



HAL
open science

“ Moins qu’un tanka moins / Qu’un haïku / Densité mémoire ” : les “ tridents ” de Jacques Roubaud

Margaux Coquelle-Roëhm

► To cite this version:

Margaux Coquelle-Roëhm. “ Moins qu’un tanka moins / Qu’un haïku / Densité mémoire ” : les “ tridents ” de Jacques Roubaud. Dominique Chipot; Muriel Détrie. Fécondité du haïku dans la création contemporaine, Pippa, 2019, 978-2-37679-031-0. halshs-02477571

HAL Id: halshs-02477571

<https://shs.hal.science/halshs-02477571>

Submitted on 22 Jul 2024

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.

MARGAUX COQUELLE-ROËHM

« Moins qu'un tanka moins
Qu'un haïku
Densité mémoire » :
les « tridents »
de Jacques Roubaud

*« La forme une fois saisie
ne peut se perdre.
Elle renaît dès qu'on la trempe
à nouveau de mots. »*

Roubaud (2006 : 267)

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, professeure agrégée de Lettres modernes, MARGAUX COQUELLE-ROËHM a réalisé une thèse sur les phénomènes de spatialité textuelle dans l'ensemble du corpus poétique de Jacques Roubaud (1967-2016) à l'université de Poitiers. Ses recherches portent plus largement sur les rapports entre espace et poésie, les relations dynamiques entre texte et image et sur l'histoire des formes poétiques. Elle a coorganisé avec D. Moncond'huy la journée d'étude « Roubaud et l'anthologie » le 22 novembre 2018 à l'université de Poitiers en présence de l'auteur.



LA POÉTIQUE DE J. ROUBAUD, poète oulipien et mathématicien, s'appuie sur une exploration et une réappropriation de formes anciennes, notamment médiévales. Ses travaux théoriques et son entreprise poétique se sont portés sur des formes poétiques japonaises pour lesquelles il nourrit une véritable fascination. Le Japon a joué pour lui le rôle d'un ailleurs poétique – lointain dans le temps et l'espace – auquel il emprunte des thèmes, des modèles, des formes. Il s'agit de « rendre la poésie proche, contemporaine-extrême, en appelant ses lieux les plus lointains » (Roubaud, 1993). Roubaud a eu un premier contact avec la poésie japonaise dans son enfance au travers de lectures offertes par Joë Bousquet. Il l'a ensuite redécouverte à travers le jeu de go durant la composition de son premier recueil (Roubaud, 1967). Le poète choisit pour ce livre une double solution architecturale : chaque poème représente un coup dans une partie de go et s'intègre dans une « construction multidimensionnelle de sonnets » (Roubaud, 2009 : 1723).

Fasciné par la longévité exceptionnelle du sonnet, Roubaud se met en quête d'autres formes ayant eu une telle durée de vie et découvre le *waka*, forme millénaire. Il se passionne plus précisément pour le *tanka* – forme poétique de 31 syllabes métriques (5+7+5+7+7) – à travers les grandes anthologies impériales dont le *Manyōshū*, le *Kokinshū* et le *Shinkokinshū* (Roubaud, 1968). Le *tanka* sera exploré dans *Trente et un au cube*, où le nombre 31 intervient à trois niveaux : le vers ; la strophe ; le livre. L'ensemble forme « un grand poème avec tous ces poèmes » (Roubaud, 1995b : 256). Il se lancera ensuite dans l'écriture collective de *Renga* en avril 1960 pour composer « le premier *renga* européen » (Paz *et al.*, 1971). Dans le prolongement de cette expérience, il va se tourner vers le haïku, forme pourtant tardive pour qui s'intéresse essentiellement à la poésie médiévale.

Comme le souligne Agnès Disson (Disson, 1990, 2018), haïbun, *tanka*, *renga* et haïku ont été retravaillés tout

au long de son œuvre. Le « trident », poème de trois vers (5-3-5 syllabes) contraint à la fois sur le plan visuel et métrique, offre un exemple de variation autour d'une forme poétique empruntée à une culture et une langue éloignées. Entièrement créé par Roubaud à l'aube des années 2000, il est notamment exploré dans *Octogone* (Roubaud, 2014b) et *C* (Roubaud, 2015a). Il déploie la potentialité du tanka et du haïku et poursuit la réflexion de l'Oulipo sur le « haïku oulipien généralisé ». Nous interrogerons la relation que le poète noue à la tradition formelle extrême-orientale en explorant la fécondité de la forme avant de montrer en quoi ces manipulations formelles font du trident une « forme-mémoire » ouverte sur un infini potentiel.

Fécondité et potentialité de la forme

Une forme potentielle : vers le haïku oulipien généralisé ?

La fécondité du haïku peut être envisagée au prisme de la potentialité qui est au centre des préoccupations de l'Oulipo. On distingue deux lignes dans son activité formelle : l'anoulipisme repère dans la tradition des formes ou structures particulièrement potentielles et qualifiées de « plagiat par anticipation » ; le synthoulipisme vise à créer des contraintes nouvelles (Oulipo, 1988 : 22). Ces deux orientations sont bien présentes dans l'exploration de la potentialité du haïku et la création du trident. Dans *l'Abrégé de littérature potentielle*, le haïku est présenté comme une forme « fixe » donc particulièrement potentielle. Sont retenues comme contraintes de composition le nombre de syllabes métriques, le nombre total de syllabes et de vers, tous premiers. Des pistes de « généralisation » de ces formes suivent leur description :

Généralisation (un peu d'attention ne sera pas de trop) : le haïku oulipien généralisé, ou *hog*. Un poème H est un *hog* si :

Tout vers de H a p ou q syllabes, p et q premiers.

Le nombre total de vers de H est r , r premier.

Le nombre total de syllabes est s , s premier.

Les vers d'un hog ne riment pas entre eux.

On appellera H un hog de type (p, q, r, s) . Ainsi, un *haïku* oulipien est un hog de type $(5, 7, 3, 17)$. Et un tanka oulipien est un hog de type $(5, 7, 5, 31)$ (Oulipo, 2002 : 40).

L'Oulipo s'approprie les formes en faisant se rencontrer des considérations arithmétiques et la volonté de les ouvrir à toutes les actualisations potentielles. Au détour de ces réflexions apparaît à titre d'exemple un « prototype » de trident, « un hog de type $(5, 3, 3, 13)$, où le deuxième vers a trois syllabes », signé de « JR » et qui livre une matrice formelle.

Naissance du trident

La genèse de la forme est retracée dans la « version très longue » (Roubaud, 2018) de la branche 5 du « *grand incendie de Londres* » et dans *Tokyo infra-ordinaire*. Le poète raconte avoir « fabriqué [cette] forme poétique [...] très courte, très condensée » « en travaillant sur [son] esquisse de « haibun tokyen » » (Roubaud, 2005 : 27). Il la présente dans le même passage :

36 9 Un trident est un poème de trois vers. Le premier vers a 5 syllabes, le deuxième, 3 syllabes, le troisième vers, 5.

36 10 Je vous donne un exemple qui, conformément à des habitudes oulipiennes, définit la forme. En outre, la présentation particulière que j'ai choisie pour le trident y apparaît.

36 11

Le trident

vers un : cinq syllabes

O vers deux : trois

vers trois : cinq syllabes

36 12 le nombre de vers est un nombre premier. Chaque vers a une longueur métrique qui est un nombre premier. Le nombre total des syllabes du poème est 13, nombre premier (Roubaud, 2005 : 28-29).

Le jeu avec la tradition se double d'un recours à la mathématique : Roubaud conserve la primalité des longueurs métriques, mais adapte la forme à la langue française. Il a en effet constaté « l'allongement syllabique que le japonais fait subir aux mots anglais et français » (Roubaud, 2005 : 62), soulignant dès lors la difficulté de composer des tankas et haïkus en français. Il préfère parler de « pseudo-*tanka*, pseudo-haïkus », ne respectant pas toujours la disposition syllabique et les contraintes autres que « le jeu des nombres premiers » (Roubaud, 2005 : 25). Le trident fournirait donc une nouvelle solution métrique et une adaptation du haïku, « où treize syllabes « traduisent » les dix-sept syllabes du *haïku* » (Roubaud, 2005 : 62).

Une réflexion sur l'histoire des formes : un rapport ambivalent à la tradition

Dans ses réflexions sur la forme, le poète révèle un rapport ambivalent à la tradition poétique. Il va jusqu'à affirmer : « La forme-trident n'est pas du tout une imitation ou une descendante des formes japonaises. Elle s'oppose à elles numériquement de manière absolue » (Roubaud, 2016 : 410). Il désigne le trident comme sa « non-tradition » (Roubaud, 2014b : 102, 2015a : 150) et se dit « être l'unique maître / d'une forme / inventée par [lui] » (Roubaud, 2015a : 150).

93 tridents : pas de tradition

Je m'obstine mais

⊗ avancer

Sans prédécesseurs? (Roubaud, 2015a : 150)

Il ne s'agit pourtant pas d'un geste de table rase, que Roubaud dénonce dans l'avant-garde (voir Roubaud, 1995a : 170-171). La référence au tanka et au haïku demeure constante, le trident étant désigné comme « un descendant lointain de Susanō, l'auteur du Kokinshū » (Roubaud, 2015a : 131-133). Une autre remarque permet de comprendre plus précisément sa position :

4634. Il y a plus dans un trident que ses mots, que ses vers.
Ils doivent être déchiffrés. [...]

4635. Ce caractère de la forme, pas si souvent réussi, s'inspire, consciemment, de la forme-origine (pas modèle), le tanka (haïku). La « variation allusive » qui oblige à lire le tanka (haïku) en tenant compte de nombreux prédécesseurs (Roubaud, 2016 : 413).

Refusant l'imitation stricte d'un modèle, Roubaud y substitue un principe de « variation allusive » à partir d'une « forme-origine », par l'emprunt de poèmes passés selon la stratégie du *honkadōri*¹. Dans « Poétique comme exploration des changements de forme », Roubaud proposait « d'explorer le changement des formes poétiques considérées comme des objets-mémoire de la poésie » (Roubaud, 1975 : 75). Il formulait ainsi l'hypothèse d'une survivance de la forme originelle dans la forme présente, d'où l'idée d'un « objet-mémoire ». On peut donc voir dans le trident une « forme-mémoire » reconfigurant le passé poétique pour lui donner un présent. Un trident invite donc toujours à lire en palimpseste la mémoire formelle qu'il porte et prolonge. Celle-ci est ancrée par le nombre :

228 procédure

Renverse un tanka

1. Dans « *le grand incendie de Londres* », la version très longue », Roubaud livre des séquences de tridents constitués « d'emprunts détournés de sources japonaises médiévales, anthologies impériales et autres, autrement appelés *honkadōris* ». Voir également C, p. 146 : honkadōri « ou bien prendre appui / sur du vieux / ou bien y répondre ».

⊗ et de trente

Et un livre treize (Roubaud, 2014b : 86)

Le terme de renversement s'explique par le fait que 31 et 13² sont des nombres en palindrome. Ce motif indique une méthode et une herméneutique, inspirée par le motif matriciel de la « fleur inverse » : il permet d'inverser pour mieux réfléchir – d'autant plus que l'on passe d'une forme asymétrique (le tanka) à une forme symétrique (le trident : 5-3-5). Il fournit aussi le point de départ d'une combinatoire passant par la répétition d'une matrice formelle : dans sa formule métrique, « le vers 2 arrête, brutalement un haïku » (Roubaud, 2016 : 410). Il procéderait donc à une sorte de réduction arithmétique et spatiale :

39 forme, en comparaison

moins qu'un tanka moins

⊗ qu'un haïku

densité mémoire

Le trident se présenterait comme une cristallisation du temps de la forme. Il accomplit une *mise en forme* de la mémoire, selon une « esthétique de la forme en mouvement » conduisant à de nouvelles variations. Il s'agit dès lors de comprendre en quoi le trident est une densité de mémoire, intime et collective, ouvrant à un prolongement potentiellement infini.

2. Le choix du nombre premier 13 appellerait un commentaire plus développé. Nombre que le poète affirme « excréter », 13 n'est ni 12 (l'alexandrin), ni 14 (le sonnet, bien que le poète affirme qu'avec le produit tensoriel comptant comme une syllabe muette, on dénombre bien 14 « syllabes ») et n'est pas un nombre de Queneau. Il est significatif sur le plan numérogique : il symbolise un cycle achevé, renvoyant ici à l'idée d'une clôture de l'œuvre.

« Virtuellement, infini vers le futur³ » : mémoire et temporalité du trident

Poésie ouverte, poésie fermée ?

Dans la *Description du projet*, Roubaud retient du *tanka*, du *haïku* et du *renga* trois phénomènes majeurs :

- durabilité et stabilité considérable de l'*explicite*;
- tendances contradictoires à l'*intégration* (grandes formes poèmes de poèmes comme les « anthologies », le *renga*) et à la *fragmentation* (le *haïku*, à partir du *tanka*);
- l'intensité et la concentration poétique extrêmes associées à la multiplication (quantités fabuleuses) (Roubaud, 2014a : 110).

Comme il l'a montré en étudiant les grandes anthologies impériales, le *tanka* existe comme « élément ou unité poétique » s'intégrant en même temps à une « stratégie d'ensemble, qui gouverne la répartition en livres des unités » (Roubaud, 1968 : 80). La forme devrait sa « stabilité incroyable » à l'insertion de chaque poème dans des séquences d'images-clefs liées par des techniques d'association et de progression, qui participent de l'architecture même de l'anthologie.

Le trident intègre ces tendances opposées qui participent de son sens formel. À l'instar du *haïku*, souvent considéré comme une forme brève et fermée, il pourrait être envisagé comme un « monde possible, plein, en 13 syllabes » (Roubaud, 2016 : 410), un fermé-compact offrant une appréhension immédiate pour l'œil et pour l'oreille. Roubaud défend cependant une conception de la poésie ouverte, s'inspirant de la variation continue de la *canço* du *trobar*. Il refuse de faire du *haïku* « le type même de forme extrêmement étroite, ramassée, courte, fermée » et y voit une forme ouverte au prolongement :

3. Roubaud, 2009 : 71.

Cela veut dire que le haïku est essentiellement un poème qui doit être pensé comme devant être prolongé [...]. Il doit venir de poèmes antérieurs, à la fin d'un processus qui fait intervenir l'histoire des tankas et renkus antérieurs, et il doit être essentiellement prolongeable en d'autres poèmes (Roubaud, 1993).

Au commencement, le *hokku* constituait certes le fragment isolé d'un poème plus long (le tanka ou le renga), mais était surtout pensé comme le premier maillon d'une chaîne. Comme pour le haïku, c'est sa brièveté radicale qui fait la capacité du trident à se multiplier sur une très longue durée. De plus, il s'intègre à des séquences pour former une chaîne. Dans « La Présentation » (Roubaud, 2014b : 195) chaque trident est lié au précédent et trouve à se prolonger en d'autres poèmes par un système d'intégration et d'échos. Les poèmes sont donc agencés les uns par rapport aux autres comme les pièces d'une architecture mémorielle concertée.

Un dispositif mémoratif

Roubaud conçoit la poésie comme étant destinée à un « œil-oreille » (Roubaud, 1995a : 126). Il identifie plus précisément un « quatuor de formes » (Roubaud, 2015b : 308) – deux externes (orale et écrite) et deux internes (« aurale », la voix intérieure et « éQrite », l'image mentale de la page). Le nombre – support de mémoire –, la vision et l'audition sont inséparables dans l'appréhension du trident. La disposition du poème sur la page est une donnée importante du trident. Visuellement, il imite « la fourche à trois dents / attribut / du vieux dieu, Neptune » (Roubaud, 2015a : 131). Il dessine donc sur la page une forme-sens, celle d'un outil poétique « fouillant la mer du passé » (Roubaud, 2015a : 245). La forme se véhicule également par la voix intérieure, dans la mémoire. Roubaud compose les poèmes mentalement en marchant. La brièveté et la formule métrique feraient du trident une forme hautement

mémorable, à même de lutter contre la «démémoire» dont souffre le poète :

217 **forme-trident**

la forme-trident

⊗ rémunère

mes riens de mémoire (Roubaud, 2014b : 79)

Le trident redise des images-souvenirs dans un espace mnémotif. *C* s'ouvre par une séquence intitulée «Se souvenir», composée de 100 tridents ou pentacles inscrivant des «souvenirs stoppés / en 3 vers / courts datés. notés» (Roubaud, 2015a : 9) en ordre chronologique. De même, la première séquence (n° 1 à 100) de «Exact» (Roubaud, 2014b : 65 *sq.*) dispose des images-mémoires de l'enfance. Chez Roubaud, les poèmes empruntés et appris agissent sur la mémoire et font lever des images-mémoires, qu'il s'agit de mettre en ordre. Ainsi, les séquences de tridents dressent une topographie mnémotique des lieux ayant marqué l'enfance du poète. Cette méthode d'intégration de chaînes d'images est à mettre en relation avec les arts de mémoire. Dans «Poésie ouverte, poésie fermée», Roubaud établit un parallèle avec Cherechevski, homme doué d'une capacité de mémorisation illimitée. Celui-ci agencait les souvenirs comme autant de maillons d'une chaîne, selon un «art de mémoire spontané» (Roubaud, 1993). Les chaînes de tridents offrent un agencement de lieux où les images-mémoires viennent s'ancrer visuellement. Leur disposition sur la page permet d'agencer un matériau mnémotique pour le rendre disponible à la remémoration et l'arracher à la menace de l'effacement. Ainsi, le trident reconfigure le temps de la mémoire pour lui offrir une forme et un lieu d'ancrage.

«À mesure que ma vie décline, ma demeure diminue» (Roubaud, 1977 : 149), constate le poète se rêvant en ermite

japonais. Chez Roubaud, le poème est une « forme de vie », un espace où s'inscrire. Le trident s'offrirait comme un lieu mental minimal où méditer à l'heure de la vieillesse. Il constitue ainsi une forme-sens : encore plus rapide et plus condensé que le haïku, il a été créé pour lutter contre la « démémoire », offrant un outil de résistance à l'entropie et l'effacement. « Forme-mémoire », il retravaille la tradition en lui offrant un lieu de mémoire. Cette ouverture de la forme transcende le « maintenant » du poème pour l'inscrire dans un infini potentiel : « le poème est un NUN qui saisit le temps et lui fait avaler l'éternité » (Roubaud, 2016 : 67). L'ouverture sur l'éternité était déjà ce qui fascinait Roubaud pour le haïku : « le commencement d'un poème infini était chaque haïku, infini dans les deux sens : prolongeant, en un nouveau début, tous les haïkus antérieurs, [...] mais surtout, imaginativement, et potentiellement infini, à écrire » (Roubaud, 2009 : 71). Le trident réactive cet imaginaire de l'infini potentiel. Il est d'ailleurs significatif que les tridents soient intégrés dans des recueils que l'on peut considérer comme des montages anthologiques : *Octogone* et *C* proposent un achèvement possible de 50 ans de poésie mais s'offrent aussi comme des ensembles ouverts à « l'horizon qui avance vers le futur » (Delay et Roubaud, 1977 ; 2007). Le passé poétique revisité est pris dans un « inachèvement perpétuel » qui est celui de la mémoire (Roubaud, 2009 : 1828). Dès lors, faire mémoire dans et par la forme, c'est soustraire la poésie à une fin possible et l'ouvrir à l'éternité : « l'éternité en un clin d'œil, poésie » (Roubaud, 2016 : 67).

Bibliographie

- Delay, Florence, et Roubaud, Jacques, 1977 : « La route qui recule vers le futur (poèmes chants contes des Indiens d'Amérique du Nord) », *Action Poétique*, n° 70, 64-121.
- , 2007 : *Partition rouge : poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil.

- Disson, Agnès, 1990 : « Poèmes de la trame et du dessin », *Formes & mesure : pour Jacques Roubaud, mélanges*, par Cercle Polivanov, Paris, Inalco : 163-173.
- , 2018 : « Jacques Roubaud et la tradition poétique japonaise médiévale », *Jacques Roubaud médiéviste*, édité par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Honoré Champion : 147-165.
- OULIPO, 1988 : *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard.
- , 2002 : *Abrégé de littérature potentielle*, Paris, Mille et une nuits.
- Paz, Octavio, Roubaud, Jacques, Sanguineti, Edoardo et Tomlinson, Charles, 1971 : *Renga : poème*, Paris, Gallimard.
- Roubaud, Jacques, *E*, 1967 : Paris, Gallimard.
- , 1968 : « Sur le Shinkokinshū, huitième anthologie impériale japonaise », *Change*, n° 1 (4^e trimestre) : 73-106.
- , 1975 : « Poétique comme exploration des changements de forme : A) La destruction de la sextine; B) La destruction de l'alexandrin », in *Change de forme : biologies et prosodies*, édité par Jean-Pierre Fayes et Jacques Roubaud, Paris, UGE, p. 74-79 (discussion p. 79-86) et 87-93.
- , 1977 : *Autobiographie, chapitre dix : poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris, Gallimard.
- , 1993 : « Poésie ouverte, poésie fermée », *AIOU*, n° 8.
- , 1995a : *Poésie, etcetera, ménage*, Paris, Stock.
- , 1995b : « Rencontre d'un poète français avec la poésie japonaise », *Revue de Hiyoshi*, n° 20, p. 242-264.
- , 2005 : *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention.
- , 2006 : *Nous, les Moins-que-Rien, Fils aînés de Personne. 12 (+ 1) autobiographies*, Paris, Fayard.
- , 2009 : *'le grand incendie de londres'*, Paris, Seuil.
- , 2014a : *Description du projet*, édité par Jean-Jacques Poucel, Caen, Nous.
- , 2014b : *Octogone : livre de poésie, quelquefois de prose*, Paris, Gallimard.
- , 2015a : *C et autre poésie (1962-2012)*, Caen, Nous.
- , 2015b : « Poésie et oralité », in *Dire la poésie?*, édité par Jean-François Puff, Nantes, Cécile Defaut.
- , 2016 : *Poétique. Remarques : poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.* Paris, Seuil.
- , 2018 : « 'le grand incendie de londres' la version très longue », *Cahiers Roubaud*, [en ligne] : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=359>.