, il est parti du récit vrai pour inventer les modalités de la fiction. Si on se sert des façons dont il use pour dire le véridique, ça apparaît plus véridique. Une dame qui m'a écrit du Gers — pour me raconter son rapport aux confitures, et combien cela lui paraît vrai, ce que je dis des confitures, dame qui a sauté le chapitre sur les mathématiques —, cette dame est en train de vérifier la puissance du roman. L'absence du *Grand Incendie de Londres* perfuse à travers son absence.

2. Raconter à mesure qu'on raconte, qu'il n'y ait pas de distance entre le récit et le temps du récit, ça, je m'y suis tenu de manière maniaque. C'est quelque chose qu'on ne peut pas imiter.

3. Il y a une définition.

4. Le mystère des modalités de la fin. Je dis, d'une part, que pendant un certain temps, je ne sais pas si ça finira. A partir du moment où je suis sûr d'avoir écrit assez pour qu'existe en tant qu'objet-livre *le Grand Incendie de Londres* — qui n'est pas ce livre-là que je viens de publier, c'est plus que ça, c'est ce que je viens de commencer —, à partir de ça, je ne sais pas comment il finira, je sais qu'il finira. C'est un mystère, il est important pour la conception du livre et il est important qu'il ne soit pas dit.

Il y a deux choses mystérieuses (mon point 3 et mon point 4). Je ne dis pas ce que c'est et pourquoi je suis certain qu'il finira.

Alors là, on entre dans une modalité du rapport au romanesque, particulière. Il y a des romans auxquels la 3^e modalité fait allusion, ce sont les romans à thèse. *Le Grand Incendie de Londres* peut apparaître comme un roman à thèse. Mon éloignement du roman, c'est que je ne connais pas beaucoup de romans à thèse où on ne dit pas de quelle thèse il s'agit. On dit « roman à thèse » quand on sait de quelle thèse il s'agit. *Pierrot mon ami* est peut-être un roman à thèse.

Maintenant, on pourrait aborder, peut-être pas la mémoire directement, mais l'autre point de départ, qui est le rêve (****). Il y a dans le rêve, le projet, la décision et le roman qui est annoncé. Quel genre de rêve est-ce là ? C'est un rêve intermédiaire entre le rêve des récits de rêve, comme Leiris ou Pérec, et puis, disons, le rêve traditionnel, le « rêve de Scipion » tel que nous le rapporte Cicéron, parce que ce rêve annonce ce qui va arriver. On pourrait dire, en un sens, comme en un « rêve de Scipion », j'allais conquérir l'Afrique, j'allais faire un roman, et puis ça n'a pas été vrai. A *posteriori*, ma méfiance à l'égard des rêves est entièrement justifiée ; ces « messieurs explicatifs » comme dit Gorki... Un des effets du rêve est l'allégorie. Quand je dis que j'étais dans une situation intermédiaire, c'est que j'étais dans la prose médiévale. Parce que dans le rêve médiéval, de Galehaut, de Perceval, c'est pris dans le rêve scipionnesque, c'est idéologique et en même temps c'est un rêve à la Pérec (*la Boutique obscure*). Et ce sont des rêves écrits aussi près que possible du rêve, recollectés à

l'autre, et qui sont du Pérec. C'est une prose perécéenne surgissant non de la contrainte, mais de ce qui est aussi peu contraint que possible.

Si je prends ce que j'ai fait dans cette perspective-là, c'est une prose médiévale, un prose pré-romanesque. Un rêve est un fragment d'autobiographie involontaire, mais ce rêve qui est celui que je mets et qui est le seul, est *toute* mon autobiographie, aussi bien comme germe que je peux faire pousser que comme condensation qui excède tout ce que je pourrais écrire. Je n'ai pas donné une justification de la stratégie du secret, je dis : *le Grand Incendie de Londres* est quelque chose, je ne dis pas ce que c'est, ça vient aussi d'une réflexion sur la situation du non-roman, que je situe cette fois-ci par rapport au roman policier. Pour les gens qui l'aiment, il faut une solution, les gens qui vont chercher ça sont tenus dans leur lecture par cette espèce de justification qui est qu'il va y avoir une solution. Il y a cette attente qui va être résolue. Et en même temps, c'est la catastrophe du roman policier, la résolution épuise le sens et, rétrospectivement, le roman.

C'est une chose que je dis un peu dans *le Grand Incendie de Londres*, et un peu Dostoïevski dans *l'Adolescent*. L'adolescent a son secret. Il veut être Rothschild et il a son secret pour le devenir, et on est terriblement déçu par la solution. Si bien que cela m'a paru longtemps une grande faiblesse du roman. Et moi, en tant que non-romancier, je ne vais pas tomber dans ce travers. En ce qui concerne Dostoïevski, lui ne commet pas du tout une erreur, il est nécessaire que le lecteur soit lui-même déçu comme le héros, c'est le sens du livre. Ce qui fait que ça montre les deux moments. Quand j'écrivais *le Grand Incendie de Londres*, je ne voulais pas tomber dans la supposée erreur de *l'Adolescent* et dans la prose non romanesque. Je tiens compte de ce que l'erreur supposée de Dostoïevski n'est pas une erreur.

On fait des erreurs. Par exemple, la représentation de ma pièce « *Artaban et Ataraxie* », *tragi-comédie pré-classique de Jacques Roubaud* a suscité des remarques du journaliste qui en a rendu compte. C'est ce qu'on peut trouver de plus proche de Feydeau dans le théâtre du XVI^e siècle. Au lieu de l'infiniment grossier,

c'est infiniment tragique et c'est la mécanique du soupçon qui est évidemment excellent pour des psychologues. J'ai évidemment accéléré cette pièce et l'ai réduite à 20 minutes...

En tant que prosateur, je suis inspiré par les façons de faire de la prose médiévale. C'est pour quoi, comme tu l'as remarqué la première, j'ai fait de la machinerie allégorique aussi bien avec l'azerole qu'avec le croissant.

(*m)

P. 150 : Au début qui m'apparaît maintenant si lointain, il y a un rêve. Dans le rêve, je sortais du métro londonien. J'étais extrêmement pressé dans la rue grise. Je me préparais à une vie nouvelle, à une liberté joyeuse. Et je devais élucider le mystère après de longues recherches. Je me souviens d'un autobus à deux étages, et d'une demoiselle (rousse ?) sous un parapluie. En m'éveillant, j'ai su que j'écrirai un roman dont le titre serait le Grand Incendie de Londres et que je conserverai ce rêve, le plus longtemps possible, intact. Je le note ici pour la première fois. C'était il y a dix-neuf ans.

La mémoire : quand je dis que je fais un traité de mémoire, je commence un traité de mémoire, et il y a une certaine polémique avec le maître. Il s'agit de l'exercice de la mémoire comme destruction, pur anéantissement écrit des souvenirs. La mémoire m'apparaît là comme une fonction destructrice, un peu comme le rêve. C'est un traité du triple M : mélancolie, méditation, mémoire. Il y a bien les techniques de méditation à la Loyola, qui fonctionnent comme des traités de mémoire dans la tradition réinventée par la Renaissance à partir du mythe de la mémoire tel que Cicéron le rapporte. Il ne donnait nulle indication technique, on était obligé de réinventer, c'est la technique qu'on trouve jusqu'à Leibniz puisqu'il apporte la technique des lieux. Comme je le fais dans *la Fenêtre veuve*, parue dans « Poésie » en 1981. A chaque point de la méditation est associée un parcours, dans la méditation religieuse, un chemin de croix ; dans la méditation intellectuelle, ça peut être autre chose. Tout cela pour en arriver à ce que *le Grand Incendie de Londres* polémique avec *la Recherche*. Pour *le Grand Incendie de Londres*, il n'y a pas de temps perdu ; n'étant jamais perdu, on ne peut jamais le retrouver.

Mais il est certain que la mathématique en question est beaucoup une mathématique combinatoire, c'est une modalité *d'ars combinatoria*, et cela s'inscrit dans une lignée qui est indiscutablement Leibniz, beaucoup plus que d'autres grands ancêtres. Ça se développe dans une direction qui est liée à ce que j'appellerai l'entrelacement ; c'est quelque chose dont on peut donner un développement mathématique d'une part et d'autre part un développement dans le traité de mémoire. La prose de mémoire est une prose de l'entrelacement (****), les incises, les bifurcations, les réapparitions de choses interrompues, de scènes interrompues, tout cela a sa manière d'intervenir dans la prose, qui est celle de l'entrelacement. Et donc, ça jouait de manière beaucoup plus stricte dans le projet. Parce que la manière la plus simple de le faire jouer, c'est de le faire jouer dans les séquences, la manière de grouper les éléments. Mais là où c'est plus important et plus difficile, c'est dans la géométrie de la chose. Il y a une topologie bizarre qui est à l'oeuvre, que je ne développe pas, qui est « l'appartement de Coxeter » (*****). C'est quelqu'un qui a élucidé des figures dans l'espace et dans le plan, en particulier la géométrie qui est sous-jacente aux images de Escher — qui n'est pas un bon peintre, mais qui apporte des éléments de fascination perceptuelle : escalier qui se rebrousse, etc. Cela repose sur des paradoxes de perception, au même niveau, sans avoir cessé de monter, oiseaux qui se croisent tous dans le même sens, cascade qui remonte en tombant, variations sur le même avec des modalités de groupes de transformation tordus dont il a fait une sorte d'exploration naïve. Il ne les connaissait pas. Pas plus que les sonneurs de cloches ne savent qu'ils explorent les groupes campanologiques. Il y a de nombreuses traditions européennes sur la façon de sonner une cloche pour chaque note. Pour des raisons physiques, on ne peut pas se déplacer. On sonne la première et on se déplace. On ne peut pas faire toutes les cloches. Les mélodies sont celles qui permettent de passer d'une cloche à l'autre. On a étudié la théorie de ces mélodies. Elles sont gouvernées par les groupes campanologiques. Il y a des résultats de la théorie qui représentent les merveilles secrètes obtenues par les guildes de sonneurs de cloches. Les grandes mélodies représentent un état fin de la théorie. Ça peut alimenter la polémique sur quelle est la situation dans le

monde des idées mathématiques.

(*****)

P: 172 : Il y a le projet et sa métaphore architecturale: plans, maisons, murs, chambres... (l'appartement de Coxeter, nom générique).

(*****)*P. 326: (Enchevêtrement. Entrelacement) : « un projet une décision un rêve s'enchevêtrent : le projet, la décision, le rêve s'entrelacent.*

Paris, jeudi 25 mai 1989