



**HAL**  
open science

## Geler la mémoire personnelle : pratiques de vie, programme d'écriture

Paula Klein

► **To cite this version:**

Paula Klein. Geler la mémoire personnelle : pratiques de vie, programme d'écriture. Les Cahiers Roubaud, 2018, Roubaud multiple (Oxford, MFO). hal-02501725

**HAL Id: hal-02501725**

**<https://hal.science/hal-02501725>**

Submitted on 7 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revue Cahiers Roubaud

---

# ***GELER LA MÉMOIRE PERSONNELLE : PRATIQUES DE VIE, PROGRAMME D'ÉCRITURE***

Publié en ligne le 04 avril 2018

Par Paula KLEIN

---

## **Sommaire**

- INTRODUCTION
- LE PROJET COMME « PROGRAMME DE TRAVAIL » ET « PROJET D'EXISTENCE »
- LA DESTRUCTION : LA VIE À L'ÉPREUVE DU PROJET
- L'ARCHIVE : ENTRE MÉMOIRE PERSONNELLE ET MÉMOIRE COLLECTIVE
- L'ENQUÊTE MÉMORIALISTE, USAGES DE LA MÉMOIRE INTERNE
- L'ARCHIVE FAMILIALE, USAGES DE LA MÉMOIRE EXTERNE
- CONCLUSION : « OBJECTIVER » LA MÉMOIRE PERSONNELLE

## **INTRODUCTION**

1

Depuis sa première formalisation dans *Mezura* en 1979 et jusqu'au 'grand incendie de Londres' <sup>1</sup>, la construction de ce que Jacques Roubaud nomme le « Projet » repose sur l'exploration d'une forme littéraire expérimentale et sur « une décision pratique, impliquant un changement de vie » ou ce que Roubaud désigne, avec Dante, une « *vita nova* » (*D*, p. 51).

2

Nous savons par le '*gril*' que cette notion apparaît pour la première fois en décembre 1961. Dans *La Destruction*, première branche du cycle en prose, le narrateur fait allusion à cette obsession, à cette « mégalomanie des plans de vie et de travail » qu'il détruit de manière presque

systematique. *Description du projet* est, en ce sens, la seule formalisation écrite ayant survécu à ces destructions volontaires.

3

Dans *La Destruction* et *La Boucle*, Roubaud nous confronte à une double passion de conservation et de destruction de la mémoire. L'attention portée aux gestes quotidiens, le désir d'une écriture qui se conjugue au présent, assurant « une protection "documentaire" » (*D*, p. 75) de l'œuvre, se reflète dans une véritable passion du classement, de la conservation et de l'archivage. Or cette volonté de « geler » la mémoire du quotidien, de saisir des « moments de vie » suppose une conception archivistique de l'écriture qui entre en tension avec l'idée de la destruction de la mémoire énoncée comme une des conséquences nécessaires de sa mise en récit.

4

Le versant existentiel du Projet, les pratiques et les « consignes de travail » engagées dans cette « expérience quotidienne de prose » décrite dans *Destruction* constituent le premier échelon de cette analyse. Les usages de l'archive familiale et notamment des photographies seront abordés dans un deuxième temps. L'archive peut-elle rapprocher la mémoire autobiographique d'une mémoire du quotidien, une mémoire familiale et encore collective révélant une autre facette de ce « traité de mémoire » qu'est le *gril* ?

## LE PROJET COMME « PROGRAMME DE TRAVAIL » ET « PROJET D'EXISTENCE »

5

*La Destruction* raconte la naissance, les multiples tentatives de commencement puis l'échec définitif d'une entreprise, produit de trente-six ans de travail, assemblant un Projet de Poésie et de Mathématiques et un roman dont le titre aurait été *Le Grand Incendie de Londres*. Plus de six ans s'écoulaient depuis le début de la rédaction des premières lignes de l'Avant-propos, en 1978 :

*J'ai commencé le 11 juin 1985 [...]. Dans ces branches, comme dans les suivantes, je raconte les choses qui sont nécessaires à la compréhension d'un projet, que j'avais formé à la fin de 1961, et qui devait comporter trois parties, un **Projet de Mathématique**, un **Projet de Poésie**, et un roman, dont le titre aurait été **Le Grand Incendie de Londres**. La préparation de ce projet m'a occupé jusqu'en 1978. En 1978, j'y ai renoncé. Dans '**le grand incendie de Londres**' j'essaie, entre autres choses, de raconter cette préparation au **Projet**. (Impératif catégorique, p. 1114)*

6

Roubaud définit ainsi le *gril* comme une « biographie [ou une autobiographie] du Projet <sup>2</sup> » et nous confronte à deux interrogations de longue date. Comment mettre en œuvre un Projet qui

soit un « programme de travail » pour les années à venir, et l'engagement d'une certaine forme de vie ? Il questionne, ensuite, le rôle que la vie de l'auteur occupe dans cette entreprise de prose.

7

À la différence du plan ou du programme, le Projet repose plutôt sur un postulat mental qui entraîne des actions et des pratiques conduisant à sa réalisation, que sur l'idée de l'achèvement, de la réussite <sup>3</sup> .

8

Dans le *gril*, l'idée de l'œuvre conçue comme un Projet de longue haleine implique la mise en œuvre de protocoles de travail et de contraintes temporelles et spatiales. Cette notion vise ainsi à rendre cohérent l'unité du programme de travail et du « projet de vie ».

9

Certaines « consignes de travail <sup>4</sup> » peuvent nous permettre de mieux comprendre ce double versant artistique mais aussi existentiel du Projet. Tout d'abord, la consigne de « véridicité » refusant toute forme de reconstruction fictionnelle comme il arrive souvent, selon l'auteur, dans le cas de maintes autobiographies. Ainsi, le narrateur souligne : « [...] j'affirme maintenant que ce que je raconte est vrai, aussi vrai que je le peux » (*D*, p. 49). Ensuite, les consignes de ne pas faire marche arrière pour corriger ou réécrire le texte et de ne pas suivre un plan fixé à l'avance viennent renforcer cette volonté de justesse et de véracité que le narrateur souhaite atteindre dans sa prose.

10

Toutes les trois relèvent de « l'exigence d'écrire au présent » (*D*, p. 156), dans un « présent absolu » faisant coïncider le temps de la lecture et celui de l'écriture <sup>5</sup> . Comme nous lisons dans *Poésie* :, « Chaque moment est le résultat du travail d'un jour (dans le jour, le matin). Un jour de prose » (*P*, p. 1495).

11

Établissant des correspondances entre le temps vécu et le temps de la narration, ce réglage de l'écriture crée aussi des symétries « entre jours et moments, chapitres (et assimilés) et mois, branches et années » (*P*, p. 1496). Dans la mesure où elles règlent l'emploi du temps, il nous semble que ces « consignes » ne peuvent être considérées à l'écart de la « discipline de vie » que le narrateur se propose d'atteindre par l'écriture.

## **LA DESTRUCTION : LA VIE À L'ÉPREUVE DU PROJET**

12

Moment zéro de la prose du *gril*, Roubaud explique que les premières lignes de l'« Avertissement » portent déjà un « coup mortel » à ce qui a été le projet de son

existence pendant plus de vingt ans (*D*, p. 13). L'écriture apparaît ici comme une alternative à la « disparition volontaire », un moyen de survie.

13

Le narrateur insiste sur le fait que sa vie connaît un avant et un après, un basculement signé par le rêve (décembre 1961) et la décision (juillet 1970) du Projet :

*Une narration biographique ou autobiographique a besoin d'un point d'origine, d'une naissance, d'une avant-naissance [...]. Dans le rêve d'un **Projet** je place mon début. [...] Tout ce qui précède, en un sens, fait partie de son futur. Du futur de la présente investigation (P,p. 1362).*

14

Le *gril* se distingue ainsi d'emblée des récits autobiographiques conventionnels. À partir du rêve, la vie du narrateur est mise à l'épreuve d'un « projet d'existence » qui essaie d'offrir une réponse « pragmatique à l'« à-quoi-bon généralisé » » (cf. *D*, p. 290). Nous apprenons dans la branche quatre, *Poésie* :, que ce démon de l'« à-quoi-bon » évoque l'une des phrases répétées par Jean-René, le frère de Roubaud, avant son suicide. Le narrateur oppose à cet « à-quoi-bon » la seule réponse possible, à savoir : « *il faut que* <sup>6</sup> ».

15

Suivant une distinction proposée par Antoine Compagnon dans son cours du Collège de France, « Écrire la vie », il y aurait au moins deux types de récits de vie. Des récits « organiques », privilégiant une approche totalisante, soulignant la continuité et la progression narrative, comme c'est le cas des autobiographies. Ensuite, des récits « épisodiques », fragmentaires, rappelant la discontinuité du moi. C'est le cas, par exemple, de l'autoportrait.

16

En faisant de son existence l'un des matériaux de l'œuvre, Roubaud nous confronte à l'impossibilité pratique de trancher entre ces deux types d'approche de la « Vie écrite ». En effet, soit que l'on considère la notion de « biographie partielle » (« *Partial life* »), utilisée par exemple dans *La Dissolution* pour expliquer l'impossibilité de rendre compte d'une « Vie » en tant que totalité, ou que l'on pense à la pratique des « vies brèves », des « autobiographies fictives » que Roubaud cultive, à peu près à la même période que l'écriture du *gril* <sup>7</sup> , l'utilisation de la matière biographique nous oblige à réinterroger l'idée du Projet – de l'ouvrage projeté – telle qu'elle a été mise en œuvre dans chacun des textes <sup>8</sup> .

17

Dans le cas du *gril*, le « projet existentiel », la *vita nova*, « vie sous contrainte » imaginée sous l'influence du triple Projet, est mis à l'épreuve d'une double passion de destruction et de conservation. Le narrateur collectionne « mentalement lieux, moments, objets[...] ». (*D*, p. 13-

14), il accumule des notes, des bribes, des documents qui pourraient guider sa prose face au péril de l'oubli. En même temps, par la mémoire, le narrateur assure la destruction de sa pensée :

*Par la mémoire j'assure, parallèlement au temps qui me vieillit comme corps, comme pensée, ma destruction. Je m'efforce de mettre de l'ordre dans cette destruction, de la construire. (D, p. 247)*

18

Partagé entre ces deux passions irréconciliables, le rôle de l'écrivain consisterait à récolter les ruines, les débris, pour les placer, comme en miroir, face au monument inachevé du Projet et du roman avec des majuscules :

*Au pied du bâtiment du projet, qu'on se représente, les paysans ont construit de petites maisons, avec les débris. Il y a les arbres, des horizons, de petits bonhommes là posés. Les ruines : 'Le grand incendie de Londres' entre ' '. (D, p. 183)*

19

Œuvre en processus, elle ne saurait être considérée à l'écart de cet imaginaire de l'œuvre « démonumentalisée » qui, selon Nathalie Piégay-Gros, relève d'une poétique de l'archive. En ce qu'elle crée des points de contact entre les mémoires individuelle et collective, en ce qu'elle porte la trace du passage du temps, l'archive devient une notion centrale pour aborder la démarche de Roubaud dans ces deux premières branches.

## L'ARCHIVE : ENTRE MÉMOIRE PERSONNELLE ET MÉMOIRE COLLECTIVE

20

Qu'il s'agisse du témoignage de sa mère enregistré avec un magnétophone, de la description de photographies ou encore de la transcription à l'intérieur du récit d'extraits de documents divers (lettres, carnets, journaux intimes), la mobilisation des « 'archives familiales' » (LB, p. 754) engage, dans les deux premières branches du *gril*, un ensemble de pratiques. Accumuler des données, conserver, trier, classer, mettre en ordre, préserver de la destruction.

21

Or Roubaud semble utiliser les notions de document et d'archive de manière presque indifférenciée, rapprochant davantage cette dernière de la définition plus large de Ricoeur selon laquelle « les archives [seraient] un ensemble, un corps organisé, de documents, d'enregistrements <sup>9</sup> ». Envisageant la construction d'une mémoire de ces moments éphémères, l'auteur enregistre des tranches de vie, des traces et bribes d'un présent en voie de dissolution.

22

Ainsi, si nous convenons que « l'archive est un document auquel on a déjà conféré la qualité de la durée, dont on pressent déjà l'utilité [...] pour comprendre [...] le passé <sup>10</sup> », la démarche de Roubaud semble aller en ce sens. Le narrateur du *gril* place cet ensemble de documents, son archive familiale, à l'abri de la destruction, tout en interrogeant son rôle comme réservoir potentiel de mémoires pour les générations à venir.

## L'ENQUÊTE MÉMORIALISTE, USAGES DE LA MÉMOIRE INTERNE

23

Analysons d'abord la pratique de l'enquête historique, un des modèles possibles pour ce « traité de mémoire ». Soulignant « le souci de protection documentaire » de son œuvre, le narrateur affirme dans le chapitre trois, « *Prae* <sup>11</sup> »:

*Je me livre à une enquête de nature historique sur moi-même, sans téléologie, en m'appuyant à peu près exclusivement sur un état, changeant et momentané, du souvenir, qui est document d'un passé révolu en vestiges ayant survécu d'une manière contingente ; il n'y a pas de sens de l'histoire individuelle [...]. (D, p. 281-282. Nous soulignons)*

24

Or cette allusion au projet comme une « enquête historique de soi-même » n'est pas sans conséquences sur la conception de la mémoire à la fois comme une source de préservation et de destruction du souvenir. La distinction chère à Roubaud entre mémoire première – externe, provenant des souvenirs – et mémoire seconde – innée, elle implique un retour, une guérison de l'oubli, une réminiscence – peut nous aider à éclairer les enjeux qui interviennent dans la démarche mémorielle des deux premières branches.

25

D'une part, une mémoire interne, liée au processus de l'anamnèse. De l'autre, une mémoire externe, issue de ce que le narrateur de *La Boucle* nomme un « processus historique d'extériorisation du souvenir », résultant des diverses formes d'enregistrement sur des supports autres que celui de la mémoire individuelle <sup>12</sup> . Les documents incorporés ou évoqués dans le récit font partie de ce « 'tiroir à mémoire externe' » (*LB*, p. 542).

26

Le narrateur insiste néanmoins sur le fait que cette démarche ne doit pas autoriser une interprétation de sa vie comme « exemplum » ou « allégorie ». Si l'histoire individuelle est donc « sans leçons pour le futur », nous pouvons alors nous demander : à quoi bon ? Pourquoi se livrer à cette démarche mémorialiste faisant appel aux souvenirs et aux récits des ancêtres ?

27

Rappelons ainsi que la brève enquête généalogique entamée dans *Destruction* s'arrête parce que les témoignages familiaux – et notamment ceux de ses parents – n'arrivent pas à saisir ce que le narrateur nomme la « mémoire familiale commune ». Le narrateur signale l'impossibilité d'atteindre quelque chose de l'ordre du souvenir commun, partagé à travers l'enregistrement des récits individuels. Il explique :

*de tout ce que j'ai gelé en quelques heures d'enregistrement [...] ; ce que j'aurais pu obtenir ainsi ne serait pas vraiment venu de la mémoire familiale commune ; [...] j'aurais pénétré [...] dans d'autres mémoires, en ce qu'elles ont de personnel, de strictement privé [...] (D, p. 90-91).*

28

En effet, ces documents et enregistrements restent muets face au « passé vivant [...] tissé par la transmission directe, de génération à génération, des gestes, des souvenirs, des récits » (*LB*, p. 455). Cette mémoire instable est, nous semble-t-il, l'objet principal de *Prae* et de *La Boucle*. L'enquête historique s'avère inutile pour redonner la voix à cette mémoire vivante, qui ne peut être saisie qu'à partir d'une démarche généalogique.

## L'ARCHIVE FAMILIALE, USAGES DE LA MÉMOIRE EXTERNE

29

La mémoire personnelle et familiale se tisse-t-elle ainsi à partir de restes de souvenirs communs, appartenant à tout le monde et à personne ? Face au manque de fiabilité, de stabilité de la mémoire dite naturelle, l'archive possède une double fonction de conservation et d'attestation historique. Considérés en tant que « souvenirs externes », les documents familiaux font partie des rares éléments destinés à la conservation que le narrateur du *gril* a « placé[s] à côté du résidu de photographies [...] [d'] écritures échappées aux morts, aux négligences, aux destructions volontaires » (*D*, p. 90). En ce qu'ils fonctionnent comme une preuve supplémentaire de la véracité de cette « (auto)biographie du Projet », les documents possèdent une fonction d'attestation historique.

30

Analysons donc le rôle de l'archive familiale comme « effecteur », comme déclencheur du souvenir à partir de l'utilisation de trois types de documents qui seront incorporés, évoqués ou bien décrits dans le *gril* : enregistrements sonores, textes de nature diverse et photographies.

31



Les références aux enregistrements sonores et notamment au magnétophone apparaissent deux fois dans *Destruction*. Tout d'abord, pour évoquer la pratique nocturne d'enregistrement des « *moments of being* » d'Alix, sa femme. Ensuite, le magnétophone devient le support privilégié pour enregistrer le témoignage de sa mère. Conservés sur le support matériel des cassettes et datés, ces témoignages constituent une source potentielle de mémoire externe qui pourrait se révéler utile pour le *gril*. Le narrateur signale : « J'ai pris soin de les dater, mais je ne sais pas encore si je m'en servirai dans ce livre » (*D*, p. 90).

32

Parallèlement, dans le chapitre 3, *Prae*, nous apprenons que l'enquête généalogique vise à « *geler* » différents types de « séries émotionnelles » (*D*, p. 89). Des séries associées aux moments quotidiens et banals de la vie familiale. Ainsi, même s'« il n'est qu'une ruse nouvelle contre l'effacement [...] », le magnétophone permet de capturer « une parole immédiate et sans contrôle, sans ratures, sans repentirs ou retours » (*D*, p. 97).

33

Des transcriptions de *La Fuite Utile de mes jours*, le carnet du grand-père de Roubaud, de quelques lettres de Jean-René, d'une copie dactylographiée des souvenirs d'institutrice de sa grand-mère ainsi que de certains documents signalant l'engagement de son père dans la Résistance sous l'Occupation fournissent une deuxième source de documents écrits.

34

L'irruption de ces documents se répercute ainsi sur notre perception temporelle du texte rendant le passé présent par la lecture. En ce sens, le narrateur souligne qu'« un document 'historique' [est] un objet du présent qui ne parle que du passé, et que rien de son futur ne pénètre » (*LB*, p. 540). Certes, ce n'est pas un hasard si la récurrence de documents écrits s'accroît dans *La Boucle*, une branche temporellement ancrée dans le « passé antérieur » de l'avant-Projet.

35

Par ailleurs, les documents contribuent à renforcer la contrainte de véridicité qui avait été fixée depuis le départ de la prose avec la force des « preuves ». Par exemple, la découverte de ce qu'il désigne comme un « document historique » permet au narrateur de *La Boucle* de constater avec « certitude », l'origine d'une des facettes de son autoportrait qu'il avait déjà annoncé dans *Destruction*. Ainsi, la présence du document lui permet de constater que le trait de « compteur » n'est pas une construction fictionnelle rétrospective qui aurait modifié sa perception du passé à l'aide du présent (*LB*, p. 540).

36

D'une part, la tension entre souvenir et document aide le narrateur à ne pas tomber dans le piège de l'ambition totalisante et rétrospective qui menace toute forme de récit autobiographique. De l'autre, cette articulation nous semble favoriser le brouillage des frontières génériques du récit –

entre le récit, l'autobiographie et le registre factuel – conduisant le lecteur à prendre position sur le type de contrat de lecture qu'il va assumer lors de la lecture.

37

Confronté à des matériaux divers dont il ignore le véritable statut, le lecteur doit en effet assumer un « pacte de lecture » déterminé. Devrait-il alors souscrire au pacte de véridicité demandé par le narrateur et considérer ces documents comme de véritables « documents historiques » faisant partie d'un écrit autobiographique ?

38

Ou bien sera-t-il plutôt attentif à la dimension romanesque du *gril*, les lisant alors comme des fictions imbriquées au sein d'une fiction majeure écrite dans le style d'un « traité de mémoire » ?

39

Enfin, la description de photographies et la comparaison entre la pratique de l'écrivain et celle du photographe constituent d'autres stratégies visant à fournir un statut documentaire à la prose. Ainsi, l'image de la lumière du jour qui vient laisser une trace sur la pellicule devient un prisme à travers lequel le narrateur décrit la tâche quotidienne de l'écriture. Comme le signale J-M. Schaeffer, l'image photographique « est essentiellement un modelage de la lumière » :

*La surface sensible – plaque ou papier – est une tabula rasa, une feuille blanche sur laquelle on peut écrire avec la lumière, de même que le peintre travaille souverainement sur sa toile avec ses outils qui sont le pinceau et les pigments* **13** .

40

En ce sens, la métaphore du « pinceau lumineux », reprise d'ailleurs dans le *Journal* d'Alix, nous semble intéressante pour réfléchir au processus d'écriture tel qu'il est décrit dans *Destruction*. Le narrateur y décrit l'écriture des « branches matinales » comme un mélange d'« encre et lumière venant brouiller la mémoire dès qu'elle se dépose en lignes noires sous l'éclat jaune de la lampe » (*D*, p. 45).

41

Or, cette lumière du jour, indispensable pour l'enregistrement photographique, devient dangereuse chez Roubaud ; elle s'impose au-dessus de celle de la lampe et finit par faire évaporer les « *fragment[s] de mémoire* » (*D*, p. 21).

42

La pratique de la photographie constitue ainsi une véritable pierre de touche permettant de penser le rapport du narrateur à la mémoire et au souvenir tout au long des branches. Suscitant des descriptions, mobilisant un souvenir oublié, ou bien fournissant une preuve et un tiroir alternatif de mémoire « externe », la photographie ne reçoit pas pour autant le même type de traitement dans les deux premières branches.

43

Dans le chapitre deux de *Destruction* par exemple, la photographie de *Fès* déclenche une longue et minutieuse présentation, sur le mode de l'*ekphrasis*, consistant dans la description d'un objet iconique absent. Ce *double* photographique clair et sombre, pris par Alix, est le point de départ du poème intitulé « La Lampe ». Il s'agit d'un poème reproduit dans le récit, et visant à établir, à travers la description :

*une concordance entre ce que je vois sur la photographie [...] de l'émotion de cette aube imaginaire et implicite [...] que restituée[...] pour moi, comme je l'ai dit, la mémoire (D, p. 46).*

44

Un procédé similaire sera utilisé dans la bifurcation intitulée « Quinze minutes la nuit ». Ici les photographies nocturnes d'Alix relèvent d'un double objectif. D'une part, elles permettent de reconstruire le souvenir d'une époque passée. De l'autre, elles recomposent par fragments l'histoire d'un autre Projet interrompu par la mort ; celui d'Alix, « Wittgenstein et la photographie ».

45

Par ailleurs, le *Journal* d'Alix nous apprend que, en 1980, pendant la préparation du projet de prose, Roubaud découvre un carton avec des photographies d'enfance qui le confrontent au souvenir de son frère et à une mémoire familiale qu'il croyait disparue <sup>14</sup> . Si par la prose l'auteur aspire à accentuer le silence et l'oubli délibéré autour de certains événements biographiques tragiques, la retrouvaille des photographies entraîne un double deuil. Chez Roubaud, l'archive photographique se rapproche ainsi de ce que Barthes nomme un « contre-souvenir » : elle bloque le souvenir et prolonge, en silence, le travail du deuil <sup>15</sup> .

46

Reprenons encore un dernier trait de l'image photographique. Suivant la réflexion de J-M. Schaeffer, « l'image photographique enregistre le temps sous la forme d'un étalement spatial <sup>16</sup> ». Dans cette optique, la photographie permet de saisir des fragments du réel, mais aussi d'agrandir des sections pour révéler des détails non perçus dans la vue d'ensemble. La ressemblance entre le dispositif photographique et le mécanisme de la prose en branches devient évidente. Chaque « moment de prose » peut être « agrandi » par des insertions diverses. Ce procédé permet de revenir sur des aspects du souvenir n'ayant pas encore été abordés dans le récit principal.

47

Un autre usage du dispositif photographique est proposé dans *La Boucle*, une branche « construite comme l'élucidation, le commentaire d'une séquence inductive d'images-mémoire » (*LB*, p. 603). Tout au début du premier chapitre intitulé « *Fleur inverse* », le

narrateur explique que la description du souvenir le rend extérieur, le détruit. En effet, cet arrêt descriptif change le statut du souvenir « [...] lui donne un statut autre [...] semblable à celui d'une photographie » (LB, p. 403).

48

Ainsi, dans cette deuxième branche, le fonctionnement de la mémoire semble se rapprocher du dispositif photographique. Dans un hommage possible à sa femme photographe, le narrateur parlera même d'une « écriture photographique de[s] souvenirs » (LB, p. 604). Une écriture qui, comme Alix le souhaitait pour la photographie, transforme le présent en un futur antérieur, « ceci ne sera plus quand vous le verrez <sup>17</sup> ».

49

Or, si les photographies décrites ici constituent surtout des sources documentaires, des preuves, elles n'aident pourtant pas à provoquer le récit qui se construit notamment à partir d'« images-souvenirs ». Ce n'est donc pas un hasard si les locutions « je vois », et « j'ai vu », parcourent les différents chapitres de *La Boucle*. Le narrateur n'a pas besoin des photographies car il « voit » le passé. Le passé mobile, vivant, évoqué par l'image-souvenir, se superpose au présent fixé, lointain, évoqué par la photographie. Le contraste est clair, la photographie lui permet d'accéder à des événements dont il n'a pas eu d'expérience directe tandis que par l'expression « je vois », qui revient comme un leitmotiv vers la fin du texte, le narrateur se rapproche de la figure du témoin.

## CONCLUSION : « OBJECTIVER » LA MÉMOIRE PERSONNELLE

50

Si *Destruction* peut être conçue comme l'« (auto)biographie du Projet », *La Boucle* restitue l'idée que le récit est aussi une « autobiographie de personne » :

*On pourrait par ailleurs dire que, s'il y a autobiographie il s'agit d'une (auto)biographie du **Projet** et de son **double, Le Grand Incendie de Londres**, et par conséquent, dans une large mesure, d'une autobiographie de personne. (Il en résulte, en même temps, que les moments les plus strictement, précisément, concrètement biographiques en reçoivent un éclairage qui les tire vers un essai d'autobiographie de tout le monde.) » (LB, p. 636)*

51

Le passage de *Destruction* à *La Boucle* nous permet de confronter deux facettes qui se superposent dans ce « traité de mémoire ». D'une part, l'« enquête historique de soi-même » révèle les limites de l'entreprise autobiographique du *gril*. D'autre part, la nostalgie du passé vivant conduit le narrateur à vouloir saisir une mémoire du quotidien, comme par exemple du

changement de la taille du papier ou du tarif d'affranchissement des lettres. Comme le narrateur le souligne, cette mémoire impersonnelle, anti-événementielle, sert à ponctuer le temps et à « peupler le vaste théâtre de la mémoire qu'est la vie [...] » (*LB*, p. 695).

52

En ce sens, l'archive favorise le relais entre l'individuel et le collectif, elle rend le matériau biographique perméable à une dimension plurielle, associant plusieurs registres temporels. Cette utilisation de l'archive familiale permet au narrateur d'« objectiver » la mémoire personnelle, de la regarder de l'extérieur, élargissant le champ des matériaux où les récits de soi peuvent puiser leurs sources

53

En tant que projet engageant l'existence de l'auteur, le *gril*, ne peut être considéré à l'écart des autres productions poétiques, mathématiques ou romanesques qui découlent du triple *Projet*. Cette écriture placée sous le signe de l'échec, de la faillite devient ainsi un moyen de survie. Une survie consciente du fait que, comme le signale Fitzgerald, cité dans *La Dissolution*, « toute vie est, bien entendu, un processus de démolition ».

54

Considéré en tant que récit, le *gril* porte en lui la trace du passage du temps. Entre le « ça a été » du *Projet* et le présent de sa mise en récit, il conserve la trace de ce que le *Projet* aurait pu être, à chaque moment du présent de la prose ; il est aussi la preuve documentaire de ce qu'il n'est pas.

## Notes

1 J. Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Seuil, 2009 ; toutes nos références renvoient à cette édition. Nous désignerons, par la suite, avec les sigles '*gril*' la totalité de la multi-prose et nous ferons notamment allusion aux deux premières branches, *Destruction* (1989) et *La Boucle* (1991) par les initiales *D* et *LB*, et à *Poésie* : par *P*.

2 Le narrateur de *Mathématique* souligne, en ce sens, qu'il conçoit le *gril* comme « une biographie de ce que je désigne par **Projet** (ou autobiographie, si on veut, mais seulement au sens banal où il s'agit de mon projet, regardé et raconté par moi) » (*Le grand incendie de Londres*, *op. cit.*, p. 922).

3 Pour une analyse sur l'importance de la notion du *Projet* dans la littérature française de l'extrême contemporain, voir aussi : M. Sheringham, *Everyday life : theories and practices from surrealism to the present*, Oxford University Press, 2006, p. 388.

4 Au-delà des contraintes numériques qui règlent la structure du *gril* et de sa division en branches à la manière d'un colossal hypertexte, l'auteur explique sa préférence par la notion de « consigne de travail » en ce qui concerne la prose (cf. *P*, p. 1494). Nous pouvons, par ailleurs, mentionner les contraintes dites « rétrospectives », reposant sur une sorte de mémoire intertextuelle du déjà-écrit. Voir, par exemple, le schéma fourni par Roubaud lors du séminaire « Algorithmes » et concernant un plan des « entre-moments de prose » à venir, dont les parcours correspondent aux points de passage et aux « ponts » déjà inscrits entre les différentes branches du *gril*.

5 Cf. J.-J. Poucel, « Memory, destruction and presence : recreation in *Le grand incendie de Londres* » (Chap. 8), dans *Jacques Roubaud or the invention of memory*, University of North Carolina, 2006.

6 L'expression « *il faut que* » est liée au besoin de trouver une unité de style entre la vie et l'écriture. Un style qui, au moins dans la première branche et pour tout ce qui est de la description, correspond à celui du *rakki-tai* ; le style « pour dompter les démons » selon la classification que Roubaud emprunte au poète japonais Kamo no Chomei.

7 Par exemple, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart : et autres vies plus ou moins brèves* (Seuil, 1997) ou encore *Nous, les moins-que-rien, fils aînés de personne : 12 (+1) autobiographies* (Fayard, 2006).

8 Cette conception de la « vie » comme pratique d'écriture relève d'une idée assez ancienne qui nourrit déjà, comme le souligne D. Moncond'huy (« Description d'un projet de lecture de Jacques Roubaud » dans *La Licorne*, n° 40, 2006), ses travaux sur les troubadours et sur le roman médiéval.

9 P. Ricœur, *Le Temps raconté (Temps et récit, vol. III)*, Seuil, 1985, p. 213.

10 T. Samoyault, « Du gout de l'archive au souci du document », *Littérature*, n° 166 « Usages du document en littérature », 2012, p. 2.

11 Rappelons que ce chapitre peut aussi se rapprocher, par son titre, du roman du hongrois Szentkuthy. Nous lisons ainsi dans *Destruction* : « "Prae", dans l'interprétation dérivée de l'exemple, aurait été l'exploration des préliminaires au 'grand incendie de Londres' [...] non pas "ce que sera" ce texte, ni "ce qu'aurait pu être" ce à quoi ce texte se substitue (c'est l'objet de la partie "récit" de cette *branche*), mais "pourquoi" ; pourquoi 'le grand incendie de Londres'« (*D*, p. 345).

12 Cf. J. Roubaud, « Hypothèses génétiques concernant la perecquation de la forme roman ». Communication du 6 juin 1993 au séminaire Perce de Paris 7, publiée dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 4, 1995.

13 J-M. Schaeffer, *L'Image précaire*, Seuil, 1987, p. 60-61.

14 Alix Cléo Roubaud, *Journal : 1979-1983*, Seuil, 2009, p. 64.

15 R. Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1981, p. 143.

16 J-M. Schaeffer, *L'Image précaire, op. cit.*, p. 64. Soulignons aussi que cette idée d'une succession de présents, spatialisés, dans une même surface, est assez proche de l'image de la grande feuille circulaire que Roubaud imagine comme support idéal pour son récit (cf. *D*, p. 287).

17 A. C. Roubaud, *Journal, op. cit.*, p. 228.

---

## Pour citer cet article

Paula KLEIN (2018). "GELER LA MÉMOIRE PERSONNELLE : PRATIQUES DE VIE, PROGRAMME D'ÉCRITURE". *Revue Cahiers Roubaud - Cahiers annuels | Cahier n°2 : Roubaud multiple (Oxford, MFO)*.

[En ligne] Publié en ligne le 04 avril 2018.

URL : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=317>

Consulté le 22/05/2018.

---

## A propos des auteurs