



**HAL**  
open science

## Entretien avec Jacques Roubaud

Margaux Coquelle-Roëhm, Jacques Roubaud

► **To cite this version:**

Margaux Coquelle-Roëhm, Jacques Roubaud. Entretien avec Jacques Roubaud. Place de la Sorbonne, 2020, 10, pp.13-30. hal-04828211

**HAL Id: hal-04828211**

**<https://hal.science/hal-04828211v1>**

Submitted on 9 Dec 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.

## Entretien avec Jacques Roubaud

*Cet entretien a été réalisé oralement le 3 juillet 2019, à la demande de Laurent Fourcaut, sur la recommandation de Jean-François Puff, pour la revue Place de la Sorbonne (n° 10, juillet 2020, pp. 13-30). Il visait à proposer un point de vue d'ensemble sur des aspects centraux de son œuvre, autant qu'à revenir sur des publications plus récentes afin d'offrir – selon les termes de Laurent Fourcaut dans son éditorial « le bilan d'une des œuvres les plus considérables de notre temps ».*

*Jacques Roubaud, vous vous présentez comme un « mathematician retired » et un « poet not retired but tired », et pourtant paraissait il y a quelques semaines un nouveau livre de poésie, Strophes reverdie...*

Les *Strophes reverdie*<sup>1</sup> sont déjà assez anciennes, même si ce n'est que maintenant qu'elles sont publiées. Généralement, ce sont des choses un peu anciennes que je rassemble, sinon je ne suis pas vraiment en forme... Disons que je suis en mesure de discuter avec vous, de répondre à des questions, et encore pas toujours bien... Récemment, je répondais à des questions de Blanche Cerquiglini à la librairie *La Belle Hortense* – qui s'appelle ainsi en référence à un des romans que j'ai écrits<sup>2</sup> – et je répondais tout à fait à côté. Un des intérêts de ce roman est qu'il décrit le quartier et j'ai été incapable de le dire.

Actuellement je ne suis pas en mesure de composer. La raison est très simple : pour composer de la poésie, il faut maîtriser complètement les mots que l'on va employer. Or je les perds... Dans ces conditions ce n'est pas la peine d'insister. Si le mot qu'il faut mettre ne me vient pas, c'est quasiment impossible de continuer. J'ai donc renoncé pratiquement depuis un an.

*Vos publications récentes entreprennent de retraverser et ressaisir l'ensemble de votre œuvre. En poésie, je pense notamment à Octogone<sup>3</sup>, C<sup>4</sup> et Je suis un crabe ponctuel<sup>5</sup> qui rejouent chacun à leur manière avec le modèle de l'anthologie.*

On peut dire qu'en un certain sens, j'ai toujours travaillé de manière anthologique. De

---

<sup>1</sup> Jacques Roubaud, *Strophes reverdie*, Paris, Éditions L'Usage, 2019.

<sup>2</sup> Jacques Roubaud, *La Belle Hortense*, Paris, Ramsay, coll. « Mots », 1985.

<sup>3</sup> Jacques Roubaud, *Octogone : livre de poésie, quelquefois prose*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2014.

<sup>4</sup> Jacques Roubaud, *C et autre poésie (1962-2012)*, Caen, Éditions Nous, 2015.

<sup>5</sup> Jacques Roubaud, *Je suis un crabe ponctuel : anthologie personnelle 1967-2014*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2016.

ce point de vue, ce n'est pas particulièrement nouveau. *Octogone* et *C* reprenaient des poèmes antérieurs et des poèmes antérieurs qui étaient organisés. Dans *Je suis un crabe ponctuel*, j'ai dû organiser quelque chose en prélevant dans des livres antérieurs de façon à avoir une composition propre. Mais il n'y a rien de nouveau, ce sont des textes passés...

*Rien de nouveau mais la construction change...*

C'est cela. Disons que c'est toujours la même chose, le principe anthologique est un principe de construction. Chaque fois que j'ai fait un livre, il était appuyé sur une architecture, sur une construction préalable, toujours. Comme il s'agit de constructions anthologiques, l'effet que peut avoir un poème va beaucoup dépendre de la place qu'il va trouver dans un certain type de construction. Si on le met dans un autre type, il réagira avec l'ensemble de façon différente. Pour *Je suis un crabe ponctuel*, le travail était d'utiliser des choses déjà parues. Il est composé à partir de livres qui ont été publiés chez Gallimard. Dans *C*, non... Je rassemble des publications en revue, des inédits. D'ailleurs, j'ai beaucoup de mal avec l'idée de recueil. Pour moi, je compose des livres, je ne fais pas des recueils. Un recueil, c'est quelque chose que l'on rassemble quand une famille vient rendre hommage à un défunt, on ouvre un livre dans lequel les gens vont écrire quelque chose. C'est un témoignage pour la mise au tombeau.

*Pour autant ces trois livres ne sont-ils pas en quelque sorte des monuments ?*

Non, ce ne sont pas des monuments, ce sont des livres construits. Mon travail a toujours été de construire des livres. Il y a eu un moment où j'ai compris que c'était ce qu'il fallait que je fasse, avec « Le livre dont le titre est le signe d'appartenance<sup>6</sup> ».

*Par rapport à ce premier recueil justement, quant à la disposition graphique du poème, vous évoquiez très récemment le modèle de Raban Maur...*

Quand j'ai commencé à travailler en poésie d'une manière que je considère maintenant comme « sérieuse », je me suis plongé beaucoup dans la tradition médiévale. À l'occasion de ce travail sur la poésie médiévale, dans le cadre du provençal et également du français, je suis tombé sur des choses qui avaient été amenées à ma vue par Paul Zumthor, en particulier de Raban Maur<sup>7</sup>.

*Mais le travail de Raban Maur s'approche du calligramme. Or vous concevez la*

---

<sup>6</sup> C'est par cette dénomination qu'il désigne son premier livre de poésie €, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>7</sup> Rabanus Maurus, moine bénédictin et archevêque de Mayence (780-856 env.), *De Laudibus Sanctae Crucis* (Louanges de la Sainte Croix).

*poésie comme étant destinée à un « œil-oreille<sup>8</sup> »...*

Je garde de Raban Maur la partie visuelle essentiellement. Mais ce n'est pas le seul cas. Relativement récemment, j'ai travaillé pour un projet dans lequel une artiste a demandé à un certain nombre d'auteurs de travailler à partir d'un calligramme d'Apollinaire et d'introduire un texte à l'intérieur<sup>9</sup>. C'est une sorte de correction du calligramme, il s'agit de remplacer son caractère purement ludique par une construction réfléchie.

*Vous identifiez plus précisément quatre états de la poésie (orale / aurale ; écrite / éQrite)<sup>10</sup> ...*

Il y a ce qui sort de la voix, ce qui est reçu par l'oreille et les deux possibilités de l'écrit, ce que l'on va regarder sur la page et ce que l'on peut voir dans la tête. Ces quatre états sont là chaque fois qu'un poème est mis en composition.

*Dans Poétique. Remarques<sup>11</sup> vous insistez sur ce rôle du blanc, notamment en ce qu'il dessine les « bords » du sonnet. Quel est pour vous son rôle ?*

Dans la plupart des compositions, il faut laisser du temps entre les mots. Il faut donc laisser du temps entre les mots dans leur réalisation graphique sur la page. Ces intervalles, ces blancs, ne sont pas uniformes mais vont largement déterminer la manière dont un vers, par exemple, va exister.

*Pourquoi ?*

Parce que la manière dont il va se trouver dans tous ces états dépend largement de l'espace que l'on lui donne. Cet espace n'est pas totalement mécaniquement déterminé. Il faut qu'il y ait la possibilité de marquer des différences, un certain degré d'importance. Cela, on pourrait le faire de manière vague, intuitive. Moi, j'ai toujours choisi de le formaliser en disant que l'intervalle entre les deux mots doit avoir, disons... je ne me rappelle plus comment on mesure, trois, quatre, cinq, ou sept... bref, une importance fixée, pas une importance intuitive.

---

<sup>8</sup> Jacques Roubaud, *Poésie. etcetera : ménage*, Paris, Stock, coll. « Versus », 1995, p. 126.

<sup>9</sup> Pour la série « Il pleut by Guillaume Apollinaire », Natalie Czech a proposé à huit auteurs (Vanessa Desclaux, Mara Genschel, April Elizabeth Lamm, Ashkan Sepahvand, Oliver Tepel, Jacques Roubaud, Amilcar Packer, and Vincenzo Latronico) d'écrire chacun un texte contenant le même calligramme d'Apollinaire, chacun dans leur langue. Natalie Czech présente les textes comme des photographies de pages de livres. Voir <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/natalie-czech>

<sup>10</sup> Jacques Roubaud, « Poésie et oralité », in Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 308.

<sup>11</sup> Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques : poésie, mémoire, nombre, temps, rythme, contrainte, forme, etc.*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2016.

*On pense notamment aux « Partitions rythmiques », publiées en revue puis dans Octogone. Dans « La Lampe<sup>12</sup> », le blanc bouge et il a une dimension déterminée.*

Oui. La base étant fixée, la fonction principale du poème est de faire bouger ce blanc. Il va se déplacer sur un fond qui, lui, est fixe. Un blanc de dimension fixe ne veut pourtant pas dire une profération « fixe ». La poésie bouge dans la voix. D'une part, le poème est mis là. D'autre part, la manière dont la voix va s'en emparer peut être assez libre. On peut en tenir compte strictement, dans une profération qui colle entièrement à l'importance relative des blancs qui ont été désignés, ou bien on peut jouer avec cela. Mais c'est un problème de performance, on n'est plus dans la composition.

*Pour faire le lien avec ce que vous avez mentionné à la fois sur l'importance de la disposition graphique du poème et sur l'organisation réfléchie d'un livre, peut-être pourriez-vous nous parler de la forme-trident. Un important livre de tridents<sup>13</sup> (1024 p., plus de 4000 tridents) va paraître en octobre 2019...*

Disons que c'est un rassemblement fait par la maison d'édition de M. Benoît Casas, les éditions Nous. Il va publier tout ce qu'il a rassemblé, ce que j'ai pu lui donner des poèmes que j'ai composés dans cette forme-là. Je l'appelle le trident à cause précisément de son allure sur la page. Le trident a trois dents qui pointent. Il y a trois endroits du poème, trois vers (respectivement de 5-3-5 syllabes, N.D.L.R.).

*Comment en êtes-vous venu à forger cette forme ?*

J'ai pris l'habitude pendant mes nombreuses années de fréquentation de l'Oulipo, une habitude excellente de l'Ouvroir, je trouve... Soit une contrainte, si cette contrainte est bien développée, si elle est intéressante, peut donner naissance mais ce n'est pas obligatoire, à une certaine forme. Si l'on se borne à donner la description, l'énumération des conditions dans lesquelles cette forme va être créée, ce n'est pas très parlant. Par conséquent, ce que l'on peut faire, c'est une légende qui va vous raconter comment cette forme est apparue, comment on a décidé de l'inventer, de la reconnaître ou de la prendre quelque part. Cela permet à quelqu'un qui est confronté à cette forme d'avoir un contact plus agréable. Dans le cas du trident, j'ai une légende. Je me suis beaucoup intéressé à la poésie japonaise pendant des années et une des choses qui m'avaient attiré dès le début, c'est d'avoir une forme poétique qui dure pendant une tradition très longue. Le tanka c'est plus de mille ans, le haïku c'est très long – cette forme continue pendant des années d'être produite – ...et très court, très peu de mots.

---

<sup>12</sup> Jacques Roubaud, « La lampe ; mur ; gris ; ... partitions de 13 compositions rythmiques abstraites », *Po&sie*, 1980, n° 15, p. 62-63 ; repris dans *Octogone, op. cit.*, p. 33-34 et 121-122.

<sup>13</sup> Jacques Roubaud, *Tridents*, Caen, Éditions Nous, 2019 (à paraître).

Un jour – c’est là que la légende commence – je devais aller faire un semestre d’enseignement aux États-Unis. L’université française ayant très peu de richesses, un professeur étranger invité qui vient enseigner dans une université parisienne, il est extrêmement difficile de le loger. Un organisme mettait donc en relation des professeurs des universités françaises partant à l’étranger et des universitaires étrangers venant en France durant cette même période. L’organisme m’envoie un professeur japonais. On parle de Bashō vaguement, puis par politesse je demande ce qu’il est venu faire en France. Il me dit qu’il est venu étudier les rapports entre « Marouro » et « Vito Gentoushan ». En y réfléchissant, je me suis rendu compte que c’était Malraux et Wittgenstein. Malraux en français cela fait deux syllabes, « Marouro » trois. Wittgenstein cela fait trois syllabes, « Vito Gentoushan » cinq. Autrement dit, ce qu’a fait le japonais est beaucoup plus long que le correspondant en français, donc quand on dit que le haïku est très court, il est quand même trop long. Je me suis dit que j’allais faire quelque chose de vraiment court. Mais il existe dans la poésie mondiale – même en se limitant aux formes orales transmises par la voix – des choses plus courtes encore. Dans *Dire la poésie*, je citais des bergers qui font des poèmes qu’ils prononcent à l’écart de toute oreille humaine, pour leurs troupeaux. C’est ce que j’ai appelé de la poésie de « broutadours<sup>14</sup> », et là c’est deux vers, c’est encore beaucoup plus court.

Je me suis donc retrouvé devant une forme nettement plus courte, plus condensée. La raison pour laquelle j’ai beaucoup composé de tridents est assez simple. J’ai dit que les livres que je composais étaient de nature anthologique, en général tous. Mais aussi on peut les considérer comme des brouillons. En ce sens que j’ai pris l’habitude – qui est ensuite devenue une décision – de composer la poésie en marchant et de ne pas noter le résultat avant d’avoir terminé la marche pendant laquelle j’ai fait cette composition. Après la marche, c’est noté, si c’est satisfaisant, cela reste ; sinon c’est jeté et on n’en parle plus. En un sens, on peut dire que tout poème est pour moi un brouillon, que tous les poèmes que j’ai faits sont des brouillons. En composant comme cela, en marchant, un poème qui va rester dans la tête jusqu’à ce que cela soit posé, il ne peut pas être très long. Si on veut faire un poème long, on peut le faire par morceaux, on décidera de faire une strophe un jour, on aura gardé en mémoire la strophe quand on se lance dans la deuxième un autre jour. Mais en général, cela amène à composer des poèmes qui ne sont pas extrêmement longs puisqu’il faut les conserver comme cela. Avec le temps, ma mémoire a commencé à être moins malléable. Je me suis donc mis à raccourcir. L’invention du trident a été un moyen d’arrêter cette dérive qui faisait que j’avais de moins en moins de possibilités de composer. Transporter une sextine ou un

---

<sup>14</sup> Jacques Roubaud, *Dors ; (précédé de) Dire la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1981, p. 13.

sonnet dans la tête, c'est un sacré travail. Pendant très longtemps, cela ne me posait pas de problème, même une cinquantaine de vers. Maintenant, avec le trident, il n'y en a plus que trois. Puis à un certain moment, cela ne va plus non plus, ce qui fait que j'ai arrêté. Pour une autre raison que celle que j'évoquais précédemment, qui était que les mots me manquaient. Là, c'est le temps. Les mots me manquent, le temps me manque... En plus, dans le principe de composition en marchant, ce que l'on compose, il faut le ramener. Il y a là un troisième effet qui tend à l'arrêt de la composition, c'est que ma mémoire non seulement me manque, mais me ment !

*Le temps vous manque et vous évoluez vers des formes brèves. Je pense bien sûr au trident dont nous venons de parler, mais aussi dans vos travaux de poésie formelle à la « remarque », associée au choix du fragmentaire, du discontinu. Quel rapport au temps affirmez-vous à travers la forme brève ?*

J'ai évoqué les nécessités pragmatiques qui me conduisent vers le choix de formes de plus en plus courtes. Il y a aussi une nécessité de nature qui est liée à cette idée de remarque : une argumentation prolongée demande beaucoup de temps et rencontre les mêmes problèmes par rapport à la fixation. Dès que j'ai commencé à me poser des questions de poésie formelle, j'ai délibérément choisi de ne pas faire une sorte d'échafaudage, de discours, donc de limiter considérablement. Les remarques ne sont donc jamais très longues.

*En même temps, vous évoquez souvent dans ces remarques l'idée que le poème est une « pincée d'éternité », « l'éternité en un clin d'œil<sup>15</sup> ».*

Le temps n'est jamais perdu puisqu'on ne l'a jamais possédé. Il s'agit de le pincer, comme le crabe ponctuel.

*J'en viens à un autre aspect de votre travail récent, celui du recours à la couleur...*

Le recours à la couleur n'est pas récent du tout. Il remonte en fait très loin. J'ai toujours voulu travailler avec des couleurs. Dans une publication que j'ai faite pour Emmanuel Hocquard, pour Orange Export, *Poème commençant* : « *l'arbre, le temps* »<sup>16</sup>, il y a de la couleur. Même antérieurement à cela... Au cours des années j'ai collaboré avec différents artistes. J'ai fait une collaboration – là c'était plutôt une juxtaposition préparée par l'artiste qui avait mené ce projet-là – avec un artiste nommé Vasarely<sup>17</sup>. J'avais fait des poèmes qui étaient associés à différentes figures du tissage et j'ai utilisé de la couleur.

---

<sup>15</sup> Jacques Roubaud, *Poétique. Remarques, op. cit.*, p. 67.

<sup>16</sup> Jacques Roubaud, *Poème commençant* : « *l'arbre, le temps* », Malakoff, Orange Export Ltd, 1979.

<sup>17</sup> Jacques Roubaud, *Étoffe* [poèmes accompagnant quatre sérigraphies de Vasarely], Genève, G.K., 1975.

*Dans la première moitié de la sixième branche du cycle 'le grand incendie de Londres', publiée par les éditions Nous, La Dissolution<sup>18</sup>, la couleur est associée à des niveaux de parenthésage et des retraits dans la ligne.*

La version maximale de mon jeu avec les couleurs n'est pas publiée. Elle se situe dans ce que j'appelle la version « très longue » de la branche 5 de cette prose du 'grand incendie de Londres'<sup>19</sup>. Il y a un recours organisé aux couleurs et le texte est associé au principe des parenthésages superposés. Le texte de base est noir, on ouvre une parenthèse et la couleur qui apparaît est le rouge. Je me suis inspiré des travaux sur les couleurs de Berlin-Kay dans les années 60-70, qui portent sur la nature de la division des couleurs du spectre dans les différentes langues du monde. Ils disent qu'il y a des langues où il n'y a pas de couleurs autres que le blanc et le noir. Le reste, ce ne sont que des niveaux de gris. S'il y a une couleur du spectre qui apparaît pour se différencier du noir et du blanc, c'est le rouge. La deuxième qui apparaît c'est le bleu, etc. C'est hiérarchisé comme cela.

*Vous utilisez également la couleur et les parenthésages en poésie (Tokyo infra-ordinaire<sup>20</sup>, L'Ode à la ligne 29 des autobus parisiens<sup>21</sup>). Y a-t-il un usage différencié entre prose et poésie ?*

Pas tellement, non. C'est toujours une manière de me lancer dans l'ouverture de parenthèses. Incises et bifurcations... L'incise c'est relativement court, disons limité. La bifurcation c'est un tout autre chemin. C'est donc ouvrir une nouvelle voie dans le poème ou dans la prose.

*Si vous composez en marchant, dans le mouvement de la ville, quand faites-vous intervenir la couleur ?*

La couleur, je la mets en revenant. Tout cela est transporté dans la tête et ramené à la maison. Dans l'Ode, j'avais le « support » de l'autobus, je ne composais pas seulement en marchant. Le transport en autobus me permettait de continuer de jour en jour. Je n'étais pas obligé de me limiter à une seule journée.

*Dans un autre genre, on retrouve des couleurs dans la version numérique de Peut-être ou la nuit de dimanche<sup>22</sup>, « brouillon de prose » et « autobiographie romanesque », où les*

---

<sup>18</sup> Jacques Roubaud, *La Dissolution*, Caen, Éditions Nous, 2008.

<sup>19</sup> Une partie est disponible en ligne : 'le grand incendie de Londres' : la version très longue, Revue Cahiers Roubaud - Université de Poitiers, [en ligne] : <http://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=359>.

<sup>20</sup> Jacques Roubaud, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Inventaire-invention, 2005.

<sup>21</sup> Jacques Roubaud, *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Éditions Attila, 2013.

<sup>22</sup> Jacques Roubaud, *Peut-être ou La Nuit de dimanche (brouillon de prose) : autobiographie romanesque*, Paris,

*couleurs ouvrent plusieurs « trajets » autobiographiques. Vous les remplacez, dans la version papier par des jeux typographiques.*

Oui, pour la maison d'édition, c'était un peu compliqué d'introduire des couleurs. Après tout, ce qui importe est que ce soient des distinctions, qu'il s'agisse de couleurs ou de jeux typographiques. La proposition de Maurice Olender était de remplacer la couleur par des distinctions typographiques et c'est comme cela que l'on a fait.

*Pourriez-vous parler de cette entreprise singulière ? Un tel livre semble au demeurant assez étonnant pour un auteur qui manifeste certaines réserves à l'encontre du genre autobiographique...*

Disons que pendant très longtemps – et toujours aujourd'hui – par exemple dans ma très longue prose publiée en un volume aux éditions du Seuil, *le grand incendie de Londres*<sup>23</sup>, j'ai refusé le terme d'autobiographie. Dans cette prose-là, la visée n'était pas du tout autobiographique ou alors il s'agissait de l'autobiographie d'un projet. C'est plutôt la biographie d'un projet. Je n'étais pas impliqué en tant qu'individu désirant dire quelque chose de ma propre existence. Tout ce qui intervenait là-dedans, qui se référait à des moments de mon existence et à des personnes ayant joué un rôle dans cette existence, était uniquement orienté vers ce but-là. Mais après tout à un certain moment, quand on est suffisamment âgé, on se dit que l'on peut s'essayer à l'autobiographie. J'ai eu trois projets autobiographiques. Le premier, ce sont ces remarques. Elles sont pour moi de nature autobiographique. Chaque remarque est un moment de mon existence en tant qu'individu : en même temps que cela dit quelque chose de ce dont ça parle [de la poétique formelle, N.D.L.R.], c'est en même temps un moment autobiographique. Le deuxième, c'est *Peut-être ou La Nuit de dimanche*, dans lequel je confronte deux manières d'envisager le travail autobiographique. J'en ai une troisième. C'est une version de l'autobiographie qui est liée à des événements historiques. Le point de départ est ce qui m'est arrivé en 1968. Cette partie-là existe, mais elle n'est pas publiée. Elle le sera peut-être. J'ai donc publié pour l'instant deux types d'autobiographie. Dans la deuxième, j'ai vu que l'on pouvait, pour se lancer dans une entreprise autobiographique, se placer de différentes manières. On peut décider de prendre les choses telles que l'on s'en souvient en suivant la chronologie ou même en sautant la chronologie. Mais on peut aussi partir différemment en choisissant de privilégier la position dans laquelle on s'est trouvé dans le monde à cause d'une situation familiale. Il y a donc deux fils autobiographiques dans *Peut-être ou La Nuit de dimanche*, l'un suit la chronologie – enfin

---

Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2018.

<sup>23</sup> Jacques Roubaud, *le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.

disons plus ou moins – et le deuxième est celui dans lequel je me considère comme un benjamin. Cela donne des visions sur le passé extrêmement différentes.

*Oui, c'est un projet pluriel. Autre chose de très frappant c'est la revendication du caractère de brouillon. Vous avez dit tout à l'heure que tout poème était en quelque sorte un brouillon. Qu'est-ce que pour vous un brouillon de prose ?*

Ceux que je compose sont toujours des brouillons. Un brouillon, pour moi, c'est quelque chose qui devrait être révisé et qui ne l'est pas. Si ensuite on le reprend et qu'on le révisé, cela donne autre chose. Si l'on ne le révisé pas, il demeure brouillon.

*Ce que vous publiez est donc pris dans une sorte d'inachèvement permanent.*

Oui, c'est toujours comme cela. C'est-à-dire que l'achèvement se produira mais je ne le décide pas.

*Je reviens sur ce que vous disiez de manière très intéressante sur les remarques : toutes les remarques sont votre autobiographie. Mais pourtant c'est une histoire formelle que vous reparcourez...*

Oui bien sûr, c'est une histoire formelle, mais c'est considérablement mon histoire.

*Vous êtes donc le vers personnellement ? (rires)*

Je ne me prends pas pour Victor Hugo, mais je suis personnellement impliqué dans le vers.

*Cela renvoie à votre conception du poème comme « forme de vie »...*

Tout à fait, c'est un des aspects de ce que j'appelle le « pseudo-Wittgenstein ». Ce n'est pas réellement Wittgenstein mais je reprends ses idées pour m'en servir à mes propres fins.

*Pour revenir à Peut-être ou La Nuit de dimanche, dans des chapitres que vous qualifiez de fiction, vous prenez vos distances avec l'Oulipo, en reprochant à certains « coucous » d'avoir oublié les principes du président-fondateur François Le Lionnais. De quoi s'agit-il plus précisément ?*

On est entré en divergence parce que j'ai estimé qu'il y avait effectivement un abandon... Il y avait une forte tendance à considérer que les principales règles de travail avaient été fixées et qu'il n'y avait plus à réfléchir dessus. J'ai trouvé que cela figeait le travail de l'Oulipo. On est entré en divergence un peu désordonnée parce que cela a coïncidé pour moi avec des interventions chirurgicales massives. Je suis sorti chaque fois avec un esprit lessivé par l'anesthésie générale, ce qui ne facilitait pas la discussion. Mais ce n'est pas

fondamental.

*Ces passages rappellent Odile de Queneau. Est-ce qu'il n'y a pas un peu l'idée du roman à clefs relatant votre prise de distance avec l'Oulipo ?*

Oui, c'est cela. J'ai dit : « moi aussi, je peux m'amuser à faire comme Queneau ». C'est-à-dire qu'il a fait deux choses : il y a d'abord eu sa rupture très violente avec le surréalisme. Quand Raymond Queneau et un certain nombre de ses amis ont rompu avec le surréalisme, ils ont publié un texte d'une violence incroyable, comme on faisait à l'époque, dont le titre était : *Un cadavre*. Ce n'est pas très aimable. Un certain temps après, Queneau s'est ressaisi et il a décidé de mettre de la distance par rapport à cette rupture et de traiter la chose de manière romanesque et parodique. Avec l'Oulipo, on s'est beaucoup engueulé, mais le but finalement, pour moi, c'est de traiter les choses de manière romanesque et parodique. D'où les pseudonymes, des choses comme cela, ce sont des amusements. Cela ne tire pas tellement à conséquence.

*Et pourtant vous réglez des comptes...*

Si l'on veut, parce que les comptes ne se règlent jamais. Simplement, je réagis. Je ne suis pas exclu de l'Oulipo, je suis toujours invité aux réunions, je pourrais très bien y aller. C'est simplement un moment narratif, c'est tout.

*Quelle conception de la littérature potentielle défendez-vous aujourd'hui ?*

Je ne défends rien, c'est un peu trop tard maintenant. Mais je pense qu'il aurait été utile de continuer dans deux directions : la première est évidemment d'inventer des contraintes et de les exemplifier, travail que le groupe tel qu'il est aujourd'hui continue à faire ; d'autre part, essayer d'approfondir le sens réel, disons, des grandes thèses que François Le Lionnais avait proposées au moment de la fondation. C'est vrai de n'importe quelle théorie scientifique. Quelqu'un la propose, avec beaucoup de difficulté certains commencent à être d'accord, on adopte ce point de vue, mais on ne s'en tient pas là. On essaie d'approfondir, on n'a pas fini de comprendre ce que c'est que la théorie de Darwin par exemple. Depuis que Darwin l'a créée, on ne cesse d'y réfléchir et de la modifier. Pour l'Oulipo, c'est la même chose. Il y avait deux directions principales pour le travail dit oulipien, l'une continue à se faire, l'autre a été à mon sens abandonnée et c'était le nœud de notre divergence.

*À quels principes fondateurs pensez-vous en particulier ?*

Il y a la notion de contrainte, mais pas n'importe laquelle. Il s'agit de certaines modalités, certaines manières de concevoir ce que c'est qu'une contrainte. On en a un exemple avec *La Disparition* de Georges Perec. Mais cette notion n'est pas fixée

définitivement, il faut continuer d'y réfléchir en faisant des exemples, en discutant... Il y a la notion de potentialité. Enfin, le troisième aspect qui est très important, la notion de plagiat par anticipation. Ainsi, il y a trois idées de base et elles ne sont pas fixées de manière définitive, il aurait fallu les approfondir, ce qui n'a pas été fait.

*Vous avez dit tout à l'heure qu'une contrainte pouvait mener à une forme, mais qu'une contrainte n'était pas une forme. En d'autres termes, qu'est-ce qui fait d'une forme une forme ?*

C'est bien tout le problème. Qu'est-ce qui fait une forme oulipienne, qu'est-ce qui fait une forme poétique en général ? Les fondateurs de l'Oulipo ont beaucoup insisté sur le fait qu'une de leurs intentions était de créer des formes. Pour eux, le modèle de création de formes, c'était la forme-sonnet. Mais précisément, on voit que cela ne va pas si on le dit comme cela parce que la forme-sonnet est impossible à définir. On ne peut qu'essayer de suivre son apparition, ses modifications au fil des siècles, sa pénétration des différentes langues du monde. C'est l'exemple de ce qu'il faudrait faire. Il n'y a pas LA forme-sonnet, il y a des approximations successives d'une forme qui serait la forme-sonnet.

*C'est ce que vous faites notamment dans Quasi-Cristaux<sup>24</sup>, approcher le « nuage » du sonnet...*

Oui, par exemple. C'est l'approcher dans une section très particulière, à savoir les sonnets français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. J'avais essayé de le faire pour la Renaissance, j'avais prévu de le faire aussi pour les sonnets de langue anglaise. C'est resté un brouillon, parce que comme toujours on se lance dans un projet, puis à un certain moment on pense à faire autre chose qui paraît plus attirant et on se dit que l'on a bien le temps. Puis les années passent et on n'a pas eu le temps. Ce projet sur les sonnets anglais correspondait, comme dans le cas de *Quasi-cristaux* pour le sonnet français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et comme dans le cas antérieur du premier siècle du sonnet français de Marot à Malherbe, à l'idéal d'une œuvre formelle associée à une anthologie. A la fin du XVII<sup>e</sup> et au début XVIII<sup>e</sup> siècles, la forme est devenue un jeu de société, elle est brusquement arrêtée et figée, elle cesse de bouger. Une forme figée est une forme qui risque d'être morte. On ne peut pas dire qu'une forme est morte, on peut dire qu'il y a des versions mortes d'une forme qui pourrait ne pas disparaître totalement. C'est dans ces versions quasi-mortes que j'ai essayé de redonner de la vie, souvent.

Une des dernières choses que j'ai faites avant les difficultés chirurgicales répétées qui

---

<sup>24</sup> Jacques Roubaud, *Quasi-cristaux : un choix de sonnets en langue française de Lazare Carnot (1820) à Emmanuel Hocquard (1998)*, Paris, Éditions Martine Aboucaya et Yvon Lambert, 2013.

sont les miennes, il y a un peu plus de cinq ans, part d'un exemple historique. Il y a un poète du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'appelle François Coppée, qui compose des dizains réalistes, dont le principe est assez simple : dix vers, rimés deux par deux. Ce sont les principes de la versification et de la rime de l'époque. Ces poèmes sont des tableaux de vie aimables, mais au moment où il fait cela, il participe à la répression violente de la Commune par les Versaillais. Un certain nombre de jeunes poètes de l'époque sont totalement furieux de cette façon de faire, à la fois faire des poèmes bonhommes et sages et participer à une entreprise de massacre. Ils décident donc de se moquer de lui. Il y a Verlaine, Germain Nouveau, Rimbaud... Ils créent ce qu'ils appellent des « vieux coppées ». Moi, je fais des « Vieux Coppée Nouveaux ». Cela, j'ai réussi à le faire car c'était un moment où j'étais porté par cette forme très simple – elle n'a que dix vers – la forme elle-même est très élémentaire.

*Dans un des « Vieux Coppée Nouveaux<sup>25</sup> », vous vous désignez comme « l'ermite ornemental que poète je fus » ...*

Oui, c'est un jugement moral sur ma vie parce que je suis à la fin de mon existence, je n'ai eu aucune action sur le monde... Au fond, qu'est-ce-que j'ai été ? J'ai cherché un modèle de cela que j'ai trouvé dans l'histoire anglaise : à un moment des grands seigneurs dans leur propriété engageaient une personne qui devait jouer le rôle de l'ermite. On lui donnait un lieu où habiter, il était nourri, mais surtout il fallait qu'il soit là et que les gens de la propriété aperçoivent cet ermite hirsute. C'était un ermite ornemental.

*Ce modèle érémitique est important pour vous. Je pense à l'autre modèle d'ermite qui traverse votre œuvre, c'est Kamo no Chōmei.*

Tout à fait, oui. C'est une manière de répondre à l'injonction (au reproche ?) qui est souvent faite au poète : « Vous n'intervenez pas dans les événements du monde. Il y a ceci, et ceci, et ceci qui se passe. Et qu'est-ce-que vous faites ? Vous ne faites rien. » Pour moi, j'ai une défense – et c'est lié à ce qui est pour moi le rôle de la poésie – en disant : « Oui je suis un poète engagé. » Mais engagé à quoi ? Je suis engagé à empêcher la déliquescence de la langue, dans la façon dont pour différentes raisons, que cela soit politique, commercial ou autre, la langue est avilie. Le poète doit traiter la langue avec respect, lui faire honneur et par conséquent, c'est cela son travail. Son travail n'est pas de dire « Ce qui se passe à tel endroit est mal », d'autant plus que ce qui se passe de mal, pour beaucoup de poètes qui interviennent de cette façon, cela se passe là-bas, pas ici. On ne risque rien. En même temps, c'est vrai, je ne suis pas intervenu dans le monde, sauf de cette manière-là.

---

<sup>25</sup> Jacques Roubaud, *Vieux Coppée Nouveaux*, Paris, La Bibliothèque Oulipienne, 2015, vol. 221, p. 17.

*L'érémisme évoque une autre idée qui me semble présente dans toute votre œuvre, celle de la poésie comme pratique de la méditation, notamment liée à la tradition du sonnet...*

Ce que j'ai découvert dans mon étude de la tradition du sonnet, c'est que c'est une forme qui a montré une grande capacité à être le scénario d'une méditation. Le sonnet lui-même n'est pas une méditation, mais il peut décrire, servir de scénario à une méditation qui peut être de différentes natures : existentielle, religieuse... Il y a d'innombrables exemples de grandes poésies religieuses qui sont en sonnet précisément à cause de cela. Notamment, un très grand poète dont on ne sait pas grand-chose. D'après certaines de ses lettres, qui semblent indiquer l'abréviation de son nom, on l'appelle Zacharie de Vitré et on lui donne une position de religieux de l'ordre des Récollets. Il a écrit des sonnets de méditation<sup>26</sup> sur le Christ qui sont de très grandes œuvres poétiques. En plus, il faisait quelque chose de très étonnant. Il y avait des morceaux qui soit par sa propre réflexion, soit par les observations de son confesseur, lui paraissaient incorrects, donc il les supprimait mais n'éliminait pas totalement le poème. Il restait des ruines de sonnets. Dans certains cas, il reste un quatrain... C'est assez étonnant car ce n'est pas un quatrain composé comme quatrain, c'est un quatrain qui survit à la destruction, à l'élimination de quelque chose qui avait été un sonnet avec les mêmes caractéristiques formelles, une survivance d'une forme méditative. C'est tout à fait extraordinaire.

*Vous recourez vous-même à des protocoles de méditation inscrits dans certains poèmes. Trente et un au cube notamment désigne la « jubilation dans l'isolement » que vous évoquiez précédemment comme le fruit de l'exercice méditatif.*

Oui, c'est vrai. Pour *Trente et un au cube*, il y a l'exemple d'un poète japonais médiéval qui, envoyé en exil, invente quelque chose d'assez étonnant... La forme dans laquelle il se met à composer des poèmes est toujours le tanka (des strophes de cinq vers de 5-7-5-7-7 syllabes) mais il compose des tankas de tankas. Il fait passer la forme à une dimension supérieure. Je me suis dit que j'allais faire quelque chose du même genre. Un poème de poème où il y a trois dimensions. C'est imaginer une troisième dimension alors qu'on est limité à deux dimensions sur la page. C'est dans cet espace en trois dimensions se situe la méditation. Elle se joue dans la forme.

*Le trident accomplit aussi une pratique méditative ?*

Oui, tout à fait, l'instant méditatif.

---

<sup>26</sup> Zacharie de Vitré, « Essays de meditations poétiques (présentés par Jacques Roubaud) », *Po&sie*, 1985, n° 34, p. 117-126.

*La méditation est liée pour vous aux arts de mémoire. À quelle occasion vous êtes-vous servi de la « main mnémonique »<sup>27</sup> ?*

Je me suis servi de la main mnémonique pour ma très longue prose. J'ai eu l'avantage de découvrir l'existence de cette manière de faire un art de mémoire. C'est un art de mémoire portatif en somme, puisqu'on a ses propres mains. Il a été favorisé par un accident survenu quand j'avais quatorze ans. Celui-ci a interrompu ma carrière pianistique, mais grâce à lui, il y a beaucoup de lieux dans ma main, ce qui est très avantageux. Je me suis servi de cet art de mémoire pour la prose. J'ai écrit une bonne partie de la prose de mémoire en l'utilisant. Mon principe étant de ne pas revenir en arrière, j'avais besoin d'un moyen d'avoir accès à ce que j'avais dit ou voulais faire, que ce soit disponible et accessible pour ma mémoire. La main mnémonique, mon art de mémoire portatif, a fonctionné ainsi pendant assez longtemps.

*Pour finir, quel regard portez-vous sur la poésie d'aujourd'hui ?*

La poésie n'est pas bien traitée, surtout en France... La poésie contemporaine est encore moins bien traitée. Pour autant, il se fait beaucoup de très bonne poésie. Vous allez me demander des noms mais je ne vous en donnerai pas, il y en a trop (rires). Je défends une position très conservatrice. La poésie demande un effort, c'est pour cela qu'il y a peu de lecteurs de poésie. Pour moi, ce n'est pas bon signe si l'on est à l'aise immédiatement. Il faut qu'il y ait un petit effort pour saisir quelque chose à quoi on n'est pas habitué. Autrement dit, il faut en lire. Lorsque l'on est alité pendant longtemps, c'est difficile de se remettre à marcher. Pour la poésie, c'est la même chose, il faut se remettre à en lire... Il faut marcher en poésie.

---

<sup>27</sup> Jacques Roubaud s'est intéressé aux arts de mémoire, qu'il décrit notamment dans *L'Invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire*, Saulxures, Éditions Circé, 1993. Les « mains mnémoniques » – inspirées de Johannes Mauburnus, auteur du *Rosetum exercitiorum spiritualium* (1494) – constituent l'une des techniques mnémoniques qu'il applique à la composition de poésie. Cet « art de mémoire de poche » est décrit dans *La Dissolution*, op. cit. p. 374 sq. : « Dans la paume d'une main ouverte, fictive, mentale, bien éclairée des lumières de l'esprit, de taille raisonnable, disposer, dans un ordre choisi, immuable, les lieux de mémoire, plus ou moins nombreux, numérotés, les nombres permettant de suivre le parcours voulu par le mnémoniste. En chaque lieu, placer par la pensée, un fragment de ce dont on veut se souvenir. Passer et repasser en chaque lieu de la main mnémonique, selon l'ordre, et graver dans sa mémoire ce qui doit s'y trouver et retrouver. Quand l'heure vient, ouvrir la main, mentale bien entendu, bien l'éclairer de son attention et relire ce qui s'y trouve ».