



HAL
open science

Le poète comme cortège de voix : écrire et réciter la poésie dans l'oeuvre de Jacques Roubaud

Geoffrey Pauly

► **To cite this version:**

Geoffrey Pauly. Le poète comme cortège de voix : écrire et réciter la poésie dans l'oeuvre de Jacques Roubaud. Plurivocalité et polyphonies : une voie vers la modernité ?, Jan 2021, Saint-Etienne, France. halshs-03224431

HAL Id: halshs-03224431

<https://shs.hal.science/halshs-03224431v1>

Submitted on 11 May 2021

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.

Le poète comme cortège de voix : écrire et réciter la poésie dans l'œuvre de Jacques Roubaud

Geoffrey Pauly

Anthologiste, traducteur, revuiste, Jacques Roubaud compte parmi ces poètes contemporains qui n'ont cessé de donner à entendre d'autres voix que la leur. Son œuvre renoue avec la définition étymologique de la polyphonie comme pluralité de voix à cela près que le poète roubaldien se définit comme une mémoire de poésie qui cite et récite sans doute plus qu'elle ne chante. De la poésie médiévale japonaise aux chants indiens d'Amérique du Nord en passant par la poésie des troubadours, le sonnet de Marot à Malherbe et la poésie française de 1914 à 1932, Roubaud rejoue l'expérience enfantine de la récitation. Il fait ainsi de sa propre voix poétique un cortège voix familières ou étrangères qui réactualise les chants et les vers du passé. Il s'agit à la fois de re-cueillir des fleurs de cette poésie d'ailleurs ou d'autrefois pour les faire retentir à nouveau comme parole, et de se recueillir en se désignant moins comme créateur que comme être de poésie. Nous interrogerons donc la plurivocalité comme symptôme de la relecture et de la réécriture du passé ainsi que comme modalité de résurrection du lyrisme dans l'œuvre de Jacques Roubaud.

Nous rappellerons tout d'abord que la pratique de l'anthologie détermine cette définition du poète comme cortège de voix et invite à considérer la parole poétique comme une récitation des vers du passé. Nous montrerons enfin qu'un fantasme de communauté poétique se cristallise dans l'œuvre de Roubaud à travers cette pratique de la récitation.

1. Collecter et garder en mémoire : la pratique de l'anthologie

Les activités d'anthologiste et de traducteur de Jacques Roubaud invitent tout d'abord à appréhender le poète comme un lecteur, ou un collecteur, de ces fleurs qui donnent leur nom à l'anthologie et au florilège. L'œuvre de Roubaud se ponctue de publications d'anthologies dont les titres et les thèmes ne vont pas sans rappeler les productions personnelles du poète : *Mono no aware*¹ qui rassemble des poèmes traditionnels japonais est publié en 1970, *Partition rouge*², en collaboration avec Florence Delay, donne à lire une sélection de chants indiens d'Amérique du Nord en 1988, *Soleil du soleil*³, en 1990, rassemble 531 sonnets français écrits dans une période très courte, « de Marot à Malherbe », pour reprendre l'expression de Jacques Roubaud.

¹ ROUBAUD, Jacques, *Mono no aware*, Paris, Gallimard, 1970.

² DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, *Partition rouge*, Paris, Seuil, 1988.

³ ROUBAUD, Jacques, *Soleil du soleil*, Paris, P.O.L., 1990.

La pratique anthologique accompagne le parcours du poète. La publication de *Mono no aware* en 1970 succède immédiatement aux parutions de ϵ ¹ en 1967 et du *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*² en 1969 qui explorent le fonctionnement du jeu de go. Bien que le jeu soit d'origine chinoise, sa terminologie très spécifique mène Roubaud sur les traces du Japon médiéval. On voit ainsi se lier l'écriture et la pratique anthologique : le dispositif ludique et poétique engage le poète dans la découverte d'une culture et d'une littérature à travers l'anthologie. De la même manière, l'intérêt marqué de Jacques Roubaud pour la forme médiévale de la canso explorée dans *La Fleur inverse : essai sur l'art formel des troubadours*³ mène le poète sur les traces de la sextine qu'il s'approprie ensuite dans *La belle Hortense*⁴, *L'Enlèvement d'Hortense*⁵ et *L'Exil d'Hortense*⁶. Non seulement l'anthologie trouve une place privilégiée dans l'œuvre de Jacques Roubaud mais elle travaille de conserve avec l'écriture poétique.

A l'entreprise inachevée de l'exploration pratique du sonnet dans ϵ répond la sélection anthologique des « 531 sonnets » de l'anthologie *Soleil du soleil*. C'est sur le constat d'une lacune que s'ouvrait ϵ dont le premier énoncé était symboliquement : « Je ne vois plus le soleil ». Dans le premier sonnet de ϵ , le soleil brille paradoxalement par son absence :

Je ne vois plus le soleil ni l'eau ni l'herbe m'étant emprisonné où nul matin n'a de
domaine si dans le cube pur de la nuit je distingue d'autres branchages que sur l'arche des
pensées je les chasse je les cache [...]

car tous objets d'ici disparus j'ai suscité soleil pour soleil eau pour eau j'ai fait traverser des
monceaux d'opaque à des soleillements d'ailleurs o soleils en qui j'ai confiance

à quel point vous êtes moi je peux vous montrer à tous dire couleur des bois orange dire
rouge et être cru soleils réveillés sur ma langue soleils alentour-averses⁷ (Roubaud, 2006, p.
15).

Le soleil dont la répétition ne cesse de signifier l'absence et le manque, est partout célébré, sous la forme absolue de la tautologie (« j'ai suscité soleil pour soleil »), dans le néologisme abstrait par le pluriel (« des soleillements d'ailleurs »), dans l'emploi du « ô » lyrique (« ô soleils en qui j'ai confiance »). Dans le dialogue des œuvres, c'est l'anthologie du sonnet de Marot à Malherbe qui constitue ce soleil absolu, ce *Soleil du soleil*, dont l'assurance et la clarté compensent les doutes et les moments d'échecs du recueil personnel. Face aux balbutiements de l'écriture poétique comme recherche et comme tentative souvent avortée dans le paysage contemporain, l'anthologie célèbre

¹ ROUBAUD, Jacques, ϵ , Paris, Gallimard, 1967.

² ROUBAUD, Jacques, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, Christian Bourgois, 1969.

³ ROUBAUD, Jacques, *La fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

⁴ ROUBAUD, Jacques, *La belle Hortense*, Paris, Ramsay, 1985.

⁵ ROUBAUD, Jacques, *L'enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, 1987.

⁶ ROUBAUD, Jacques, *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.

⁷ ROUBAUD, Jacques, ϵ , Paris, Gallimard, 2006 [1967], p. 15.

une réussite sous la forme de textes achevés ayant fait l'épreuve du temps. Ce que Dominique Rabaté présente comme une « particularité poétique singulière, qui est que les vers se gravent d'une façon spécifique dans notre mémoire, qu'ils se citent, se "récitent" selon une modalité qui relève de ce qui constitue l'énonciation poétique¹ » (Rabaté, 1996, p. 65) héritée de la fonction mnémotechnique du vers, dépend en réalité d'une pratique active de collection et de mémorisation dans l'œuvre de Jacques Roubaud. L'anthologie apporte le réconfort de la pérennité là où tout texte contemporain doute nécessairement de sa propre durée. La vérité du texte du passé, qu'il soit entré dans le canon ou redécouvert par l'anthologiste, tient en partie de sa capacité à exister encore dans le moment présent de l'anthologie. Elle s'inclut ainsi dans une volonté de réhabilitation de la mémoire comme lieu de conservation et d'existence de la poésie. Olivier Gallet insiste sur cette omniprésence de la mémorisation dans la poétique de Jacques Roubaud : « La mémoire, en tout cas, est la faculté maîtresse, le nouveau lieu d'articulation de la parole poétique, d'où l'importance de l'anthologie, genre mis au service de la tradition, et capable de l'actualiser². » (Gallet, 2001, p. 281). La dynamique d'actualisation, qui consiste à rendre présent de façon presque matérielle un élément du passé devient l'essence même de la pratique anthologique. Les textes sélectionnés et rassemblés sont les textes à ne pas oublier, textes qu'il faut garder en mémoire, pour ensuite les réciter.

2. La parole poétique comme récitation des vers du passé

La pratique anthologique comme modalité d'apprentissage et de réactualisation des textes fait de l'écriture de Jacques Roubaud une réécriture systématique. La parole poétique est moins créée ex nihilo que récitée. La méthode de composition d'*Autobiographie, chapitre dix* est particulièrement représentative de ce lien entre réécriture, récitation et écriture poétique. Roubaud rassemble des poèmes écrits pendant les dix-huit années qui précèdent la date de sa naissance et les donne à lire, sans mention de leur auteur ou de l'œuvre dont ils sont tirés, comme ses propres textes et comme un chapitre de son autobiographie. Le poète se définit donc comme une somme de textes créés par ses prédécesseurs. Au sein d'*Autobiographie, chapitre dix*, le poème ancien est déconstruit, morcelé, pour être réassemblé et constituer un poème nouveau. Sans que Paul Eluard soit expressément cité, on devine sa présence dans la reprise du titre *L'Amour la poésie*, recueil publié en 1929. Jacques Roubaud fait figurer une suite de poèmes numérotés et intitulés « L'amour la poésie l'amour un », « L'amour la poésie l'amour deux », etc. Le lecteur du recueil de Jacques Roubaud peut lire comme un texte original le premier poème de la série :

¹ RABATE, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 65.

² GALLET, Olivier, « Être le vers personnellement ? », *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne, Peter Lang, 2001, p. 281.

L'AMOUR LA POESIE UN

ma présence n'est pas ici
habillé. moitié du monde
tête prisonnière dans mon corps lié.

dans une solitude d'encre
à proscrire. Sa visi-
bilité parfaite me rendait aveugle

voici que le déluge sort
sa tête et le soleil pour
me frapper, invariable, est une serrure¹ (Roubaud, 1977, p. 22).

L'emprunt n'est pas seulement celui du titre. « L'amour la poésie l'amour un » reprend le texte d'un poème de Paul Eluard intitulé « Défense de savoir² » et publié dans le double numéro 9-10 de *La Révolution Surréaliste* daté du 1^{er} octobre 1927. Seule sa connaissance du poème original peut permettre au lecteur d'établir le lien entre les deux textes. Jacques Roubaud ne le précise pas, aucune préface n'explicite la méthode de composition, aucune table ne référence les poèmes retravaillés, seule la quatrième de couverture indique que le livre est écrit à partir de « poèmes, composés dans les dix-huit années (1914-1932) qui précèdent »³ (Roubaud, 1977, quatrième de couverture) la naissance de Roubaud sans que la nature de l'emprunt soit détaillée.

Le poème de Paul Eluard est long, il occupe deux pages de la revue dans laquelle il est publié et donne à Jacques Roubaud l'occasion d'un découpage. Des groupes de vers sont isolés, extraits de l'ensemble et sont ensuite, eux-mêmes, segmentés et retravaillés. Le poème de Paul Eluard s'ouvre sur les deux vers :

Ma présence n'est pas ici,
Je suis habillé de moi-même.⁴ (Eluard, 1927, p. 18).

Deux sections plus loin, dans la deuxième strophe de la troisième section du poème, apparaissent les vers :

Moitié du monde. La tête tombe
Entre le sommeil et le rêve.⁵ (*ibid.*, p. 19).

Le premier vers est recopié tel quel dans le poème reconstruit par Roubaud. Le second en revanche est résumé au seul participe passé « habillé » ; le résultat de l'extraction est ensuite accolé, sans que subsiste la ponctuation originelle, à un fragment de vers qui

¹ ROUBAUD, Jacques, *Autobiographie, chapitre dix*, Paris, Gallimard, 1977, p. 22.

² ELUARD, Paul, « Défense de savoir », *La Révolution Surréaliste n°9-10*, Paris, Gallimard, 1927, p. 18-20.

³ ROUBAUD, Jacques, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, quatrième de couverture.

⁴ ELUARD, Paul, « Défense de savoir », *La Révolution Surréaliste n°9-10, op. cit.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p.19.

n'intervient que deux sections plus loin dans le poème initial. Le terme « tête » sert ensuite de point d'articulation. Roubaud associe le vers « Moitié du monde. La tête tombe » à un vers qui se situe à nouveau deux sections plus loin dans le poème de Paul Eluard, vers de clôture de la cinquième section : « La tête prisonnière dans son corps lié ». Le poème se reconstruit, les mots de l'un deviennent les mots de l'autre et un autre sens apparaît dans la pratique du découpage. Le sujet poétique s'interroge dans les glissements qui s'opèrent. Une friction, ou le sentiment d'une épreuve, se donne à lire dans le changement des personnes : « son corps » dans le poème d'Eluard devient « mon corps » dans le poème de Roubaud comme si le rapport entre sujet et objet ne pouvait se communiquer d'un texte à l'autre car trop singulier, trop propre au premier poète. Par le recours à la première personne, Roubaud s'immisce en tant que sujet dans le texte du poème qu'il récite ; il profite d'une occurrence de troisième personne dans le texte original qui est comme un espace laissé libre. Dans le passage de « son » à « mon », Jacques Roubaud se fait énonciateur des mots du poème dans le même temps où il se distingue de Paul Eluard en établissant un autre rapport entre sujet et prédicat.

C'est en ce sens que la pratique anthologique de Roubaud nourrit son écriture poétique et fait tendre le poème vers la récitation, d'abord lacunaire, déformée, approximative. L'anthologie, l'écriture et la mise en voix du poème deviennent la manipulation d'un matériau composite, à la fois divers et dispersé, qu'il s'agit de rassembler et de reconstituer. Dans la contemporanéité, Jean-Michel Maulpoix rappelle que ce matériau composite est en premier lieu le sujet poétique, qui se raconte par récitation dans un geste de reconstruction : « Pour raconter son impossible biographie, il fallait donc réveiller des voix tues, les réarticuler, les entre-lire¹. » (Maulpoix, 1996, p. 160). Pour ce sujet poétique, et particulièrement dans le cas de Jacques Roubaud pour qui toute poésie est médecine, les gestes du travail anthologique et de l'écriture se doublent de leurs formes réfléchies : « rassembler » et « reconstituer », impliquent de « se rassembler » et de « se reconstituer ».

Il convient de souligner que l'ensemble des redéfinitions touchant au poète et à l'acte poétique s'accompagnent dans l'exemple précédent d'une redéfinition de l'autobiographie. Si *Autobiographie, chapitre dix* est une œuvre singulière, c'est qu'elle joue de la frontière entre anthologie, recueil de poésie et autobiographie, interrogeant les trois genres sans s'inscrire exclusivement dans l'un d'entre eux. Comme le remarque Olivier Gallet, ce qui se revendique comme autobiographie semble n'en avoir que le nom. Jacques Roubaud ne fait pas le récit de sa vie et ne livre au lecteur que la date symbolique de sa naissance, sous la forme minimale d'une année qui sert de borne chronologique au corpus :

Puisque la matière du sujet est constituée de livres, que le vécu biographique datable est devenu définitivement alittéraire, Roubaud propose une autobiographie nourrie de fragments

¹ MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 160.

poétiques antérieurs à sa naissance. Le sujet n'est pas autre chose du texte. Si c'est moi, peut dire Roubaud, ce n'est que parce que je me l'approprie¹. (Gallet, 2001, p. 278-279).

Le sujet de l'autobiographie se fait sujet littéraire et poétique, il devient lui-même un cortège de voix. Si l'on reprend les éléments définitoires du pacte autobiographique selon Philippe Lejeune, c'est moins en tant qu'individu qu'en tant que mémoire de poésie que Jacques Roubaud fait le récit rétrospectif de sa propre existence².

Le « je » qui se construit dans l'autobiographie n'a pas d'autre substance que poétique, il est parole de poète, texte de poésie, création et recréation poétique. Un récit se constitue, récit d'un voyage ou d'une trajectoire d'une œuvre à l'autre et d'un poème à l'autre dont chaque moment et chaque motif appartiennent d'abord à l'histoire de la poésie. Le *moi* qui se forge n'est pas uniquement celui de Jacques Roubaud, il est sans cesse partagé. Le fragment 165 emprunte son titre et ses vers à Tristan Tzara. *L'Homme approximatif*, publié en 1931, devient dans l'autobiographie poétique de Roubaud « Moi approximatif », le leitmotiv « les cloches sonnent sans raison et nous aussi³ » (Tzara, 1931, p. 21). devient « les cloches sonnent sans raison et moi / aussi⁴ » (Roubaud, 1977, p. 100). Le poème de Tristan Tzara, son questionnement sur l'humanité en tant que communauté, se fait questionnement du sujet poétique par le seul glissement des pronoms. Roubaud s'approprie le texte de Tzara. Ce faisant, il cristallise un « moi » pluriel, approximatif parce qu'en tension entre deux auteurs, deux paroles poétiques, deux individualités. Jacques Roubaud et Tristan Tzara se lisent ensemble dans ce « moi ». Plus encore, le « moi » introduit par Roubaud se double de la réminiscence du « nous » choisi par Tzara et complexifie l'image développée par le vers. La résonance des cloches ne crée plus seulement l'univers sonore du glas, elle ne dit plus seulement un vide intérieur mais ménage un jeu d'écho, jeu de question-réponse du « moi » au « nous ». Jacques Roubaud devient en somme l'un des poètes de sa mémoire par un travail systématique d'appropriation et de récitation.

Parce que cette poésie de la récitation se pense comme médecine et donne à entendre un cortège de voix, elle fait émerger comme modèle de la création la figure du chaman dans l'œuvre roubaldienne. La chronologie est complexe et difficile à reconstruire avec certitude. *Autobiographie, chapitre dix* paraît en 1977 alors que le travail anthologique consacré aux chants indiens d'Amérique du nord a déjà commencé. La même année 1977, Florence Delay et Jacques Roubaud font paraître le premier

¹ GALLET, Olivier, « Etre le vers personnellement ? », *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire, op. cit.*, p. 278-279.

² Joëlle Sermet développe une idée semblable dans « L'adresse lyrique » : « Par la vertu de l'anamnèse, le sujet ne se réapproprie pas les fils de son aventure individuelle, mais le passé du lyrisme qui, ce faisant, se substitue à sa propre histoire. La mémoire poétique est à la fois interpersonnelle et personnelle dans la mesure où, intertextuelle, elle est aussi et nécessairement, intratextuelle. Elle est la mémoire de l'invention : ce que proclame un recueil contemporain aussi hybride que *Autobiographie chapitre X*, de Jacques Roubaud, où la texture des souvenirs se tresse dans l'écheveau de citations empruntées à divers poèmes écrits entre 1914 et 1932, soit les dix-huit années précédant la naissance de l'auteur. » (Sermet, 1996, p. 83).

³ TZARA, Tristan, *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, 1968 [1931], p. 21.

⁴ ROUBAUD, Jacques, *Autobiographie, chapitre dix, op. cit.*, p. 100.

dossier des poèmes indiens dans le n°70 d'*Action poétique*¹. Les deux travaux se chevauchent et se mènent en parallèle, au moins pour un temps. Si les deux projets semblent éloignés l'un de l'autre et si la chronologie ne permet pas d'imposer la figure du chaman dans l'atelier d'*Autobiographie, chapitre dix*, quelque chose se dit d'un moment roubaldien, autour de l'année 1977, dans la définition du poète comme mémoire et comme voix. Dès le dossier paru dans le n° 70 d'*Action poétique*, la figure du chaman pose la question de la voix poétique et, à travers elle, la question de l'identité :

LE POUVOIR DE SA VOIX ETONNE LE SHAMAN

à quoi est-ce
que ma voix ressemble ?
est-ce au métal
que ma voix ressemble ?² (Delay, 1977, p. 69).

Une mise à distance se joue. L'étonnement du locuteur entendant sa propre voix pose la question « qui suis-je » de manière sonore. Immédiatement, c'est par analogie que l'identité perdue tente de se reconstruire, de se mettre à l'étude. Le « métal » est une première tentative de réponse face au vide creusé par le « quoi » du premier vers. Le modèle du chaman revient dans un second dossier publié dans le n°13 de *Po&sie* en 1980 :

Le maître de la cérémonie est le chaman, le *hatali*, le « chanteur ». C'est lui qui dirige le rituel et avant tout sait dans toute leur extension les cycles de chants qui s'enchevêtrèrent au cours des heures. Sa mémoire est la bibliothèque des Navahos. A la fois chef, interprète et instrumentiste, il doit, sans partition, connaître par cœur l'équivalent de tous les opéras de Wagner ! Les variations dans le choix et l'ordre de certains moments non imposés par la tradition sont sa création propre³. (Delay, 1980, p. 91).

Cette fois, la définition est anachronique à l'égard du sujet à l'œuvre dans *Autobiographie, chapitre dix*. Pourtant, il apparaît à nouveau comme mémoire et comme voix. Il se fait « bibliothèque », mémoire des textes, sur un mode outré, à la fois systématique et excessif. Le chaman est celui qui connaît tous les textes et qui, par rupture de la métaphore du « par cœur » les a fait entrer en lui. Il est ensuite celui qui les met en voix en tant que « chanteur » et « interprète ». Au même titre que le sujet d'*Autobiographie, chapitre dix*, le chaman navaho s'approprie les textes. Il les fait siens parce qu'il s'en fait la mémoire et la voix. Une même hiérarchie s'élabore, une même modalité de création ; ce n'est pas le texte que crée le chaman mais un ordre, une distribution. Sa création consiste en un ensemble de « variations ». Il réorganise et

¹ DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, « Poèmes des Indiens d'Amérique du Nord », *Action poétique* n°70, Paris, Odéon Diffusion, 1977, p. 65-124.

² *Ibid.*, p. 69.

³ DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, « La nuit des chants - Une cérémonie Navaho », *Po&sie* n°13, Paris, Belin, 1980, p. 91.

recompose. Le champ lexical de la musique fait ici du texte poétique une partition avec laquelle jouer, sur laquelle proposer des variations et une interprétation mais la définition de l'acte créateur qui s'énonce est très semblable à celle mise en lumière par *Autobiographie, chapitre dix*.

Une communauté de pratiques et de gestes rassemble les différentes figures poétiques du passé dans l'imaginaire de Roubaud. L'usage du verbe « enchevêtrer », au sujet des chants que le chaman réagence ne va pas sans rappeler un geste essentiel de la poétique roubaldienne. L'enchevêtrement, dans la langue de Roubaud, traduit la notion médiévale d'*entrebescar* empruntée au lexique des troubadours, étudié dans l'anthologie bilingue *Les Troubadours*¹ publiée chez Seghers en 1980 et dans *La Fleur inverse*, en 1986. L'*entrebescar*, qui est d'abord enlacement des mots dans la forme médiévale de la tenson, devient dans l'imaginaire roubaldien une tissure des formes et des pratiques littéraires. Ce geste, Roubaud le devine, le fantasme, dans le chant chamanique indien et le met au service de sa définition du poète en cortège de voix.

3. Le poète comme cortège de voix

Le sujet qui se forme au sein de l'œuvre semble toujours en tension entre pluralité et singularité. Il se forge à la fois comme somme et partie de la somme, comme compositeur et élément de la composition. Le cas particulier de l'anthologie personnelle, dans laquelle le poète propose une anthologie de ses propres textes, offre un prolongement ponctuel à cette définition du sujet par la plurivocalité.

*Je suis un crabe ponctuel*² apparaît comme une œuvre d'autant plus singulière qu'elle est à la fois anthologie personnelle de la poésie de Jacques Roubaud et, dans une large mesure, anthologie d'anthologies. Le volume rassemble des poèmes extraits de huit œuvres roubaldiennes. Chaque œuvre source forme une section de l'anthologie. *Mono no aware*, dont les poèmes se présentent comme des emprunts au japonais d'abord traduits puis adaptés en français, forme la deuxième section. *Autobiographie, chapitre dix*, qui rassemble les textes poétiques français publiés de 1914 à 1932 retravaillés par Jacques Roubaud, forme la troisième section. *Dors*³, qui forme la quatrième section contient initialement des fragments de poèmes irlandais du Moyen-âge rassemblés dans la partie intitulée *Neuf éclats de l'âge des saints* ainsi que des poèmes indiens d'Amérique du nord traduits par Roubaud et rassemblés dans la partie intitulée *La piste du vent*. Au sein de son anthologie personnelle, le poète n'hésite donc pas à intégrer des œuvres qui sont elles-mêmes, dans une large mesure, des anthologies et des récitations. Ainsi, le poème de Jacques Roubaud est autant celui qu'il écrit que celui qu'il s'approprie et récite.

¹ ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours*, Paris, Seghers, 1980.

² ROUBAUD, Jacques, *Je suis un crabe ponctuel*, Paris, Gallimard, 2016.

³ ROUBAUD, Jacques, *Dors*, Paris, Gallimard, 1981.

Le sujet poétique qui se rassemble dans *Je suis un crabe ponctuel* est d'autant plus épars que les textes qu'il produit sont eux-mêmes originellement dispersés. Mais là où la contemporanéité ne cesse de dire l'explosion et le morcellement du sujet, Jacques Roubaud semble montrer en creux un surcroît d'unité et d'unicité. Certes, le sujet qui se rassemble apparaît comme un sujet multiple, sujet composé de sujets, cortèges de voix répétées, parfois traduites ; mais il apparaît aussi comme un sujet un et unique, « je » qui s'affirme dès le premier mot du titre et n'hésite pas à s'affirmer alors même qu'il est emprunté à des traditions diverses. En d'autres termes, l'anthologie personnelle de Jacques Roubaud réussit le tour de force de réunir un paysage composite et apparemment incohérent (du chant indien tribal au poème français du XX^e siècle en passant par le poème médiéval japonais) dans un « je » unique imposé avec la force de l'évidence et de la certitude. Elle ne va donc pas sans rappeler la définition du lyrisme contemporain par Dominique Rabaté au cours d'une réfutation de l'opposition bakhtinienne entre monologie poétique et dialogie romanesque qui fait du sujet poétique l'entité unie et solidaire capable d'assurer la cohésion d'une œuvre où de multiples voix se mêlent :

L'unité de la poésie n'est pas, comme le croit Bakhtine, dans la monophonie de sa parole mais dans l'effet d'égalisation de ton ou d'accent que confère la forme ostensiblement mise en scène dans le poème : découpage particulier de la langue, sur la page ou bien dans la performance orale pour la poésie sonore¹. (Rabaté, 1996, p. 78).

De même, la structure attributive nous le rappelle : *Je suis un crabe ponctuel* de Jacques Roubaud ne propose rien moins qu'une réponse à la question « qui suis-je ». Face au morcellement du sujet poétique dans la seconde moitié du XX^e siècle, *Je suis un crabe ponctuel* joue du paradoxe pour proposer un renversement et faire de ce morcellement le fondement même de l'unicité du sujet par la pratique de la plurivocalité.

Que l'on pense aux poèmes français qui précèdent l'année de sa naissance dans *Autobiographie, chapitre dix*, aux chants indiens d'Amérique du Nord, à la poésie médiévale japonaise, à celle des troubadours, ou aux sonnets de la Renaissance, les textes premiers, pionniers, rassemblés par Jacques Roubaud sont toujours présentés comme des textes fondateurs. Ils étaient fondateurs d'une société, ont été fondateurs d'une tradition que l'anthologiste s'efforce de faire perdurer, ils fondent encore, dans une large mesure, la grande communauté des poètes telle que la conçoit Roubaud. Il est remarquable que les différents travaux anthologiques du poète se rejoignent pour former une continuité. Les travaux consacrés à la poésie médiévale et au sonnet, notamment, se complètent au sein d'une entreprise vaste. Au terme de son étude de la poésie des troubadours, Roubaud résume : « C'est la poésie dont toutes les autres procèdent, la française et l'italienne tout particulièrement². » (Roubaud, 1986, p. 345). La trajectoire

¹ RABATE, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 78.

² ROUBAUD, Jacques, *La fleur inverse, op. cit.*, p. 345.

menée par l'anthologiste pour exhumer et donner à lire cette poésie médiévale constitue ainsi un mouvement vers le point originel du poème, vers le lieu où tout commence et d'abord le poème de Roubaud lui-même qui compte parmi cette poésie « française ».

La précision très spécifique des poésies française et italienne fait ensuite directement le lien entre le poème médiéval et la forme du sonnet dont Roubaud ne cesse de rappeler les origines italiennes et même siciliennes tout en étudiant son expansion et son influence sur le territoire français. Le travail de l'anthologiste fait assaut contre la segmentation séculaire de l'histoire. La *canso* et le sonnet s'étudient dans un même mouvement, le second devient le prolongement ou la mutation de la première. Du troubadour médiéval au sonnettiste du XVI^e siècle, la rupture de la Renaissance sur le territoire français semble s'effacer : la construction historique ne va pas de rupture en rupture ou de révolution en révolution, mais d'inflexion en inflexion. L'anthologiste, comme le poète récitant les vers de ses prédécesseurs, collectionnent cette « inflexion des voix chères qui se sont tues », pour reprendre le mot de Verlaine, ils en constituent le réseau pour remonter aux origines du poème.

Cette écriture de l'histoire du poème est aussi fictive qu'historique. L'anthologiste exhume des textes au prix d'un travail de recherche exploratoire sur le mode scientifique mais l'histoire de la poésie qu'il construit en constituant un réseau de formes et de pratiques du poème tient d'abord de la fiction. L'œuvre anthologique, envisagée dans son ensemble, compose un arbre généalogique fictif et subjectif du poème. Roubaud invente poétiquement son arbre généalogique par le jeu des noms et des homophonies : « Je préfère remonter, en imagination, jusqu'au troubadour Rubaut, qui tensonna avec le Génois Lanfranc Cigala, ou jusqu'à ce Roubaud d'Arles qui fut, vers 1595, ami du sonnettiste provençal Bellaud de La Bellaudière¹. » (Roubaud, 1982, p. 98). Il convient de remarquer que dans cette construction généalogique, le troubadour médiéval fait jeu égal avec le sonnettiste du XVI^e siècle. La continuité s'exprime non seulement dans le jeu des noms mais aussi dans une histoire de la poésie qui va d'amitié en amitié ou d'échange en échange, non de poète en poète. La solitude semble exclue de l'existence poétique ; être poète et vivre en poète, c'est au contraire « tenson[er] avec » et être « ami [de] ». C'est en somme parler ensemble, se faire voix parmi les voix.

Cette communauté poétique n'est limitée ni par la synchronie ni par la frontière des langues. Jacques Roubaud est un poète anthologiste, il est aussi un poète traducteur. Dans *Traduire, journal*, il recueille une somme de ses traductions agencées de manière chronologique et donne à voir la cristallisation progressive de son sujet comme cortège de voix dans la succession de traductions apparemment indépendantes. Les auteurs traduits varient, bien que les poètes américains du XX^e siècle soient les plus nombreux, plusieurs années s'écoulent d'une traduction à l'autre, mais déjà les liens se tissent, et déjà les voix résonnent. Les « Sept poèmes » du poète américain Gary Snyder rappellent paradoxalement l'intérêt de Roubaud pour la poésie japonaise. Un premier poème se

¹ ROUBAUD, Jacques, *Le Grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1982, p. 98.

double du souvenir de la structure de ϵ et dont les poèmes étaient distribués de manière à suivre le déroulement d'une partie de go :

les mondes comme une interminable
partie de GO
à quatre dimensions¹. (Roubaud, 2000, p. 9).

Puis l'inspiration japonaise des poèmes de Snyder rappelle les thèmes, les noms et les motifs qui se sont égrainés dans *Mono no aware* de Roubaud, en 1970 : le poème « Une nuit de printemps à shokoku-ji² » (*ibid.*, p.10) évoque par exemple une promenade sous les fleurs de cerisiers. Viennent ensuite « trois poèmes d'après Miyazowa Kenji³ » (*ibid.*, p.11) qui apparaissent dans *Mono no aware*. Paysages américains et japonais se percutent mais un même attrait poétique pour le Japon réunit le poète, l'anthologiste et le traducteur.

Au fil des traductions, les échos au long travail mené par Roubaud sur la littérature médiévale se multiplient eux aussi. La traduction d'une sextine de Dante datant de 1971⁴, celle de la canso de Noigrandes d'Arnaut Daniel⁵ ou de la tenson entre Lanfranc Cigala et Na Guillelma de Rozers⁶ font écho à l'étude consacrée aux troubadours et à leurs continuateurs dans *La Fleur inverse*. De manière plus surprenante, des échos à ce même travail se lisent dans des poèmes qui n'y sont pas directement liés. Le « Vingtième poème de lumière pour Bob et Joby Kelly » de Jackson Mac Low évoque par exemple la figure du poète Guillaume de Machault :

mais saint Guillaume de Machault
a composé la messe pour le couronnement de son dauphin
encore non béatifié non canonisé saint Guillaume de Machault
l'a composée pour le suzerain trompeur de
sainte Jeanne d'Arc⁷ (*ibid.*, p. 26).

Le poème de Jack Spicer intitulé « Le Saint Graal »⁸ et dans lequel figurent « Le Livre de Gauvain », « Le Livre de Perceval » et « Le Livre de Lancelot » préfigure trois sections de *Graal Théâtre*⁹ que publient en 2005 Florence Delay et Jacques Roubaud. De manière moins directe, la traduction du poème « Bac à sable »¹⁰ d'Oskar Pastior, intègre l'étude consacrée aux troubadours dans *La Fleur inverse* où il intervient comme explication du « rien » en débat dans la tenson. Enfin, de manière plus subtile et sans doute plus intime, la traduction des « Fleurs de perpétuelle coïncidence » de Robert

¹ ROUBAUD, Jacques, *Traduire, journal*, Caen, Nous, 2000, p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸ *Ibid.*, p. 68-76.

⁹ DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁰ ROUBAUD, Jacques, *Traduire, journal, op.cit.*, p. 230.

Kelly fait résonner presque silencieusement le même écho. Le poème s'ouvre sur l'évocation de la voix du grand-père :

plume de la gousse secrète
ce goût d'amidon et la
voix de mon grand-père
obscur à travers la lumière interne froissée
ô avatar¹ (*ibid.*, p. 271).

Aux « Fleurs de perpétuelle coïncidence » répond en filigrane *La Fleur inverse* de Roubaud dans laquelle la voix du père et de l'arrière-grand-père apparaissent comme fondement de l'attachement pour la poésie des troubadours². Dans la somme de ces traductions, c'est non seulement l'œuvre de Jacques Roubaud qui se donne à lire de manière détournée, par jeux d'échos, de souvenirs ou de préfigurations, mais aussi son sujet poétique, son « je », qui se manifeste discrètement et peut-être malgré lui comme un enchevêtrement des voix et des paroles.

L'écriture poétique et la création contemporaine dans l'œuvre de Jacques Roubaud font mouvement vers le passé. Elles exhument, réactualisent, récitent des poésies anciennes. Ce mouvement vers le passé n'est pas une négation du futur comme l'indique le sous-titre du dossier consacré aux chants indiens d'Amérique du Nord : « La route qui recule vers le futur³ ». (Delay, 1977, p.64). Les mouvements sont contradictoires, la formulation paradoxale, mais elle souligne bien la place qu'occupent la mémorisation et la récitation dans la création poétique. La récitation compose nécessairement avec le passé, qu'il soit proche ou lointain. Elle ne peut mettre en voix, remettre en voix, que ce qui a déjà été dit. Le sujet poétique se définit comme ce cortège de voix assurant paradoxalement la cohérence et la cohésion de la plurivocalité qu'il met en pratique.

Bibliographie :

DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, Paris, Gallimard, 2005.

DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, « La nuit des chants - Une cérémonie Navaho », *Poésie n°13*, Paris, Belin, 1980, p. 91-120.

DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, *Partition rouge*, Paris, Seuil, 1988.

DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, « Poèmes des Indiens d'Amérique du Nord », *Action poétique n°70*, Paris, Odéon Diffusion, 1977, p. 65-124.

¹ *Ibid.*, p. 271.

² ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse*, *op. cit.*, p. 16.

³ DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, « Poèmes des Indiens d'Amérique du Nord », *Action poétique n°70*, *op. cit.*, p. 64.

- ELUARD, Paul, « Défense de savoir », *La Révolution Surréaliste n°9-10*, Paris, Gallimard, 1927, p. 18-20.
- GALLET, Olivier, « Etre le vers personnellement ? », *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne, Peter Lang, 2001, p. 267-286.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 147-159.
- RABATE, Dominique, « Enonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 65-80.
- ROUBAUD, Jacques, *ε*, Paris, Gallimard, 1967.
- ROUBAUD, Jacques, *Autobiographie, chapitre dix*, Paris, Gallimard, 1977.
- ROUBAUD, Jacques, *Dors*, Paris, Gallimard, 1981.
- ROUBAUD, Jacques, *Je suis un crabe ponctuel*, Paris, Gallimard, 2016.
- ROUBAUD, Jacques, *L'enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, 1987.
- ROUBAUD, Jacques, *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.
- ROUBAUD, Jacques, *La belle Hortense*, Paris, Ramsay, 1985.
- ROUBAUD, Jacques, *La fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- ROUBAUD, Jacques, *Le Grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1982.
- ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours*, Paris, Seghers, 1980.
- ROUBAUD, Jacques, *Mono no aware*, Paris, Gallimard, 1970.
- ROUBAUD, Jacques, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- ROUBAUD, Jacques, *Soleil du soleil*, Paris, P.O.L., 1990.
- ROUBAUD, Jacques, *Traduire, journal*, Caen, Nous, 2000.
- SERMET (de), Joëlle, « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p.81-98.
- TZARA, Tristan, *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, 1968 [1931].