



**HAL**  
open science

## Racines et floraisons : poétique et tradition dans l'oeuvre de Jacques Roubaud

Véronique Montémont

► **To cite this version:**

Véronique Montémont. Racines et floraisons : poétique et tradition dans l'oeuvre de Jacques Roubaud. Muguras Constantinescu. Poétique de la tradition, Poétique de la tradition, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, pp.91-101, 2006, Cahiers du CRMLS. halshs-00126059

**HAL Id: halshs-00126059**

**<https://shs.hal.science/halshs-00126059>**

Submitted on 5 Jul 2014

**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.

## **Racines et floraisons : tradition poétique, poétique des traditions dans l'œuvre de Jacques Roubaud**

Jacques Roubaud est l'un des auteurs dont l'oeuvre illustre sans doute le mieux la relation complexe et dynamique qui peut se nouer entre modernité et tradition. Cet auteur revendique en effet fortement son ancrage dans une historicité cosmopolite : poésie provençale des Troubadours, formes poétiques et procédés de composition propres au Japon ancien, matière de Bretagne à laquelle il emprunte des protagonistes mais aussi un mode d'expansion narrative, en « incises et bifurcations ». La complexité de l'œuvre tient entre autres à ce qu'elle prend le contre-pied de nombre de postures contemporaines : Roubaud commence par refuser ce qu'il appelle la « poésie engagée et ses injonctions de sens »<sup>1</sup>, dans un contexte — les années soixante-dix — où cette dernière est assez en vogue. Son passage dans le *Groupe des Jeunes Poètes* dirigé par Elsa Triolet a développé chez lui un vif scepticisme quant à l'opportunité du mélange entre poétique et politique. Il rejette tout autant « la domination de la poésie vers-libriste et le refus de toute forme »<sup>2</sup>, souhaitant se démarquer des influences surréalistes, dont il juge assez sévèrement les positions théoriques. En même temps, il répugne à s'inscrire dans un geste avant-gardiste, qu'il appelle une « posture de briseur de thermomètres »<sup>3</sup>. Mais il ne souhaite pas non plus revenir à une pratique classique du compté-rimé ou s'enfermer dans le retour à une poésie nationale. Cette situation, aussi paradoxale qu'inconfortable, aboutit à l'élaboration de l'une des écritures les plus riches et les plus singulières de la seconde moitié du XXe siècle. En effet, pour résoudre l'aporie, Roubaud s'est simultanément tourné vers plusieurs traditions poétiques, françaises ou étrangères, auxquelles il a emprunté des modèles formels. Il les a ensuite interprétés, puis acclimatés à sa poétique propre, dont les ressorts sont fondés sur le nombre ou des séries de contraintes croisées. L'importance novatrice de son travail, tant sur le plan de la poésie que sur celui de la prose, et surtout le caractère unique de cette voix littéraire, pourtant saturée des échos du passé, invite donc à interroger la nation même de *tradition*, et son nécessaire rapport à la contemporanéité.

### ***Quand tradition n'est pas traditionalisme***

Pour ce faire, rien de tel qu'une promenade lexicographique. Celle-ci nous enseigne que la *tradition* est avant tout un acte juridique, qui consiste à *transmettre*, car tel est bien le sens étymologique du terme, des valeurs mobilières. Ce n'est qu'à partir du XVIe siècle que se développe l'idée d'une transmission abstraite : celle d'une parole, d'un enseignement, d'un héritage intellectuel. Que l'on attribue, comme le Robert, la définition à Fénelon, ou à Guez de Balzac comme le fait le *Trésor de la Langue Française*, les termes en sont à peu près les mêmes : « manière, ou ensemble de manières, de penser, de faire ou d'agir, qui est un héritage du passé ». Petit à petit, l'accent sémantique se déplace sur cette notion de passé : une tradition est d'autant plus valable que son attestation dans le temps est ancienne, et d'autant plus solide qu'elle aura été pratiquée par un nombre significatif de générations différentes. L'art et les mœurs deviennent un sous-groupe du concept, et le terme va alors s'appliquer à une pratique artistique dont le trait distinctif est d'être solidement ancrée dans une historicité. Mais le terme se met également, avec le temps, à souffrir d'un certain discrédit sémantique, ou plus exactement d'une connotation dont les entours peuvent être dangereux. En effet, la *transmission*, qui est d'abord orale, peut aussi être entendue comme un système organisé :

---

<sup>1</sup> *Poésie* :, Seuil, « Fiction et Cie », 2000, p. 165 (abrégé en *POE*).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, « Versus », 1995, p. 138 (abrégé en *PEM*).

« façon de transmettre un savoir, abstrait ou concret, de génération en génération, par la parole, par l'écrit ou par l'exemple », dit le *TLF*. Le *Grand Larousse*, lui, évoque une *transmission de doctrine* et même une *habitude*. A partir de là, la notion de tradition tend à se lier à l'institution, liaison dangereuse s'il en est, et finit par évoquer, plus qu'un contenu, une manière de mettre ses pas dans ceux de ses prédécesseurs. D'où le contresens banal entre la *tradition* elle-même, qui est avant tout le geste de la passation, et le *traditionalisme*, attitude morale ou intellectuelle qui se traduit par un attachement exacerbé pour le passé et une certaine frilosité devant la novation.

Si l'on se place cette fois dans le contexte particulier de la poésie contemporaine, le moins qu'on puisse dire est que cette confusion connotative pèse de tout son poids. En effet, les multiples avant-gardes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe témoignent d'un effort parfois désordonné pour sortir des modèles hérités du romantisme et du compté-rimé<sup>4</sup>. Le futurisme, Dada, puis le surréalisme, viennent en quelque sorte institutionnaliser cette négation, dans leur désir de rupture totale avec le passé. La tradition est alors tenue pour odieuse, car elle est la métonymie d'un ordre social écrasant, en pleine faillite qui plus est. On se rappelle les injonctions de Marinetti : « Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés ? »<sup>5</sup> D'une certaine manière, on pourrait dire que le travail de ces groupes littéraires s'inscrit dans le contre-traditionalisme le plus pur, le paradoxe étant que le Surréalisme finit par imposer ses préconisations et se retrouve à son tour pris dans la dynamique des modèles et des filiations qu'il engendre. La poésie française de l'après-guerre vit un entre-deux inconfortable : le radicalisme surréaliste n'a plus vraiment cours, mais il pas envisageable de revenir à un *statu quo ante*, c'est-à-dire à une tradition poétique uniquement fondée sur le compté-rimé, d'autant que celle-ci est désormais volontiers associée à la poésie de la Résistance. Que faire alors pour se démarquer de l'(écrasant) héritage rimbaldosurréaliste sans toutefois revenir à des modes d'écriture suspectés de traditionalisme, justement ?

Ce préambule sémantique paraît indispensable pour expliquer la situation qui était celle de Roubaud à ses débuts en poésie. Le jeune poète fait en effet une entrée fracassante en littérature en 1967 avec *Signe d'appartenance*, recueil de sonnets, qui lui vaut une cooptation immédiate à l'Oulipo et une tout aussi immédiate notoriété dans les cercles littéraires. Or, ce livre est hanté par une double volonté : d'une part s'inscrire « contre la domination de la poésie vers-libriste et le refus de toute forme » (*POE*, 165), de l'autre échapper à tout académisme dans un usage des formes qui se veut idiosyncrasique. Pour en arriver à ce stade, Roubaud est passé par une importante réflexion théorique, qui interroge la manière dont on hérite, en littérature, de ses prédécesseurs. Et cette réflexion s'appuie sur des lectures extraordinaires tant par leur nombre que leur diversité. L'auteur raconte dans *Poésie* : ses émerveillements de jeunesse avec les classiques, qu'il va lire dans la forêt l'année de ses seize ans. Arrivent ensuite Baudelaire, Rimbaud, qui l'intéresse beaucoup sur le plan formel, puis toute la fin du XIXe siècle avec entre autres Corbière, Laforgue, Verlaine, Lautréamont et Mallarmé, bien que sur le moment, il « n'y compr[enne] que pouic » [*POE*, 214]. Le Surréalisme, avec lequel les rapports resteront éternellement ambigus, est d'abord perçu comme une « conflagration intérieure » (*POE*, 216), et vivement admiré : l'amour pour Eluard, par exemple, ne s'est jamais démenti. Devenu étudiant, Roubaud découvre les charmes des étalages des bouquinistes et ceux de la Bibliothèque Nationale, qu'il continue à hanter cinquante ans plus tard avec la même constance. C'est là qu'il lit et recopie autant de sonnets qu'il le peut, explorant tout un pan de la poésie française qui est loin d'être le plus connu : des Rhétoriciens à Pierre-Jean Jouve, en passant par Zacharie de Vitré ou Mellin de

<sup>4</sup> Voir Michel DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes* [1960], Slatkine, 1981.

<sup>5</sup> Filippo Tommaso MARINETTI, *Manifeste du futurisme* [1909], in *Manifestes du futurisme*, Séguier, Carré d'Art, 1996, p. 19.

Saint-Gelais. Ces lectures vont de pair avec l'habitude, scolaire, puis personnelle, d'apprendre les poèmes par cœur : l'auteur parle ainsi dans *Poésie* : de « centaines de poèmes, milliers de vers appris depuis l'enfance » (113). Et l'on retrouve ici, très précisément, le sens premier de *tradition* : en l'occurrence, il s'agit de la transmission d'une connaissance et d'une expertise poétiques, qui vont du Moyen Age aux auteurs contemporains. En cela, Roubaud est totalement opposé à l'idée d'une *tabula rasa*. Il lui paraît fondamental de connaître autant que possible le travail de ses devanciers, et même de l'intérioriser dans tous ses aspects, qu'il s'agisse de lexique, de rythme ou de forme. Pour cette raison, l'auteur opte pour la stratégie de l'immersion, base nécessaire de toute transformation réussie.

### *De la tradition et de la forme*

En réalité, Roubaud ne raisonne pas tant en termes de tradition que de *mémoire*, mot qui revient constamment sous sa plume : Jean-François Puff parle de « volonté et [de] pratique d'introjection »<sup>6</sup> de celle-là dans celle-ci. La notion est double : il existe une « mémoire extérieure, où [la poésie] est proposée ; [une] mémoire intérieure, où elle est reçue » (*POE*, 111). En d'autres termes : un poème prend son sens en fonction du contexte dans lequel il a été écrit — cette notion de contexte pouvant se généraliser jusqu'à prendre en compte une histoire littéraire —, mais nécessite également une actualisation individuelle, tributaire cette fois de l'*habitus* de son lecteur. Là où la réflexion roubaldienne devient véritablement passionnante, c'est lorsqu'elle applique ces mêmes thèses à l'écriture de poésie. Pour lui, un auteur n'est pas une entité singulière, mais une voix qui s'exprime au milieu d'autres, et qui porte la trace de toutes celles qui ont résonné avant elle. Toute poésie, en conséquence, est une œuvre sommative, où se rejoignent des strates historiques d'influences. En même temps, elle est le maillon d'un *continuum* qui, par nature, ne peut être rompu : à moins de se tenir à l'écart de toute œuvre publiée avant la sienne, on ne peut pas plus refuser un héritage poétique (qu'on l'aime ou non) que faire abstraction d'un patrimoine biologique, ce que Roubaud confirme en parlant par exemple de « métrique héréditaire »<sup>7</sup>. L'un des poèmes de *Churchill 40* insiste sur ces filiations plurielles, nécessaires à apprécier la qualité novatrice des poèmes :

Mais quid des vers?

Ils s'approprient aussi la marge droite, si sincères,  
Si sûrs de leur droit, assis sur leurs nombres, qu'on est loin

De mesurer leur insolence sans contemplation  
Assidue de leurs ancêtres: tous les Richard-Coeur-de-Lion-  
Vers de Chrétien de Troyes, Raimbaut d'Orange, Cros, Racine,  
Et tant d'autres, et tant d'autres.<sup>8</sup>

Les formes sont l'occasion de mettre en œuvre cet héritage du passé, parce qu'elle sont l'interface idéale du dialogue entre la tradition et son intervention dans un contexte moderne. Pour comprendre la démarche roubaldienne, il convient tout d'abord de faire un sort à deux idées reçues. La première voudrait que la forme poétique, parce que sa naissance se

---

<sup>6</sup> Jean-François Puff, « Le déploiement du nouveau chez Roubaud », *Formes poétiques contemporaines*, n°1, 2003, p. 108.

<sup>7</sup> *La Vieillesse d'Alexandre* [1978], Ivrea, 2000, p. 112.

<sup>8</sup> *Churchill 40*, Gallimard, 2004, p. 36.

rattache à une époque ou une esthétique données, court le risque d'une obsolescence définitive sitôt sa vogue terminée. Ceci n'est que partiellement vrai et Roubaud se plaît à rappeler qu'il « n'y a jamais de formes poétiques épuisées, il n'y a que des versions épuisées de formes », manière de dire qu'il est toujours possible de reprendre à son compte un schéma formel et de le réanimer. (*PEM*, 152). La deuxième idée, qui découle de la première, consiste, en reprenant le contresens examiné en préambule, à considérer tout retour à la forme comme un recul, voire une réaction, qui trahirait, en quelque sorte, les efforts des auteurs du début du XXe siècle pour « libérer » le vers, dont il reste, soit dit par parenthèse, à prouver de quoi il aurait été prisonnier. Comment faire, concrètement, pour échapper à ces deux écueils ? L'une des réponses, qui est celle de Roubaud, consiste à repenser la forme. Compte tenu du fait que celle-ci est presque toujours subordonnée à une pluralité de critères définitoires, on peut envisager d'agir non pas sur un contenu littéraire, mais directement sur ces critères pour la rénover. *Signe d'appartenance*<sup>9</sup>, par exemple, se présente comme un recueil de sonnets. Il en effet partiellement composé de pièces de douze vers (deux quatrains et deux tercets), rédigées en alexandrins, selon le système canonique de rimes *abba abba ccd ede*. Mais on en trouve aussi bien d'autres : le sonnet court, le sonnet en prose, le sonnet excisé... Certains vers ont dix-sept syllabes, d'autres sont formés d'une seule lettre. L'un des « sonnets » est même représenté par douze mots qui forment un dodécagone. D'une certaine manière, le recueil peut aussi être lu comme un catalogue combinatoire de modifications, qui explore la forme en limite, en la poussant dans les derniers retranchements de ce qui la fonde.

Tous les modèles choisis par Roubaud sont ainsi totalement repensés, y compris les différentes formes fixes japonaises qu'il s'est approprié. Le *tanka*, dont les vers se caractérisent par leur brièveté (de 5 à 7 syllabes), est réinvesti pour *Trente et un au cube* dans une structure phrastique « à l'occidentale », où ces courts segments sont disposés côte à côte pour former un vers d'un seul tenant. Parfois au contraire, la démarche modificative va consister à surcontraindre une forme déjà complexe : ainsi les *Litanies de la Vierge*<sup>10</sup> tentent-elles de composer un chant royal avec des refrains de chants royaux préexistants. Au-delà de la diversité des exemples, que l'on pourrait multiplier, il convient de s'interroger sur le message sous-jacent véhiculé par ces tentatives. Il paraît évident que celles-ci sont trop baroques, au sens que la joaillerie donnait à ce terme, et bien trop peu canoniques pour être lues comme un tropisme frileux vers le passé. Il ne s'agit pas non plus, compte tenu des déformations appliquées aux modèles d'origine, d'établir un conservatoire formel. Pour Roubaud, le recours à l'aspect métrique de la tradition est l'un des soutènements d'une poésie en grande partie fondée sur le nombre. Il existe en effet une convergence réelle entre sa préoccupation numérique et le caractère éminemment mathématisable, axiomatisable, de structures comme le sonnet ou le *tanka*. Cela débouche sur une relecture originale du système versifié dans l'essai intitulé *La Vieillesse d'Alexandre*, qui interprète le vers français comme le lieu d'une combinatoire rythmique. Dans ces conditions, interroger la tradition revient à dégager des mécanismes qui n'ont cette fois plus à voir avec l'histoire, comme le positionnement du *e muet*, ou la divisibilité du nombre 12, et à en comprendre les potentialités. Roubaud interroge le passé poétique comme un corpus permettant de tester la vitalité de certaines formes et comprendre la dynamique qui a pu leur assurer une telle pérennité. Et lorsqu'il s'empare à son tour de ces schémas et leur applique un traitement singulier, c'est avec l'idée d'ajouter une pierre à la cathédrale collective de la poésie. En ce sens, il se perçoit comme un contributeur, participant à une œuvre protéiforme dont l'existence transcende l'échelle d'une vie : il lui arrive au reste de déplorer la modestie de cette contribution. « En comptant large, je ne peux pas me considérer responsable de

<sup>9</sup> ∈ [*Signe d'appartenance*] Gallimard, 1967, « Poésie », 1988 (abrégé en SA).

<sup>10</sup> « Litanies de la Vierge », in *La Bibliothèque oulipienne*, Seghers, 1990, t. III, p. 138

beaucoup plus de quatre cents exemples [de sonnets] pour la forme », écrit-il avec un brin de regret dans *Poésie* : (180)

### *Croiser les traditions : oecuménisme et syncrétisme*

Chez Roubaud, chaque recueil de poésie prend des allures métapoétiques, tant son écriture est indissociable d'une démarche de composition planifiée, étiquetée un peu vite par ses détracteurs comme du formalisme. Celle-ci s'appuie en général sur l'exploration culturelle d'une ou plusieurs traditions poétiques antécédentes. L'approche des corpus opérée pour la circonstance est méthodique et même scientifique. On rappellera qu'en marge de son travail de « compositeur de poésie, de mathématique et de littérature » (*POE*, 65), Roubaud a écrit une thèse d'Etat sur le sonnet et appris assez de japonais aux Langues O' pour pouvoir se plonger dans les anthologies impériales, dont il a traduit des extraits à partir de l'anglais. Il est également médiéviste, provençalisant de surcroît, et possède une excellente connaissance de toute la poésie de langue d'oc, qu'il a là aussi traduite et compilée dans une anthologie. L'œuvre de création semble décidée à synthétiser l'ensemble de ces savoirs, en faisant jouer simultanément plusieurs catégories d'emprunts. Il ne s'agit pas d'un recours à une tradition singulière, dans laquelle on chercherait à s'inscrire, mais d'une volonté syncrétique de croiser des pratiques poétiques issues de sphères linguistiques ou culturelles hétérogènes. Ainsi, Roubaud s'intéresse par exemple au *haibun*, une forme japonaise rendue célèbre au XVIIe siècle par le Japonais Bashô. Il s'agit d'une sorte de journal de voyage, où le texte en prose est entrecoupé de *hokkus*, poèmes de longueur variable. Bashô y raconte ses marches d'une ville à l'autre : tantôt il admire la nature, la lune, les pétales des cerisiers, les cascades tantôt il se recueille près des ruines d'un sanctuaire ou rend visite à ses disciples en ville<sup>11</sup>. La manière que Roubaud a de se réapproprier le genre est très personnelle : tout d'abord ses explorations ne se font plus seulement à pied, mais à l'aide de divers moyens de transport. Le texte intitulé *Tokyo infra-ordinaire* a ainsi été écrit au fil des stations de la Yamanote Line, qui encercle la capitale japonaise. Dans ce texte inclassable, qui devait d'abord s'intituler *Tokyo haibun*, bâtiments, affiches publicitaires et marques sont là pour ancrer sans ambiguïté le texte dans sa frémissante contemporanéité.

La gare déverse spasmodiquement ses hémorragies de passants pressés. [...] tout ça se dirige vers les pores de la peau urbaine et surtout monte dans les poils des grands immeubles, banques, compagnies d'assurances, administrations, grands magasins. L'hémorragie est interrompue, du moins affaiblie, par le garrot des heures creuses.<sup>12</sup>

Sur le plan formel, plusieurs des poèmes insérés dans la prose sont des sonnets : rencontre symbolique à souhait entre Orient et Occident, et preuve que la greffe poétique transculturelle peut, et même doit, être osée. La redéfinition générique peut être plus ample encore : dans une certaine mesure, on pourrait considérer le recueil *Churchill 40* comme une sorte de *haibun*, dont l'auteur aurait cette fois évacué toute prose au profit du seul sonnet. Le livre offre, entre autres, la chronique d'un voyage à travers les Etats-Unis (*Bus-Stop Infinity*), ou une exploration pédestre de New York, intitulée de manière très parlante *Sonnet-walking*. Ces poèmes de marche, dont un spécimen parisien avait déjà été donné dans *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*<sup>13</sup>, s'adosent par ailleurs à une autre tradition littéraire, représentée par une longue lignée de poètes urbains, qui va de Baudelaire à

<sup>11</sup> Bashô, *Journaux de voyage*, traduit du japonais par René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 2001.

<sup>12</sup> *Tokyo infra-ordinaire*, Inventaire-invention, 2003, p. 48.

<sup>13</sup> *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur des humains*, Gallimard 1999.

Queneau, mais inclut aussi bien Réda ou Fargue. Roubaud affectionne les carrefours culturels, qui aboutissent à ce fascinant paradoxe : plus les influences, revendiquées qui plus est, sont nombreuses, plus la singularité de l'œuvre s'affirme avec une tranquille évidence.

On le constate avec encore plus de netteté si l'on s'intéresse à la question de l'intertextualité. Rarement une écriture contemporaine aura été à ce point avide de citer, se référer, s'inspirer, coller, reprendre. De *Signe d'appartenance*, qui contient tout simplement une bibliographie finale répertoriant les emprunts, à *La pluralité des mondes de Lewis*, ample exercice de réécriture, tous les recueils mobilisent un intertexte impressionnant, toujours exhibé par un dispositif final ou liminaire qui permet son identification. Les citations s'agglomèrent à la poésie — et même à la prose — d'une manière naturelle, évidente, comme si l'écriture poétique ne pouvait être conçue sans l'intégration de bribes de textes et de vers qui hantent la mémoire de l'écrivain. Dans *Autobiographie, chapitre dix*, la reprise devient le principe de composition de l'œuvre. Il s'agit en effet de construire un recueil à partir de poèmes préexistants, tous écrits — si l'on en croit l'auteur — avant sa naissance, parce que « *les paroles d'avant la mémoire font ce qu'on en dit* ». Toute une partie du livre est donc empruntée à un corpus varié, incluant entre autres Eluard, Apollinaire, Cendrars, Artaud, mais aussi Denis Roche ou Kamo-no-Chômei. Nous ne nous attarderons pas sur la complexité de cette démarche, analysée par plusieurs commentateurs, mais tenterons d'en analyser les conséquences en terme de rapport à la tradition. Tout d'abord, Roubaud a modifié presque tous les textes qu'il a repris, parfois avec violence. Les fragments sont tronqués, augmentés, agglomérés, malaxés, recomposés, parsemés d'indices eux-mêmes retravaillés, en particulier quand il s'agit des titres : *Travaux*, puis *Ralentir*, pour *Ralentir, travaux*, *Call-gramme* pour *Calligrammes* ou *Nombril des Bousingots* pour *L'Ombilic des Limbes*. L'intention n'est donc pas de faire du plagiat, mais bien plutôt de mettre le lecteur au défi, car outre le problème de l'identification de la source, celui-ci devra, s'il veut élucider vraiment le texte, se référer à tous les originaux pour les confronter à leurs avatars. En ce sens, on pourrait considérer que l'auteur invite (ou contraint) à faire retour sur un passé poétique, à qui il donne un second souffle. Tel est en tout cas l'une des lectures métaphoriques possibles d'un fragment d'*Autobiographie* :

ARRÊTEZ-VOUS  
NE LISEZ PAS SI VITE  
POURQUOI LISEZ-VOUS SI VITE  
PRENEZ LE TEMPS DE LIRE  
REVENEZ EN ARRIÈRE<sup>14</sup>

D'autre part, le fait de s'appropriier des textes qui ne sont pas les siens (avec cette devise pour le moins provocatrice, « une fois volés, ils sont à moi »<sup>15</sup>) et d'y attenter, est une manière très efficace de faire sa place à la tradition. En effet, ces détournements brisent le tabou de l'œuvre « classique », intangible, qui ne peut être évoquée qu'avec les mots de la révérence. Ici au contraire, la proie se trouve volontiers malmenée, sans compter que la poésie surréaliste n'est pas la seule à être mise à contribution. Ailleurs, Roubaud a livré une codécimation de *Phèdre*, qui reprend environ un vers sur dix de la pièce de Racine, ce qui débouche sur une sorte de tragédie en accéléré pour le moins cocasse<sup>16</sup>. Tout au long de l'œuvre, les fausses sources, pseudo-biographies, indications déceptives, et même réécriture

<sup>14</sup> *Autobiographie, chapitre dix*, Gallimard, 1977, p. 135.

<sup>15</sup> *La Bibliothèque de Warburg*, Seuil, « Fiction & Cie », 2002, p. 181.

<sup>16</sup> « Codécimation de *Phèdre* », *Œuvres et critiques*, Tübingen, 1999, vol. XXIV, n° 1, p. 11-22 [repris dans *Poésie* :, 2000, p. 44-47]

de l'histoire littéraire abondent. Roubaud a plusieurs masques, comme celui de M. Goodman ou de Georges Mornacier ; il peut être tantôt faux Ecossais, tantôt pseudo-auteur médiéval, tel celui du narrateur du *Chevalier Silence*, qui revendique la paternité du texte dénaturé par un certain « Chr... de T... »<sup>17</sup>. Délié du souci d'être original, l'écrivain emprunte sans complexe ce que bon lui semble, sans qu'il soit question pour autant d'ériger des mausolées ou de se complaire dans la posture du *laudator temporis acti* : la tradition ne sert en aucun cas d'aune qualitative pour juger la modernité et sa reprise n'a d'intérêt que si elle permet de nourrir une création inscrite dans son époque. Ce n'est sans doute pas un hasard si Roubaud s'est beaucoup intéressé à un procédé japonais appelé *honkadori*<sup>18</sup>, style des « vieilles paroles en des temps nouveaux », qui consiste à insérer dans une œuvre de facture contemporaine des vers anciens, de préférence très connus. Le poème devient alors une sorte d'espace de réaction chimique, où l'on peut voir comment passé et présent se colorent réciproquement<sup>19</sup>, sans souci de droit d'auteur ou de singularisation. De la même manière, l'œuvre roubaldienne se veut espace de partage, *koinè* poétique : « Mon intervention à moi n'est que l'agencement de ces paroles qui ont appartenu à d'autres et que j'essaie de faire miennes, au moins pour le temps de cette poésie ».<sup>20</sup>

L'acceptation consciente, explicitée, de l'héritage littéraire, permet enfin d'échapper à l'écueil d'une posture avant-gardiste qui, voulant s'éloigner le plus qu'elle peut des modèles connus, finit par les marquer en creux dans sa démarche de rejet systématique. Roubaud, qui aime comparer le travail du poète à celui d'un artisan, ne voit aucun inconvénient à reprendre des procédés qui ont fait leurs preuves. Mais ceux-ci viennent nourrir une poétique personnelle, où la question de la forme vient rencontrer celle de la contrainte numérique. Si l'auteur collectionne les pratiques anciennes, c'est avant tout pour tenter d'appivoiser un objet fluctuant, la langue poétique. Il rêve d'une « pluri-langue », « no-langue » (*POE*, 164), aux accents parfois pythagoriciens. Celle-ci doit lui permettre d'appartenir au monde au plus juste, ce qui est l'objectif du premier recueil

j'appartiens à un temps  
où tout commence le vide le plasma le calcul le vivant

[...]

j'appartiens à tout non pas hier au feu demain à l'ongle à tout  
simultanément j'ai ce pouvoir qui n'est pas ce que je peux non ce  
que je suis j'appartiens (*SA*, 16-17).

On assiste donc à cette étrange alliance : un langage, novateur jusque dans sa structure grammaticale ou sa puissance néologique, encadré par des règles de construction ancrées dans une histoire poétique, mais qui ont subi une forte adaptation. En réalité, la méditation des formes, leur combinaison et leur recréation permettent à la poésie d'affronter l'indicible : suicide d'un frère, dont l'ombre hante *Signe d'appartenance*, mort de la femme aimée, qui inspire *Quelque chose noir*. Ici, la forme *informe* littéralement, jouant le rôle d'une colonne vertébrale au service d'une écriture que le chagrin écrase. Quant aux différentes esthétiques inspiratrices, japonaises et médiévales entre autres, elles participent à l'élaboration d'un Projet total, rêve d'une somme littéraire monstrueuse où convergeraient poésie, mathématiques et

<sup>17</sup> *Le Chevalier Silence : une aventure des temps aventureux*, Gallimard, 1997, p. 10.

<sup>18</sup> Agnès Disson, Jun'ichi Tanaka, « Poèmes de la trame et du dessin : le Japon de Jacques Roubaud », in Cercle Polivanov, *Pour Jacques Roubaud, Mélanges, Mezura*, n° 49. Paris : INALCO, 2001, 163-173

<sup>19</sup> Voir Makoto Ôoka, *Poésie et poétique du Japon ancien*, Paris, 1995, p. 46.

<sup>20</sup> « Mandrin au cube », (entretien avec Pierre Lartigue), in D.Moncond'huy et P. Mourier Casile et al., *Roubaud, La Licorne*, Poitiers, 1997, p. 160.

roman. C'est du reste ce fantasme créateur, jamais accompli, qui donnera naissance au cycle du *Grand incendie de Londres*, synthèse magistrale entre les genres, les styles, les mathématiques et la littérature.

Interroger le rapport que Jacques Roubaud entretient avec la tradition, c'est aussi observer comment une poétique naît, se construit et s'organise. A ses débuts, où le vers libre règne en maître, cet auteur fait le pari risqué, de reprendre des formes anciennes, passées au crible de ses propres orientations poétiques, et retravaillées à la lumière de contraintes personnelles, qui ont souvent à voir avec le nombre. Mais il refuse toute récupération idéologique de son travail. Au contraire, ses essais témoignent d'une véritable allergie aux postures nationalistes, qu'il dénonce parfois en des termes sarcastiques. En conséquence, assimiler le travail de Roubaud à une tentative de restauration de quelque idéal de grandeur poétique française — ou à un exercice d'écriture formalisée — serait méconnaître le degré de réflexion théorique qui entoure chacune de ses reprises. Ces dernières se veulent le résultat d'une méditation sur la manière dont une structure poétique devient une « *forme de vie transmissible* »<sup>21</sup>, ce qui suppose une stratégie d'adaptation. Si Roubaud défend le droit de cité que les textes anciens ont parmi les textes nouveaux, c'est parce qu'il ne croit pas aux tables rases sur l'inefficacité desquelles il ironise volontiers. « On ne peut, écrit-il dans *La Vieillesse d'Alexandre*, détruire les remparts en soufflant seulement sur quelques créneaux. » (97). Et il prend très au sérieux le problème du rejet de la tradition, car il trouve qu'une poésie qui se coupe de ses racines court le risque d'un épuisement : « Il y a un lien de nature entre la dissolution des rapports privilégiés anciens qui existaient entre vers, prose et langue et l'angoisse qui s'est installée quant à la possibilité même d'écrire et surtout d'écrire de la poésie », écrit dans *Poésie, etcetera, ménage* (255). En revanche, la manière qu'a Roubaud d'aborder ledit passé est parfaitement décomplexée : ni sacralisation ni révérence dans sa volonté cannibale de s'appropriier tout ce qui passe à sa portée. L'œuvre de création semble mue par une formidable force centrifuge, fondant en son cœur citations de vers et de proses, auteurs, genres et époques. Tour à tour camaïeu, suture, collage, elle invente au fur et à mesure ses propres modalités formelles. L'auteur dit, au début de la description de son projet, avoir souhaité « se confronter à la tradition [...] pour l'exorciser »<sup>22</sup>. En réalité, il l'a transcendée, et ses enquêtes-crétions sur les formes et des formules sont autant de témoignages d'une seule évidence : la langue poétique forme une archéologie de la création, et ses floraisons, sages ou exubérantes, se font par perpétuel voisinage et croisement, parfois à l'ombre bienveillante de quelque pierre moussue.

Véronique Montémont  
Université Henri Poincaré-ATILF (Nancy)

---

<sup>21</sup> Jacques Roubaud, « L'auteur oulipien », in Michel Contat, *L'Auteur et le manuscrit*, PUF, 1991, p. 80.

<sup>22</sup> « Description du projet », *Cahiers de poétique comparée, Mezura*, n°9, 1979, p. 6.