

## Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème

Jean-François PUFF  
Université Jean Monnet Saint-Étienne  
CIEREC – EA 3068

Sur la page de garde de *Je suis un crabe ponctuel*, l'« anthologie personnelle » de Jacques Roubaud récemment parue dans la collection « Poésie » des éditions Gallimard<sup>1</sup>, il figure, comme c'est l'usage, une photographie du poète. La posture adoptée par ce dernier peut surprendre : le visage du poète est en effet encadré par ses mains, dont les pouces se rejoignent sous le menton et les autres doigts forment une sorte de triangle, dont le sommet se trouverait au milieu du front. Dans l'ouverture ainsi ménagée, Roubaud regarde l'objectif – c'est-à-dire qu'il nous regarde ; et nous pouvons aussi le voir, les traits de son visage paraissent suffisamment pour qu'on le reconnaisse. C'est pourquoi je dirais volontiers que cette image présente la version publique d'une posture décrite dans le cinquième poème d'un livre de poésie paru en 1973, *Trente et un au cube*, où elle est qualifiée de « jubilation dans l'isolement » : « [...] assis / ou couché ; de chaque côté de la tête, une main ; / les paumes s'appuient / sur les pommettes et chaque / pouce effectue une / pression du lobe inférieur / d'oreille dont il s'occupe<sup>2</sup> » Cette posture, dans laquelle les yeux sont cette fois-ci cachés, permet à la fois d'isoler un « segment » visuel et de faire baisser le volume sonore environnant ; elle permet de se ressaisir soi-même, en toutes circonstances. Roubaud se présente ainsi à nous comme un poète en méditation ; il construit cette image publique, ce qui ne signifie pas qu'il s'agit là d'une *persona*. Cette posture est en effet la manifestation physique d'aspects essentiels de sa pratique poétique.

Le fait d'envisager l'usage méditatif du poème chez Roubaud implique deux choses distinctes mais très fortement liées chez ce poète : son usage de certains poèmes de la tradition, d'abord, sa propre pratique de « compositeur de poésie », ensuite. Dans cette œuvre, la pratique poétique procède en effet directement d'une lecture de la tradition poétique et de la réflexion qui s'y applique. Il existe en l'occurrence une poésie de la méditation, que Roubaud connaît bien : il s'agit d'une poésie religieuse de forme spécifique, qui se compose à la fin de la Renaissance et au début de la période baroque, sous l'influence des exercices spirituels de Loyola. On en trouve de très nombreux exemples dans l'anthologie du sonnet français *Soleil du soleil*, que Roubaud a

---

<sup>1</sup> Jacques Roubaud, *Je suis un crabe ponctuel*, *Anthologie personnelle, 1967-2014*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2016.

<sup>2</sup> Jacques Roubaud, *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, 1973, p. 25. La mise en page de ce poème est quasiment impossible à reproduire dans une citation ; c'est aussi la raison pour laquelle il ne figure aucun poème de ce livre dans l'anthologie personnelle mentionnée plus haut.

procurée<sup>3</sup>. En ce sens, la poésie de la méditation est une forme textuelle, et le problème se pose de la relation de cette forme avec la pratique de la méditation elle-même.

Méditer, c'est en effet une pratique spirituelle, un « exercice spirituel » qu'on peut appréhender sous différentes formes, dans différentes traditions : je m'en tiendrai pour ma part au domaine de la philosophie antique – au stoïcisme plus particulièrement – et au christianisme<sup>4</sup>. Dans les deux cas la relation à soi implique une doctrine constituée, qu'il s'agisse d'une physique – il faut pour le sage stoïcien se mettre en accord avec ce qui dans le monde ne dépend pas de nous – ou d'une métaphysique, déterminant une vie spirituelle dans laquelle une « contemplation infuse<sup>5</sup> » du divin peut avoir lieu.

Or une pratique spirituelle ne débouche pas nécessairement sur un message verbal ayant le statut d'œuvre d'art, pour reprendre la formule célèbre de Jakobson ; et corrélativement un message verbal ayant le statut d'œuvre d'art – un poème par exemple – ne représente pas nécessairement un exercice spirituel : même s'il implique toujours un acte de l'esprit, la finalité de cet acte peut ne pas être la vie spirituelle elle-même. Ce peut être le texte et rien que le texte, le reste n'ayant pas d'importance. J'en prends pour exemple la dédicace de *La Jeune Parque* à Gide, par Paul Valéry : « Depuis bien des années, j'avais laissé l'art des vers : essayant de m'y astreindre encore, j'ai fait cet exercice, que je te dédie ». L'exercice, ici, se présente comme purement textuel : il s'agit du (difficile) « art des vers ». Les *Cahiers* (l'affrontement de l'« être vivant » avec « l'être pensant ») permettent sans doute de déplacer les termes du débat ; mais je m'en tiens au sens premier.

C'est pourtant l'articulation des deux qui importe pour nous : c'est-à-dire que la forme textuelle, en l'occurrence, un poème, puisse être en même temps un exercice spirituel. Cela implique un passage par la mémoire et par l'écriture, comme c'est le cas dans la pratique des *hypomnèmata* par les Anciens (dont relèvent par exemple les *Pensées* de Marc Aurèle), ou dans l'écriture monastique, pratique scripturale transcendant les genres en cela qu'elle n'est pas soumise à l'autorité de la poétique<sup>6</sup>. Quant à la poésie de la méditation, elle représente une application à la poésie de protocoles caractéristiques des exercices spirituels : les *Théorèmes* de La Ceppède en offrent un exemple éloquent.

Dans la perspective que j'adopte, il faut donc que la composition d'un poème représente *en soi* pour celui qui le compose un acte de l'esprit bien déterminé, qui vise à une action *sur soi* ; il faut aussi que l'acte de composition dans cette perspective soit toujours virtuellement présent dans le poème achevé, et donc actualisable par un lecteur. Prenons le « sonnet en prose » « je suis un crabe ponctuel... » dans  $\epsilon$ <sup>7</sup>, de Roubaud :

je suis un crabe ponctuel je suis un courrier sans événement mon champ est vide pur balayé de la  
moindre étoile j'ai voilé de velours la masse bombée de l'œil cet instrument ne détaillera plus  
que ses poussières  
je ne risque pas de silences je n'oppose que des paroles plates comme des vitres que les pluies  
rincent et j'ai du goût pour le soir j'ai de l'indulgence pour l'aube il n'y a rien jamais à lire dans  
ma main  
en comptant des grains de riz sur une table de cuisine j'ai assuré ma sainteté une vie de perfection  
contemple mille fois la même fontaine qui se brise

<sup>3</sup> Jacques Roubaud, *Soleil du soleil. Le sonnet français de Marot à Malherbe, une anthologie*, Paris, POL, 1990, Réédition dans la collection « Poésie » de Gallimard, 1999.

<sup>4</sup> On doit à Pierre Hadot le livre de référence sur ce point, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002. Dans cet ouvrage est repris l'article fondateur « Exercices spirituels », qui date de 1977.

<sup>5</sup> Christian Belin, *La Conversation intérieure. La méditation en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 73.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 143.

<sup>7</sup> Jacques Roubaud,  $\epsilon$ , Paris, Gallimard, 1967 ; coll. « Poésie », Gallimard, 1988, p. 18.

à partir de moi le temps se discipline comment disais-je il y a encore une rivière sensible au froid  
un île avec des lacs et des aborigènes comment

Le poème rapporte ici une pratique de méditation visant à maîtriser le temps ; cependant cette présentation a lieu sur le plan de l'énoncé, et non sur celui de l'énonciation : cela n'exclut pas que le procès de composition ait pu représenter en lui-même un acte méditatif ; mais cela n'est pas nécessairement impliqué par le texte. Autrement dit, tout poème présentant une thématique de la méditation ne résulte pas pour autant d'un acte méditatif, même s'il ne l'exclut pas.

Pour sortir de cette aporie, il nous faut paradoxalement nous interroger sur l'usage méditatif possible d'un poème, en général : dans cette perspective un poème lu ou mémorisé peut devenir un exercice spirituel si celui qui se le remémore en fait intentionnellement un tel usage. Et il ne choisira pas pour cela n'importe quel poème. J'en prends un exemple dans le roman, plus précisément dans *Temps difficiles* de Dickens. Le personnage de Rachael, qui parle ici, s'inquiète au sujet de l'homme qu'elle aime, injustement accusé d'un vol, qui a dû prendre la fuite et qui est peut-être mort :

Quand cette pensée me traverse l'esprit, ma chère Sissy, dit Rachael, et cela m'arrive de temps en temps, bien que je fasse tout pour la chasser, jusqu'à compter à n'en plus finir en travaillant, jusqu'à réciter mille fois des poésies que j'ai apprises étant enfant, je me sens si agitée, si fiévreuse que, si fatiguée que je sois, j'ai besoin de marcher à grand pas pendant des milles et des milles. Il faut que j'arrive à prendre le dessus avant de me coucher. Je vais vous reconduire<sup>8</sup>.

On voit ici que l'exercice spirituel de la remémoration de poèmes se trouve dans un rapport étroit avec la motion intérieure ; il a pour finalité de maîtriser un affect puissant et douloureux. Cette puissance de maîtrise, le poème le tient de sa dimension formelle de poème compté-rimé, ce qui est impliqué par l'histoire des formes, mais que nous indique explicitement la mention de l'acte de compter qui la précède. Ce n'est qu'au premier abord (et surtout dans la traduction) que le poème semble vidé de tout élément de signification, et n'être plus qu'une configuration formelle mémorisée, car le texte anglais dit : « *pieces that I knew when I were a child* », ce qui implique que le personnage se met ainsi en relation avec sa propre enfance, qu'elle vit en autre temps.

Il se trouve que cette conjugaison du nombre et de la mémoire est centrale dès lors qu'il s'agit d'aborder l'œuvre poétique de Jacques Roubaud, poète pour qui la poésie est *cosa mentale* et n'appartient pas à la littérature. S'il faut penser l'usage méditatif du poème chez Roubaud, cela se situe au point de conjugaison entre l'usage méditatif de la poésie et la composition poétique proprement dite.

L'origine possible de ces conceptions, qui sont présentes dès €, le livre que Roubaud reconnaît comme le point de départ véritable de son œuvre, ne m'est apparue que tout récemment : car le poète entretient une relation très forte avec ce qu'il rejette. En l'occurrence, le rejet porte sur la poésie engagée en général, et plus particulièrement sur celle qu'il a lui-même composée sous l'influence d'Aragon, avant €. Or l'usage de la poésie comme acte de résistance, pendant l'occupation, n'était pas seulement d'ordre manifeste : elle passait aussi par la mémoire. Ce phénomène est presque un *topos* de la littérature consacrée au monde concentrationnaire : mais qu'est-ce que cela peut vouloir dire qu'un *topos*, dans les circonstances de la déportation ? C'est un fait que la poésie dans la mémoire, comme d'autres choses belles et vivantes, a représenté en ce temps un puissant recours. Jacques Roubaud appartient à une famille de résistants communistes,

<sup>8</sup> Charles Dickens, *Temps difficiles*, avec *Dombey et fils*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 1271. Le texte anglais est le suivant : « *When it makes its way into my mind, dear, said Rachael, and it will come sometimes, though I do all I can to keep it out, wi' counting on to high numbers as I work, and saying over and over again pieces that I knew when I were a child – I fall into such a wild, hot hurry, that, however tired I am, I want to walk fast, miles and miles. I must get the better of this before bed-time. I'll walk home wi' you.* »

et je crois que de la culture poétique attachée à cette situation politique, il lui vient une très forte impulsion initiale ; celle-ci s'est par la suite liée aux dispositions propres au poète, à son goût de la solitude et de l'intériorisation, ainsi qu'à celui de l'érudition : une érudition libre, « à sauts et à gambades », comme a dit Montaigne.

Donc : se constituer une sorte de bibliothèque intérieure de poésie ; composer « dans la tête », et conserver ce qu'on a composé dans sa mémoire avant de le poser sur le papier : voilà deux pratiques centrales de l'entreprise poétique de Roubaud, liées l'une à l'autre. Cela implique que l'art formel de la poésie fait partie du processus : et de fait le procès de mise en forme est l'exercice même de la méditation poétique selon Roubaud. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager le rapport à la méditation comme procédure ou ensemble de procédures définies, dépendant d'une doctrine, ayant une finalité bien précise. On peut en effet se demander ce qu'il en est dans une œuvre poétique moderne, dans laquelle le poète pourrait déclarer, comme René Char : « Je me gouvernais sans doctrine, avec une véhémence sereine. » Que serait une méditation sans doctrine ? une méditation purement poétique ?

La réponse pour Roubaud tient en deux points. Premier point, le vers est conçu par le poète comme « effecteur de mémoire » : chaque lecteur de poésie par l'effet du vers peut être remis en présence avec son propre monde, déposé dans la langue de poésie (c'est ce que fait le personnage de Rachael dans le roman de Dickens, en se remémorant la poésie de son enfance). Deuxième point, Roubaud dérive des troubadours une idée de la poésie comme *mezura* formelle. La *mezura* des troubadours, que le terme de « mesure » traduit imparfaitement, est un concept conjointement esthétique, référant à la pratique du vers compté-rimé, et éthique, en cela que cette pratique a pour effet une maîtrise des affects. Il s'agit chez Roubaud principalement des affects destructeurs, qui conduisent le corps et l'esprit vers l'informe. Cet informe se manifeste en effet chez Roubaud en deux occasions principales, qui inscrivent pleinement son œuvre dans la tradition lyrique : c'est d'une part le *joy* d'amour, qui se trouve, du fait de son intensité, hanté par son envers, la folie d'amour, la mélancolie ; c'est d'autre part le deuil, dans lequel l'âme frappée par la mort tend à se défaire. Je me limiterai ici à ce dernier cas, dans la mesure où il est explicitement situé à l'origine de l'œuvre entière, et où il fait l'objet d'une « monstration » narrative.

La quatrième branche du récit '*le grand incendie de Londres*', intitulée *Poésie* :, s'ouvre en effet par un mouvement de remémoration. Le poète se trouve, le 5 décembre 1994, jour de son anniversaire, au même lieu que trente-trois ans auparavant, le 5 décembre 1961 : à Paris, place Colette. À la différence qu'au moment raconté il considère l'endroit précis où il se situait alors. Ce moment du passé a pour le poète une valeur toute particulière ; c'est en effet le premier temps d'une entreprise dont '*le grand incendie de Londres*'<sup>9</sup> relate l'élaboration, les tentatives d'accomplissement, et finalement l'échec, à savoir un Projet de mathématique et de poésie, accompagné d'un roman qui devait en représenter la monstration : « Ce jour-là [...] j'avais décidé de mettre en commencement d'exécution un programme de vie, un programme de travaux et de jours » ; ce programme « impliquait une décision de vie générale, globale, et de nombreuses décisions particulières, locales<sup>10</sup> ». Il faut entendre littéralement l'expression « décision de vie », car le Projet en question est conçu comme alternative à la disparition volontaire. Celle-ci représente une possibilité hantant le jeune poète, qui vient d'être frappé par le deuil, du fait de la mort par suicide de son jeune frère Jean-

<sup>9</sup> C'est ainsi qu'il faut selon le poète écrire le titre de la série d'ouvrages dont *Le Grand Incendie de Londres*, paru au Seuil en 1989, représente le premier volume publié.

<sup>10</sup> Jacques Roubaud, *Poésie* :, Paris, Seuil, 2000, p. 35-36.

René. Et le premier moment consiste en l'apprentissage, par cœur, d'un sonnet de Luis de Góngora :

*En este occidental, en este, oh Licio  
Climatérico lustro de tu vida,  
Todo mal afirmado pie es un caída,  
Toda fácil caída es precipicio.*

*Caduca el paso? Ilústrese el juicio.  
Dasatándose va la tierra unida.  
¿Qué prudencia, del polvo prevenida,  
La ruina aguardó del edificio?*

*La piel, no sólo sierpe venenosa,  
Mas con la piel los años se desnuda,  
Y el hombre no. ¡Ciergo discurso humano!*

*¡ Oh aquel dichoso, que, la ponderosa  
Porción depuesta en una piedra muda,  
La leve da al zafiro soberano!*

En cet occidental, en ce, Licius  
Climatérique lustre de ta vie,  
Tout pied mal affermi est une chute,  
Toute chute facile est précipice.

Le pas fléchit-il ? Qu'alors l'esprit s'illumine.  
La terre compacte va se désagrégeant.  
Quelle prudence, prévenue par la poussière,  
Attendit la ruine de l'édifice ?

Non de sa peau seule, le serpent venimeux,  
Mais avec sa peau des années il se dénude,  
Et l'homme point ! Aveugle entendement humain !

Heureux celui qui, ayant déposé  
La part pesante sous une pierre muette,  
Donne la part légère au saphir souverain

Pourquoi précisément ce sonnet ? Quel usage ces mots doivent-ils avoir dans la vie du poète ? Ce dernier tient au sens formel que le poète confère dès ce moment à la forme sonnet – et qu'il n'abandonnera jamais : la forme, le mouvement de donner forme ou de mémoriser une forme, est lutte contre l'indéterminé. La nécessité d'où procède sa tension expressive ne se conçoit pas en-dehors d'un rapport à l'informe, comme il est encore indiqué dans ce passage d'un texte de *La Pluralité des mondes de Lewis* intitulé « *Idee de la forme* » :

Car la forme ne peut se déclarer elle-même sans déclarer aussi l'informe, qui pourtant n'est pas séparé d'elle ni renvoyé à un autre lieu : au contraire, la forme ne peut que donner lieu à l'informe, qu'exposer, secrète, intérieure, son impropriété<sup>11</sup>.

En ce sens, le vers clé du poème est l'un des quatre que le poète garde intact en mémoire, longtemps après qu'il a appris le poème ; c'est « *Dasatándose va la tierra unida* », « *La terre compacte va se désagrégeant* ». Le poème se compose contre cela même qu'il dit, à savoir la désagrégation que le temps opère – et sans doute est-ce la raison pour laquelle le jeune poète a recours à ces mots, et recompose en sa mémoire le sonnet de Góngora :

Supposons [...] que c'était pour cette raison que j'avais marché jusque-là, que je m'étais arrêté ; assez longtemps pour que le souvenir s'installe ; et reste ; et supposons [...] en outre que ma

<sup>11</sup> Jacques Roubaud, *La Pluralité des mondes de Lewis*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.

'station' en ce lieu était due au fait que je venais d'achever cette mémorisation, qui avait un rôle symbolique fort à jouer, ce jour-là<sup>12</sup>.

La décision de 1961 représente ainsi la version profane de l'expérience religieuse dont parle le poème de Góngora (« Le pas fléchit-il ? Qu'alors l'esprit s'illumine » : on pourrait traduire littéralement par « s'illustre ») :

S'obstiner à vouloir chasser ces ombres serait bête. Il faut faire avec. Il faut s'en servir pour éloigner l'idée qu'il n'y a plus rien à faire, qu'il n'y a plus de temps. Ou, au contraire, de l'idée qu'il n'y a presque plus de temps, tirer l'énergie de son emploi 'productif', même s'il est dérisoire au regard de la disparition<sup>13</sup>.

La composition de poésie aura toujours procédé pour Roubaud de la « fureur contre informe » qui animait Mallarmé dans *Pour un tombeau d'Anatole*. Il est d'emblée mis en application dans *€*, qui est un livre de sonnets : comme l'indique la partie de go qui représente l'un des parcours de lecture de l'œuvre, ce livre est une agonistique, une lutte contre l'informe : les pions noirs qui constituent le handicap de départ du joueur représentent les quelques poèmes en vers libres du livre, dans lesquels le poète signifie de la manière la plus directe la mort de son jeune frère et la mélancolie qui le frappe. Ce livre manifeste par ailleurs un itinéraire spirituel, qui voit le poète progressivement s'arracher à la mélancolie, envisager un exil américain et la possibilité d'une « île au loin » : figuration de l'*amors* qui va pouvoir entrer dans la poésie.

Aussi ce récit de l'œuvre à son début nous permet-il de définir précisément l'action poétique telle que Roubaud ne cessera de la concevoir : c'est-à-dire comme une méditation de la détermination, appliquée à la contingence de la vie. Agir, en poésie, c'est d'abord agir sur soi. C'est à ce titre que le poème, s'offrant à la lecture, peut proposer des modèles de conduite concrète et de vie spirituelle.

---

<sup>12</sup> Jacques Roubaud, *Poésie* :, Paris, Seuil, 2000, p. 48.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 62.