



HAL
open science

Philippe Jaccottet : poésie, obstination d'un ton tendu vers l'autre

Michele Finck

► **To cite this version:**

Michele Finck. Philippe Jaccottet : poésie, obstination d'un ton tendu vers l'autre. Michele Finck; Patrick Werly. - Philippe Jaccottet : poésie et altérité, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.17-46, 2018, 978-2-86820-993-1. <hal-02977111>

HAL Id: hal-02977111

<https://hal.science/hal-02977111v1>

Submitted on 28 Oct 2020

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.



HAL Authorization

Philippe Jaccottet : poésie, obstination d'un ton tendu vers l'autre

par Michèle Finck

S'il fallait essayer de définir d'un seul vocable l'œuvre de Philippe Jaccottet, telle que l'édition de la Pléiade¹ la donne désormais à lire, je risquerais le mot « obstination », véritable sol mental et verbal de cette poésie. Dans *Truinas, le 21 avril 2001*, Jaccottet exige « une conception de la poésie où le travail d'écrire et le mode de vie, la façon de se tenir dans la vie, devraient être indissolublement liés » (*OT*, p. 1202). L'hypothèse risquée est que cette « conception de la poésie », qui engage autant l'écriture que la vie, a pour clé de voûte « l'obstination ». Il importe d'interroger la géologie profonde de ce vocable, la façon dont il redéfinit la légitimité et la fonction de la poésie. Il faut surtout se poser la question majeure : qu'est-ce qui « s'obstine » dans l'œuvre de Philippe Jaccottet ? L'interprétation en jeu ici est que ce qui « s'obstine » chez Jaccottet, c'est fondamentalement un « ton ». On reconnaît l'œuvre de Jaccottet à cette « obstination » d'un « ton ». Encore faut-il explorer ce vocable complexe, le « ton », qui appartient d'ailleurs au *Wortschatz* (littéralement : trésor de mots) de Jaccottet. Il faut surtout comprendre la proposition centrale, qui est la pierre angulaire de cet essai d'interprétation : c'est parce que la poésie de Jaccottet est exemplairement « obstination » d'un « ton » et non écriture autarcique, qu'elle est si profondément tendue vers « l'autre ». Le dialogue avec « l'autre », dans l'œuvre de Jaccottet, a pour centre générateur décisif « l'obstination » d'un « ton ». « L'autre » est « l'interlocuteur » (Mandelstam) de Jaccottet, parce que dans cette poésie « s'obstine » un « ton » qui ne cesse de le héler. N'y aurait-il pas ici une proposition de lecture qui pourrait engager aussi le devenir de la poésie contemporaine : la tension vers « l'autre » en poésie serait par « obstination » d'un « ton », ou ne serait pas ?

I. Poésie est « obstination »

Au lecteur, qui suit la progression de l'œuvre de Jaccottet telle que la propose la Pléiade, s'impose aussitôt la primauté du vocable « obstination » aux deux extrémités de l'œuvre, au début et en particulier dans les derniers livres. Fait majeur, le mot « obstiné » apparaît dès le quatrième poème du livre initial, *L'Effraie* (1953) : « Je me retrouve au seuil d'un hiver irréel / où chante le bouvreuil obstiné, seul appel / qui ne cesse pas plus que le lierre. Mais qui peut dire // quel est son sens ? » (*OE*, p.5). Dans l'imaginaire ornithologique si riche de Jaccottet, apparaît aux côtés de « l'effraie », qui donne son titre au livre et incarne la voix de la finitude et de la mort rappelant à l'être sa vocation à la « pourriture » et à « l'os » (*OE*, p. 3), un second oiseau, « le bouvreuil », métaphore de la voix du poète en sa postulation vers un « chant » « obstiné ». « L'effraie » et le « bouvreuil » : ces deux oiseaux condensent la vie telle que la comprend Jaccottet dès le seuil du premier livre : conscience aigüe de la

¹ Toutes les citations renvoient à cette édition (sauf si le titre cité n'y est pas inclus) : Philippe Jaccottet, *Œuvres*, édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubek et Jean-Marc Sourdilon, Pléiade, Gallimard, 2014. Ce volume *Œuvres* sera abrégé ici sous la forme de la lettre *O*. Pour que les livres différents puissent être identifiés, les lettres initiales de leurs titres suivront la lettre *O*. Ainsi, par ordre d'apparition dans cet article : *OT* *Truinas le 21 avril 2001* (2004) ; *OE*, *L'Effraie* (1953) ; *OBP*, *Le Bol du Pèlerin (Morandi)* (2006) ; *OI*, *L'Ignorant* (1957) ; *OPFA*, *Paysages avec figures absentes* (1970) ; *OALH*, *À la lumière d'hiver* (1977) ; *OPSN*, *Pensées sous les nuages* (1983) ; *OO*, *Observations* (1998) ; *OA*, *Airs* (1967) ; *OL*, *Leçons* (1977) ; *OCB*, *Chants d'en bas* (1977) ; *OEN*, *Et, néanmoins* (2001) ; *OCV*, *Cahier de Verdure* (1990).

mort (« l'effraie ») et possibilité de lui faire face par « l'obstination » d'un « chant » (« le bouvreuil »). Mais il est frappant que cette première apparition de « l'obstination » dans l'œuvre soit une « obstination » dont le « sens » demeure encore indéchiffrable et profondément ouvert (« Mais qui peut dire // quel est son sens ? »). Le vocable « bouvreuil », qui contient le signifiant « ouvre », est à cet égard prometteur au seuil de l'œuvre.

On retrouve le mot « obstiné » dans les livres qui sont parmi les derniers de Jaccottet, et d'abord dans *Le Bol du pèlerin (Morandi)*, daté de 2001, où il est présent par trois fois. *Le Bol du pèlerin* est à la fois un portrait de Morandi et un autoportrait de Jaccottet, Morandi étant aussi celui qui permet à Jaccottet de se dire, selon la logique par laquelle dans cette œuvre l'être et l'autre sont indissolublement liés. Au delà du seul Morandi, voici l'interprétation que je risque dans ces pages et qui est valable pour tous les « interlocuteurs » de Jaccottet convoqués et rassemblés ici : le propre de Jaccottet est que l'être se cherche sans cesse dans et par l'autre (poète commenté ou traduit, peintre, musicien ...), qui est celui grâce auquel l'auteur parvient à se découvrir, à se dévoiler, dans toutes ses virtualités multiples et complexes. Pour Jaccottet, l'être (pour solitaire qu'il soit) n'est que par l'autre et la tension vers l'autre (pour inquiète qu'elle soit). C'est un acte heuristique sans lequel il n'y a pas poésie. Altérité et poésie sont ici l'une par l'autre, ou ne sont pas. Ce théorème est le soubassement de l'œuvre de Jaccottet. La première occurrence du mot « obstiné » se produit sous le signe du poème « *Le Genêt* » (*La ginestra*) de Leopardi, poète de prédilection de Morandi et de Jaccottet : « dans un des derniers chants de Leopardi, *Le Genêt*, où il n'y aurait presque plus que la mort (...), n'était le parfum éphémère, mais obstiné, du genêt, dont le poème qui nous le fait respirer représente une forme encore plus immatérielle » (*OBP*, p. 1141). Jaccottet interprète le « parfum » « obstiné » du « genêt », sur lequel insiste Leopardi (« *Odorata ginestra* », « O genêt plein d'odeur »²) selon qui il « console le désert », comme une métaphore de « l'obstination » de la parole poétique dans le « désert » moderne. Après le bestiaire (« le bouvreuil »), c'est donc l'herbier (« le genêt ») de Jaccottet qui suggère la primauté de « l'obstination » dans cette œuvre. La seconde occurrence du registre de « l'obstination » caractérise le travail de Morandi selon Jaccottet, dans un nouveau jeu de miroir entre le peintre et le poète, qui se reconnaît en lui : « s'il [Morandi] s'obstine sans faiblir, c'est qu'il doit bien penser que ces variations inlassables sur trois ou quatre thèmes, pour infimes qu'elles soient, ne sont pas vaines » (*OBP*, p. 1142). Ces « variations inlassables sur trois ou quatre thèmes » valent certes pour l'œuvre de Morandi, mais aussi pour celle de Jaccottet, comme le confirme la lecture de l'ensemble des *Œuvres* de Jaccottet dans la Pléiade. Surtout, ce qui est frappant dans cette phrase qui est aussi un phrasé, c'est que « l'obstination sans faiblir » de Morandi est interprétée par Jaccottet comme une preuve que le travail artistique engagé n'est pas « vain » : comme si en quelque sorte l'intensité de « l'obstination » suffisait à donner sens à l'œuvre de qui « s'obstine » ; comme si « l'obstination » était à elle seule déjà garante du sens de l'œuvre. Ce lien de cause à effet entre « l'obstination » de qui travaille, poète ou peintre, et le sens de son travail, pour « improbable » qu'il soit (dans l'acception que Bonnefoy confère à ce terme), est l'une des pierres d'angle de l'œuvre de Jaccottet. La troisième occurrence du champ sémantique de « l'obstination » advient à la toute fin du livre sous le signe du « lien entre le beau, le bon et le vrai », « rêve » dont « l'esprit » conteste la rupture : « Ce lien entre le beau, le bon et le vrai, dont on me dit qu'il est définitivement rompu, s'il n'a jamais existé, ou qu'il faut vite le rompre dans notre esprit si celui-ci s'obstine à en rêver » (*OBP*, p. 1161). À cet égard, à travers les trois apparitions importantes du vocabulaire de « l'obstination » dans *Le Bol du*

² Giacomo Leopardi, « *La ginestra o il fiore del deserto* » (« Le genêt ou la fleur du désert »), *Canti, Chants*, traduction de Michel Orcel, Aubier, 1995, p. 240-241. Leopardi reprend plusieurs fois le motif du « parfum » du « genêt », en particulier page 242-243 (« Au ciel, très doux, tu répands un parfum / Qui le désert console ») et p. 254-255 (« Et toi, lente fleur de genêt, qui de sylves odorantes »).

pèlerin, ce livre peut se lire aussi comme une charte de « l'obstination » selon Jaccottet, en art et en poésie. Le registre de « l'obstination » réapparaît dans un autre des derniers livres de Jaccottet, *Truinas, le 21 avril 2001* (publié en 2004) qui a pour centre de gravité, outre l'enterrement d'André du Bouchet à Truinas, l'amitié de Jaccottet pour du Bouchet, dans la vie comme dans l'écriture. Jaccottet insiste dans ce livre sur les liens (sous le signe de Hölderlin mais aussi de Celan et Schubert) entre lui et son ami. Ces liens, Jaccottet les comprend en termes (baudelairiens³) d'« échos moins multiples qu'obstinés, entendus dans les profondeurs du cœur » (*OT*, p. 1205). C'est de « l'obstination » de ses « échos » qu'est tissée l'amitié entre les deux poètes, comme si c'était une fois encore « l'obstination » qui était donatrice du sens d'une œuvre (Morandi) ou d'une « affinité élective »⁴ (du Bouchet).

Au delà du maître-mot « obstination », l'œuvre de Jaccottet a pour soubassement un réseau dense de vocables indissociables du registre de « l'obstination ». Dans ce réseau, le verbe « s'entêter » occupe une place majeure dès les premiers livres, *L'Effraie* et *L'Ignorant*. Tout de suite après l'évocation du « bouvreuil obstiné » dans le quatrième poème de *L'Effraie*, apparaît, dans le cinquième poème, le verbe « s'entêter », qui caractérise le « je » du poète et qui est mis en relief en tête de l'alexandrin : « Je m'entête à fouiller ces décombres, ces caisses, / ces gravats sous lesquels le corps est enterré » (*OE*, p. 5). Le couplage des mots « entêter » et « enterré » suggère la force de frappe de « l'obstination » (« je m'entête ») contre la virtualité de mort (« enterré »). À cette première occurrence du verbe « s'entêter » dans *L'Effraie* répondent, dans *L'Ignorant*, trois nouvelles occurrences décisives. Mais alors que « l'entêtement » dans *L'Effraie* prend la forme d'une archéologie des profondeurs, inséparable d'un mouvement vers le bas (« je m'entête à fouiller »), dans *L'Ignorant*, « l'entêtement » est indissociable d'un ressaisissement, d'une sortie hors de soi tendue vers le haut et vers le dehors : « Pourtant, si maladroit que soit toujours le solitaire, / je m'entête à épier les figures de la lumière » (*OI*, p. 146). La deuxième apparition du verbe « s'entêter » dans *L'Ignorant* vient encore souligner ce mouvement d'ouverture plus grande, caractéristique de ce livre : « Je vois en toi / s'ouvrir et s'entêter la beauté de la terre » (*OI*, p. 151). Est ainsi désignée, dans *L'Effraie* et dans *L'Ignorant*, la double tension verticale propre à « l'obstination » selon Jaccottet, infléchie tantôt vers l'intérieur de soi, tantôt et de plus en plus vers l'extérieur. La troisième apparition du terme « entêté » dans *L'Ignorant* dévoile l'impossibilité de cerner par des mots l'origine de « l'obstination » : « innommable est la source de nos gestes entêtés » (*OI*, p. 165). L'origine de « l'obstination », pour noyau central de l'être jaccottéen qu'elle soit, demeure inconnue, ou en tous cas indicible. Le verbe « s'entêter » est un *leitmotiv* majeur des premiers livres, il se retrouve jusque dans le dernier livre paru à ce jour, *Taches de soleil, ou d'ombre*, où il est indissociable de l'acte même d'écrire : « La grande question pour qui s'entête à écrire : comment mettre les mots à l'épreuve ? »⁵. Preuve que « l'obstination » et « l'entêtement » qui lui est consubstantiel encadrent l'œuvre et en désignent le centre générateur. À l'origine est « l'obstination », qui sera aussi à la fin. La poésie pour Jaccottet est « obstination » ou n'est pas.

Encore faut-il noter que le réseau serré tissé autour du mot « obstination » passe aussi par d'autres vocables qui forment une constellation primordiale dans l'œuvre. Ainsi le verbe « insister », inséparable de l'acte créateur, par exemple dans *Paysages avec figures absentes* : « J'ai pu seulement marcher et marcher encore, me souvenir, entrevoir, oublier, insister » (*OPFA*, p. 464). Le même vocable « insister », qui désigne le noyau central de son œuvre, Jaccottet l'associe aussi à l'œuvre d'un autre poète, initiateur de la modernité poétique,

³ Charles Baudelaire, « Correspondance », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, Pléiade, Gallimard, 1983, p. 11 : « Comme de longs échos qui de loin se confondent ».

⁴ Dans l'acception goethéenne de ce terme. Dans la même page (*OT*, p. 1205), Jaccottet fait référence aussi à Goethe.

⁵ Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre*, Le Bruit du temps, 2013, p. 55.

Leopardi : « au passage du *Zibaldone* proclamant avec une insistance désespérée que ‘tout est mal’ » (*OBP*, p. 1161). Appartient aussi au même champ sémantique de « l’obstination » le mot « opiniâtreté », par lequel Jaccottet qualifie par exemple son rapport difficile au texte consacré à l’enterrement d’André du Bouchet, *Truinas, le 21 avril 2001* : « Embarrassé, défait, dégoûté quelques fois, mais avec un dernier reste d’opiniâtreté » (*OT*, p. 1211). Aussi critique que soit le poète face à ses propres textes, il trouve dans son « opiniâtreté », qui parfois peut même le dépasser, la force ultime, le « dernier » « reste chantable » (Celan⁶), qui lui permet d’achever son écrit. Ce sont aussi des adverbes qui sous-tendent l’éthique de « l’obstination », en particulier l’adverbe « sans relâche », présent par exemple dans *À la lumière d’hiver* (*OALH*, p. 576) et surtout à travers l’évocation des moines tibétains dans *Pensées sous les nuages* : « On croirait des bœufs ruminant leurs psaumes, / attelés à plusieurs pour labourer sans relâche / le champ coriace de l’éternité » (*OPSN*, p. 725). Le chant des moines tibétains donne pour ainsi dire le diapason du chant « sans relâche » de Jaccottet. Autre adverbe qui marque « l’obstination », l’adverbe « inlassablement » qui caractérise l’acte créateur de Morandi, double possible du poète : « en continuant à méditer (...) devant la petite troupe d’objets qu’il tire, rapproche, éloigne, déplace inlassablement » (*OBP*, p. 1142). L’adjectif « infatigable », associé par exemple aux « hirondelles », figures de la conscience poétique comme tous les oiseaux dans cette œuvre, vient souligner aussi le leitmotiv de « l’obstination » : « Les hirondelles infatigables » (*OO*, p. 72). Marque majeure de « l’obstination » dans l’œuvre est enfin une triade que l’on peut formuler ainsi : « patience » / « résistance » / « lutte ». Ces trois termes clés désignent les composantes principales de « l’obstination » jaccottéenne. Si la « patience » est native chez Jaccottet, elle trouve une confirmation dans l’œuvre de Rilke, si décisive pour lui. C’est en effet dans un texte consacré aux *Élégies de Duino* de Rilke que Jaccottet trouve la voie vers le couplage « obstination » / « patience », qui est l’un des soubassements de sa propre œuvre, nourrie des préceptes rilkéens⁷ : « une longue patience, obstinée »⁸, écrit-il à propos des *Élégies de Duino*, désignant du même coup l’alliance de « l’obstination » et de la « patience » dans le travail poétique qui est le sien. C’est ainsi que, de même que croît dans l’œuvre de Jaccottet le motif de « l’obstination », grandit aussi, comme par arborescence, le motif de la « patience », dès *L’Ignorant*, où un poème est intitulé « La patience » (*OI*, p. 152) et où la poétique de la « voix » est indissociable d’un refus de « l’impatience » (« Ne soyons pas impatients de le savoir », *OI*, p. 153). Le terme d’arborescence s’impose d’autant plus à propos du thème de la « patience » que celui-ci est profondément associé pour Jaccottet, comme déjà pour Rilke⁹, à la figure tutélaire de « l’arbre », emblème par excellence de la « patience » : « Du monde confus, opaque / des ossements et des graines / ils s’arrachent avec patience / afin d’être chaque année / plus criblés d’air », écrit Jaccottet dans le poème « Arbres I » du recueil *Airs* (*OA*, p. 435-436). Encore faut-il que de cette « patience » Jaccottet ne cesse de faire l’éducation, comme il le comprend dans *Leçons*, livre de deuil : « J’écoute des hommes vieux / (...) / j’apprends à leur pied la patience : // ils n’ont pas de pire écolier » (*OL*, p. 452). C’est aussi de l’homme de la terre, « le laboureur », que Jaccottet apprend la « patience », dans *À la lumière d’hiver* : « Le laboureur avec patience ayant conduit ce soc » (*OALH*, p. 578). Cette « leçon » de « patience » est également, pour Jaccottet, celle de Morandi, au contact de

⁶ Paul Celan, « Reste chantable » (« *Singbarer Rest* »), *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Pléiade, Gallimard, 1993, p. 1194-1195.

⁷ Voir par exemple Rilke, *Lettres à un jeune poète, Œuvres en prose*, Pléiade, Gallimard, 1993, p. 931 : « Attendre avec patience et profonde humilité l’heure de l’accouchement d’une clarté : voilà ce qu’on appelle vivre l’art ».

⁸ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 138.

⁹ Voir Rilke, *Lettres à un jeune poète, Œuvres en prose*, o.c., p. 931 : « Être un artiste signifie : (...) mûrir comme l’arbre (...) J’apprends qu’il n’existe rien d’autre que la patience ».

l'œuvre duquel il parvient à identifier la « patience » à la clé même de la « maturation » artistique : « la patience silencieuse qui permet la maturation des œuvres d'art » (*OBP*, p. 1145)¹⁰. Si la « patience » est indissociable d'une certaine qualité de « silence », pour Jaccottet, elle l'est aussi d'un rapport à la « lumière », comme il le formule encore à propos de Morandi : « Une lumière à la fois intérieure et lointaine qui se confondrait avec une patience infinie » (*OBP*, p. 1146). Comprendre « l'obstination » selon Jaccottet, c'est non seulement insister sur la « patience » qui lui est consubstantielle mais aussi sur la force de « résistance » de laquelle celles-ci ne peuvent être séparées. L'éthique de « l'obstination » et de la « patience » est éthique de la « résistance » : sans cette capacité à fortifier en soi « ce qui résiste » (*OI*, p. 167), ce qui « essaie de tenir tête » (*OO*, p. 25), « l'obstination » ne parviendrait pas à s'accomplir et à se faire œuvre. C'est encore au contact de Morandi que Jaccottet accède à la compréhension en profondeur de la nécessaire « endurance » indispensable à qui fait de « l'obstination » et de la « patience » son véritable sol mental : « La patience qui signifie avoir vécu, avoir peiné, avoir 'tenu' : avec modestie, avec endurance » (*OBP*, p. 1150). Dans « l'obstiné » qu'est Jaccottet il y a également un « lutteur » qui, pour être « à bout de forces » (*OPSN*, p.723), n'en est pas moins conscient de la potentielle victoire sur sa faiblesse, comme le suggère un autre poème de *Pensées sous les nuages* : « Ce mois de février est celui où tu te redresses / très lentement comme un lutteur jeté à terre / et qui va l'emporter » (*OPSN*, p. 724). Poésie, « obstination », « patience », « résistance », « lutte » sont synonymes dans l'œuvre de Jaccottet pour qui, comme pour le Rilke des *Lettres à un jeune poète*, « une œuvre d'art est bonne si elle procède de la nécessité. Il n'existe pas d'autre critère »¹¹. Une fois cette « nécessité » perçue en soi, il n'y a pas d'autre voie que « l'obstination ». L'œuvre de Jaccottet, héritier transgressif de la « patience » rilkeenne qui s'est chez lui radicalisée en « obstination », ne cesse de le prouver exemplairement.

Il faut prendre le temps de cerner désormais plus précisément les murs porteurs verbaux de cette éthique de « l'obstination ». Premier mur porteur, le préfixe « re », marque de la répétition mais aussi, par son insistance chez Jaccottet, de « l'obstination », comme suffit à le suggérer un poème de *Pensées sous les nuages* : « Mais chaque jour, peut-être, on peut reprendre / le filet déchiré, maille après maille, / et ce serait, dans l'espace plus haut, / comme recoudre, astre à astre, la nuit » (*OPSN*, p. 725). « Reprendre », « Recoudre » : le préfixe « re » souligne le caractère « sans relâche » (*OPSN*, p. 725) de la tâche poétique. L'adverbe « encore » est un second pilier verbal tant de « l'obstination » que de la « patience », comme le souligne la répétition couplée des adverbes « encore » et « patiemment » dans le premier poème de *À la lumière d'hiver* : « Dis encore cela patiemment, plus patiemment, / ou avec fureur, mais dis encore, / en défi aux bourreaux, dis cela, essaie » (*OALH*, p. 573). Quelques lignes plus loin, dans le même poème liminaire du livre (« Dis encore cela... »), Jaccottet répète l'adverbe « encore » pour souligner cette fois la virtualité d'espérance contenue dans « l'obstination » telle qu'il la met en œuvre : « Espère encore que le dernier cri » (*OALH*, p. 593). Si le préfixe « re » et l'adverbe « encore » sont des marques verbales de « l'obstination » qui se retrouvent certes dans d'autres œuvres que dans celle de Jaccottet, il est une incarnation verbale de « l'obstination » tout à fait propre à Jaccottet et de plus en plus insistante : le vocable « néanmoins », qui souligne à la fois le contradictoire de lui-même en Jaccottet et celui qui résiste en dépit de tout, envers et contre tout, aux forces adverses. Le mot « néanmoins » commence déjà à prendre ce sens dans *L'Ignorant* où il est associé au verbe « persévérer » : « et l'herbe néanmoins s'apprête, persévère » (*OI*, p. 165). On ne s'étonnera pas que, dans cette acception, « néanmoins »

¹⁰ Notons que dans cette seule page 1145, le mot « patience » est répété trois fois à propos de Morandi.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, *Œuvres en prose*, o.c., p. 929.

puisse être couplé à l’adverbe « encore », autre indice verbal de « l’obstination », dans « Le poète tardif » de *Pensées dans les nuages* qui est aussi un art poétique : « Il parle encore, néanmoins » (*OPSN*), p. 741. Toute l’éthique de « l’obstination » dans l’endurance et dans l’opposition, selon Jaccottet, tient dans l’accord de ces deux vocables « encore » et « néanmoins » et dans la scansion insufflée par la virgule qui les sépare. On trouve aussi cet accord dans le poème « À la lumière d’hiver » du recueil éponyme : « Et néanmoins, je dis encore / (...) / en me forçant à parler, plus têtu / que l’enfant quand il grave avec peine son nom / sur la table d’école, // j’insiste » (*OALH*, p. 573). Ce poème majeur peut se lire comme une véritable charte de « l’obstination » : se côtoient ici l’adjectif « têtu », le verbe « insister » et l’adverbe « encore », qui contribuent à infléchir le sens du vocable « néanmoins » vers une marque non seulement d’opposition et de résistance (présent également dans « pourtant », fréquent chez Jaccottet¹²) mais aussi « d’obstination ». On sait à quel avenir est promis dans l’œuvre ce vocable « néanmoins », en sa force d’opiniâtre malgré tout, que l’on entend croître dans l’œuvre jusqu’à ce que peu à peu il acquiert la valeur de théorème qu’il prend dans le titre du livre de 2001 : *Et, néanmoins*. Dans ce titre décisif, c’est la poésie elle-même, telle qu’il l’entend, en son pouvoir d’« obstination » et d’opposition, encore mis en relief par la virgule, que Jaccottet parvient à définir, d’un seul coup d’archet.

Cette mise en relief décisive du potentiel d’« obstination » et de résistance, enclos dans l’œuvre de Jaccottet, ne doit cependant pas masquer ce fait important : l’« obstination » chez Jaccottet est d’autant plus forte et inflexible qu’elle est profondément rongée par « l’incertitude » (*OCB*, p. 543), le « doute »¹³ et sous-tendue par la conscience aiguë que tout dans l’œuvre est « tâtonnement »¹⁴ : « Cette rumeur, ces premiers pas trébuchants, ces feux timides / - nos paroles » (*OCB*), p. 543). Ce paradoxe incessant, mettant en relief la présence de la plus grande force ou « opiniâtreté » dans l’expérience de la plus grande faiblesse à l’aveuglette (« tous ces mots risqués à tâtons »¹⁵), est le signe distinctif de « l’obstination » selon Jaccottet, qui doit à cette alliance des contraires d’être sous très haute tension.

II. Poésie est « obstination » d’un « ton »

Qu’est-ce que lire un poème, sinon être étonné par un « ton » : un « ton » qui « s’obstine » ? L’œuvre de Jaccottet, dans laquelle ce qui « s’obstine » est avant tout un « ton », le suggère de façon exemplaire. D’autres poètes ont déjà mis l’accent sur cette notion primordiale de « ton » : par exemple Nerval (poète aimé par Jaccottet) qui se dit touché par le « ton de plain-chant » d’une « chanson » du Valois¹⁶ ; ou Proust (poète s’il en est) faisant l’éloge, dans la lecture de la mère au narrateur enfant, non seulement de « la beauté et la douceur du son » mais aussi du « ton qu’il faut »¹⁷ ; ou Saint-John Perse (poète dont Jaccottet

¹² Voir par exemple dans *Chants d’en-bas*, « Parler », *OCB*, p. 541 : « Parler pourtant est autre chose quelquefois, / que se couvrir d’un bouclier d’air ou de paille ».

¹³ Voir les mots « incertitude », « hésitation » et « doute » dans *Remerciements pour le Prix Rambert*, in *Une transaction secrète*, o.c., 287, et dans *Remerciements pour le Prix Montaigne*, in *Une transaction secrète*, o.c., p.305 et 311.

¹⁴ Voir à propos de Mandelstam, in *Une transaction secrète*, o.c., p. 173 : « Mes essais tâtonnants de lecture ou de traduction ».

¹⁵ Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d’ombre*, o.c., p. 88.

¹⁶ Gérard de Nerval, « Chansons et légendes du Valois », *Sylvie, Les Filles du feu*, Folio, Gallimard, 2005, p. 192. Pour l’attention de Jaccottet à Nerval voir *La seconde semaison*, Gallimard, 2004, p. 188 : « Extrêmement touché par une relecture de Nerval. La mélancolie musicienne. »

¹⁷ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome 1, Pléiade, Gallimard, 1973, p. 43.

se méfie) qui cherche le « ton » au contact de la « mer » (« Dis-nous le ton du plus grand art, Mer exemplaire du plus grand texte »¹⁸). Mais peu de poètes ont insisté autant que Jaccottet sur la consubstantialité de la poésie et du « ton », que l'on peut gloser ainsi : L'autre est fondamentalement un « ton ». L'autre livre est un « ton ». Aimer un autre poète, c'est d'abord aimer un « ton ». La lecture d'*Une transaction secrète* suggère à quel point Jaccottet est d'instinct, face à une œuvre littéraire, touché par un « ton ». Ainsi, par exemple, lire Joubert est avant tout pour Jaccottet faire l'expérience d'une « intonation » (mot qu'il met en italiques pour en suggérer la primauté) : « On ne peut se défendre de l'impression que Joubert a su saisir, aux meilleurs moments, *l'intonation* même par quoi une sorte de vérité est rendue immédiatement sensible »¹⁹. À l'origine d'une œuvre est, pour Jaccottet, un « ton », comme le confirme son approche de Hölderlin²⁰ et surtout de Rilke : « Le ton une fois donné, le voici qui recommence à regarder les choses autour de lui »²¹. La spécificité d'une œuvre tient à ce que Jaccottet nomme aussi parfois d'un nom proche du « ton », le « timbre » (également mis en italiques) : « Je ne puis oublier que ce qui fonde la singularité de Rimbaud, ce *timbre de voix* qui semble venu d'ailleurs »²². C'est dans l'entretien avec Gabrielle Althen, publié dans *Europe*, que Jaccottet accède le plus nettement à la conscience de la primauté du « ton » en poésie, comme dans la traduction de la poésie : « Quant à savoir ce qui se passe dans une traduction de poésie : j'ai toujours pensé que ce devait être avant tout le *ton* »²³. Cet entretien suggère avec force que le « ton » d'un poète est à la fois ce qui touche Jaccottet et ce qui peut aussi lui imposer une distance immédiate, comme le « ton » de Jouve ou de Char (« Jouve : c'est son ton qui m'a peu à peu éloigné de lui, comme le ton de Char m'a éloigné de Char »²⁴). Pour définir cette rétraction de Jaccottet face à un « ton », c'est la notion de « sentiment rétractile », introduite par Thomas Mann à propos de la musique²⁵, qui semble la plus apte à caractériser ce rapport pour ainsi dire viscéral (adhésion ou retrait) de Jaccottet au « ton ».

Mais qu'est-ce que le « ton » ? Cette catégorie, difficile à approcher, se situe à l'intersection de la poésie et de la musique et engage donc aussi en profondeur le rapport intense de Jaccottet à l'art sonore²⁶. C'est le musicien en Jaccottet qui privilégie le « ton » dans son rapport à un texte. Face à un poème, il y va d'abord pour lui d'une relation acoustique très profonde : d'une relation à l'autre, pour ainsi dire d'oreille à oreille. Pour comprendre davantage ce qu'est le « ton », le mieux est de se tourner d'emblée vers les poètes russes, dont l'ouïe est d'une acuité exemplaire. Aussi Akhmatova, proche par là même de Jaccottet, peut-elle affirmer que « le plus important en poésie, c'est une intonation

¹⁸ Saint-John Perse, *Amers, Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1986, p. 293. Pour la « réticence, presque un malaise » de Jaccottet vis à vis de Perse, voir *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, p. 33 (« Trop de beauté ? »).

¹⁹ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 38.

²⁰ *Ibid*, p. 77 : « Il [Hölderlin] ne parle plus pendant plusieurs strophes que sur un ton voilé et volontairement ambigu, parce qu'il a touché au profond souci de sa maturité » (à propos du poème « *Friedensfeier* », « Fête de paix »).

²¹ *Ibid*, page 149 (à propos de *Vergers* de Rilke). Même à propos du haïku, Jaccottet rend immédiatement attentif à un « ton » (*ibid.*, p. 128).

²² Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre*, o.c., p.114.

²³ Philippe Jaccottet, « Une question de ton », entretien avec Gabrielle Althen, *Europe* n° 955-956, novembre-décembre 2008, p.38.

²⁴ *Ibid*, p. 40.

²⁵ Thomas Mann, *Le Journal du docteur Faustus*, Plon, 1982, p. 205.

²⁶ Pour une étude consacrée à Jaccottet et à la musique voir mon livre *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien penseur* : en particulier la lecture du poème « La Voix » (p. 205-214) et du poème « À Henry Purcell » (p.236-255), Champion, 2014.

personnelle »²⁷. C'est dans une lettre de Tsvétaieva à Rilke que se trouve l'une des plus importantes définitions de « l'intonation » : « Ce vers est pure *intonation* (*intention*) (...) (Intonation : une intention devenue son. Intention incarnée) »²⁸. Ce que Jaccottet recherche en poésie, ce serait ainsi le point d'articulation entre « l'intention » et « l'intonation », cette transmutation de l'une dans l'autre dans « l'harmonie réalisée »²⁹ d'un poème.

Mais c'est sans doute Pascal Quignard qui propose l'une des réflexions les plus fécondes sur ce qui se cherche en poésie à travers le vocable « ton ». À cet égard *Lycophron et Zétès* risque une approche particulièrement exigeante du « ton », mot que Pascal Quignard dit préférer au mot « style », dans une assertion que Jaccottet pourrait peut-être faire sienne : « Le mot de ton (...) doit être préféré au mot style »³⁰. Pascal Quignard place le « style » sous le signe de la mort et le « ton » sous celui de la vie : « Le mot style renvoie directement en latin au *stylus*, à l'épieu, à la pointe, au stylet, au stylo de la mise à mort. L'intonation renvoie à la poussée pulmonaire de très loin antérieure à tout geste offensif de l'épieu »³¹. Plus précisément, la force de vie contenue dans la notion de « ton » a fondamentalement rapport au « souffle », pour Quignard, qui met par là en avant une catégorie chère aussi à Jaccottet : « L'intonation (...) c'est l'expulsion du souffle qui entonne dans le corps une espèce de chant. Une espèce de grand soupir commence d'enfler au fond du corps encore mutique et, pour longtemps encore, aparlant. Il s'agit d'une *attaca* qui va devenir sonore mais qui est d'abord interne »³². L'opposition entre « tonos » et « logos » introduite ensuite par Quignard peut être aussi pertinente pour une lecture de Jaccottet : « Tonos et logos. / Seul le *ton* permet de revenir à l'amont du langage qui hante comme un fantôme toute langue. / Chaque livre lance son ton »³³. Certes, Quignard insiste plus que ne le fait Jaccottet sur l'aptitude du « ton » à désigner un espace antérieur au mot, venue d'un « souffle » d'avant le mot et le son. Mais l'approche du « ton » par Quignard a l'avantage de mettre l'accent sur la primauté d'une voix non seulement intérieure mais aussi « antérieure » (dans l'acception que François Lallier donne à ce terme³⁴). Cette « voix antérieure » hante également l'imaginaire acoustique du « ton » selon Jaccottet pour qui aussi, selon l'expression de Quignard, « quelque chose hèle avant la signification »³⁵.

Ce qui « s'obstine » en poésie serait ainsi, selon Jaccottet, l'ascendant du « ton » sur l'écriture. Il faut d'autant plus continuer l'exploration risquée de ce vocable « ton » qu'il tend à échapper trop souvent à l'attention des commentateurs, qui travaillent à l'intersection de la poésie et de la musique. Il importe de reposer la question centrale : qu'est-ce que le « ton » pour Jaccottet ? Si pour le poète il y a avant tout à l'amont d'un poème un « étonnement initial », un « étonnement profond d'être là »³⁶, ce qu'il appelle « ton » ne serait-ce pas d'abord ce qui dans la parole garde la mémoire de cet « étonnement » originel ? Ou si pour Jaccottet, lire un poète, par exemple Rilke, c'est rencontrer « une grande œuvre » mais aussi ressentir un « choc »³⁷, le « ton » d'un poète ne serait-ce pas ce qui est capable de produire ce

²⁷ Anna Akhmatova, in Lydia Tchoukovskaïa, *Entretiens avec Anna Akhmatova*, Albin Michel, 1980, p. 92.

²⁸ Marina Tsvetaieva, « Lettre à Rilke du 12 may 1926 » in *Rilke – Pasternak – Tsvetaieva, Correspondance à trois, été 1926*. Gallimard, 1993, p. 106 (à propos des *Sonnets à Orphée*).

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Poèmes de jeunesse, Poésie, Œuvres 2*, Seuil, 1972, p. 75.

³⁰ Pascal Quignard, *Lycophron et Zétès*, Poésie/Gallimard, 2010, p. 183.

³¹ *Ibid.*, p. 184.

³² *Ibid*

³³ *Ibid*

³⁴ François Lallier, *La voix antérieure*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

³⁵ Pascal Quignard, *Lycophron et Zétès*, o.c., p. 250.

³⁶ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c. p. 307 et 328.

³⁷ *Ibid*, p. 137.

« choc » ? Lorsque Jaccottet ressent lui-même la nécessité de définir ce qu'il appelle « ton », c'est pour identifier, ou presque, la notion de « ton » et la notion de « voix » en poésie : « ce ton, c'est à dire la *voix* singulière de chaque poète »³⁸. Dans cette perspective, on peut être tenté de rapprocher la catégorie du « ton » de ce que Barthes étudie sous le nom de « voix » et de « grain de la voix », c'est à dire de mettre en évidence le lien entre le « ton » et le « corps », comme le fait l'auteur de *L'Obvie et l'obtus* pour le lien entre la « voix » et le « corps » : « Le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante »³⁹. Le « ton » serait ainsi pour Jaccottet ce qui dans la parole garde trace du « corps ». On retrouverait ici alors pour une part la définition de Tsvétaïeva du « ton » ou de « l'intonation » en termes d' « intention incarnée ». Si Barthes peut écrire qu'il « [entend] avec certitude — la certitude du corps — que le clavecin de Wanda Landowska vient de son corps interne, et non du petit tricotage digital de tant de clavecinistes »⁴⁰, ne pourrait-on se risquer à écrire que le « ton » d'un poète a rapport à son « corps interne » et pas (comme une étude superficielle de la musique verbale pourrait le laisser entendre) à son aptitude à donner à entendre des allitérations, des assonances (autres formes de « petit tricotage ») ? Dans le même élan, si Barthes affirme que « tout rapport à une voix est forcément amoureux »⁴¹, le rapport du lecteur - auditeur au « ton » d'un poète serait-il lui aussi « amoureux » ? Cela donnerait à saisir par exemple pourquoi Jaccottet lecteur – auditeur de poésie, a une relation aussi physique et instinctive d'adhésion à un « ton » (Joubert, Hölderlin, Rilke) ou de retrait face à un « ton » (Saint-John Perse, Jouve, Char). La « voix » selon Barthes et le « ton » selon Jaccottet auraient pour eux de permettre que « ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas »⁴². Si plus que ne le fait Barthes, Jaccottet ne cesse de mettre l'accent sur l'extrême fragilité de la « voix » depuis Hölderlin (« la crainte de perdre la voix (...) ouvre une faille dans l'esprit poétique et, désormais l'œuvre sans faille n'est plus » *OO*, p. 64), ne faudrait-il pas insister avant tout sur la fragilité du « ton » d'un poète à l'époque moderne définie par Paz en termes d' « ère de la scission »⁴³ ?

On ne peut cependant en rester à cette seule identification du « ton » et de la « voix ». Sans doute le « ton » est-il encore autre chose. Il est aussi « rythme », catégorie à laquelle Jaccottet est également très sensible dans un poème, et il faudrait alors, encore comme Quignard, aller jusqu'à parler de « voix rythme »⁴⁴, en d'autres termes de vocalité du rythme ou de rythmicité de la voix, nouvelle définition possible du « ton ». Mais le « ton » est aussi « souffle ». Jaccottet le donne à comprendre quand il met en relief, à propos des *Élégies de Duino* de Rilke, « avant tout une *respiration*, un souffle »⁴⁵. Une autre définition du « ton » serait alors : parole pour ainsi dire « respirante ». Le « ton » serait la façon dont un poète respire et donne à respirer la langue. À cet égard aucun « ton » n'est semblable à un autre, car chaque poète respire la langue de manière tout à fait unique et invite le lecteur à une respiration singulière. Mais le « ton » est également une façon propre d'accentuer la langue. Jaccottet le suggère en particulier dans son approche de Hölderlin. S'il cherche d'abord dans l'œuvre de Hölderlin « le premier accent d'une voix personnelle », il insiste ensuite à propos de ce poète sur « cette simplicité d'accent qui est si émouvante dans ses poèmes les plus

³⁸ Philippe Jaccottet, « Une question de ton », « entretien avec Gabrielle Althen », *Europe*, o.c., p. 39.

³⁹ Roland Barthes, « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, 1982, p. 243.

⁴⁰ *Ibid*, p.244.

⁴¹ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », *L'Obvie et l'obtus*, o.c., p. 245. « J'ai moi-même un rapport amoureux à la voix de Panzéra », précise Barthes.

⁴² *Ibid*, p. 251.

⁴³ Octavio Paz, *Itinéraire*, L'Imaginaire, Gallimard, 1996, p. 121.

⁴⁴ Pascal Quignard, *Lycophon et Zétès*, o.c., p. 207.

⁴⁵ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 139.

nobles et qui fait que nous croyons presque l'entendre qui se parle à lui-même tout près de nous »⁴⁶. Aussi le « ton » a-t-il également rapport à l' « inflexion », comme le laisse entendre Jaccottet, pour qui « le secret de Pétrarque est (...) dans ses inflexions »⁴⁷. Mais le « ton » est peut-être surtout « silence », ou plus précisément il est la façon unique qu'a un poète de se taire dans la langue. L'attention de Jaccottet au « silence », non seulement d'un poète mais aussi de Morandi (qu'il rapproche des « surhumains silences » de Leopardi, *OBP*, p. 1139), donne à entendre le « silence » comme une « tonalité » propre à un poète ou à un artiste. Mais le « ton », surtout en poésie moderne et contemporaine, n'est-il pas enfin une manière de donner à écouter des « intervalles » ? Jaccottet est fondamentalement un poète – musicien de l'« intervalle » et sur ce point aussi il a retenu la leçon de Joubert⁴⁸. Aussi Jaccottet s'attache-t-il à révéler « l'intervalle » par la coupe et les blancs dès *Airs* (« Nous habitons encore un autre monde / Peut-être l'intervalle », *OA*, p. 438), mais aussi dans une prose de *Et, néanmoins* (« par l'étroit interstice entre le jour et la nuit, entre l'hiver et le printemps ; là, dans l'intervalle », *OEN*, p. 1114), jusque dans les « blancs » de Morandi (« on ne sait plus s'ils sont des hautes bouteilles blanches ou des intervalles », *OBP*, p.1157). C'est ainsi que le « ton » serait une notion subtile qui se cherche *entre* la « voix », le « rythme », le « souffle », l'« accentuation », le « silence », l'« intervalle » et qui serait sans doute finalement une *composition* du poète à partir de toutes ces catégories innées. Mais cette approche du « ton » exige que l'on ne s'appesantisse pas, sous peine de détruire ce qui est peut-être le noyau central du « ton » en poésie — le « secret » : « Il y aurait donc une procédure, une syntaxe, un vocabulaire du « secret »⁴⁹ écrit Jaccottet, qui donne peut-être là l'une des définitions les plus justes du « ton ». « Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même (...) ; il délire de jour quand il chante selon sa patrie », écrit Proust⁵⁰. Le « ton » d'un poète, n'est-ce pas surtout ce grâce à quoi il « chante selon sa patrie » ? Il importe désormais d'être à l'écoute des qualités distinctives du « ton » de Jaccottet, qui n'appartient qu'à lui et le rend reconnaissable entre tous.

La « justesse »⁵¹, ou plutôt la recherche de la « justesse », est sans doute ce qui caractérise d'abord le « ton » de Jaccottet, comme il le suggère lui-même à plusieurs reprises dès *Observations* : « Car il y a une justesse de ton essentielle à la poésie (...) Peut-être même est-ce la justesse de ton qu'il faut poursuivre d'abord » (*OO*, p. 34). Si Rilke affirme que ce n'est que « très tard » que l'on « saurait écrire les dix lignes qui seront bonnes »⁵², c'est dans un sillage rilkéen que s'inscrit Jaccottet quand il souligne « l'effort de chercher cette justesse de voix qu'on ne peut sans doute espérer trouver que très tard » (*OO*, p. 35). Aussi l'équation « juste de vie, juste de voix » (*OO*, p. 36) définit-elle le diapason du « ton » de Jaccottet. Le « ton » « juste » de Jaccottet a avant tout rapport à la « simplicité », qui est pour lui à la mesure de la ligne des montagnes (« Je l'apprendrai peut-être de ces montagnes à l'horizon, de cette simplification progressive du paysage »⁵³) et des gestes les plus quotidiens, proches de la terre (« je ne voudrais être rien d'autre qu'un homme qui arrose son jardin, attentif à ces

⁴⁶ *Ibid.*, p. 42 et 77.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁸ Voir *Une transaction secrète, ibid.*, p. 35 : « Dans la 'langue sacrée', c'est Joubert qui pense ici sans doute à son propre idéal de style, 'tout doit être juxtaposé et uni, mais séparé par des intervalles ' »

⁴⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁵⁰ Marcel Proust, *La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, Pléiade, Gallimard, 1977, t. III, p. 257.

⁵¹ Cette notion de « justesse », souvent soulignée par les commentateurs, a été particulièrement mise en relief dans le numéro spécial de la revue *Lettres* consacrée à Jaccottet, *Philippe Jaccottet, Juste le poète*, sous la direction de Jérôme Thélot, éditions Aden, 2014.

⁵² Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Seuil, Points, 1980, p. 25.

⁵³ Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre*, o.c., p. 26-27.

travaux si simples »⁵⁴). Toute forme de recherche excessive ou de sophistication est étrangère à Jaccottet qui n'hésite pas à qualifier par l'adverbe « trop » le « ton » des poètes qui ne le touchent pas : « trop de beauté ? » (à propos de Saint-John Perse⁵⁵) ; « trop subtil » (à propos de Jude Stefan⁵⁶). À la limite, le « ton » vers lequel tend Jaccottet serait « presque anonyme »⁵⁷ et exige un « effacement » de qui écrit : « Se colleter dramatiquement avec l'œuvre ? Non. S'effacer à demi au profit des forces anonymes qui nous traversent »⁵⁸. C'est dans cette perspective qu'il faut écouter le vers majeur de *L'Ignorant*, pierre angulaire de cet art poétique : « L'effacement soit ma façon de resplendir » (*OI*, p. 161). Le « ton » selon Jaccottet vise une invisibilité du locuteur, semblable à celle des poètes du haïku selon lui : « Et parce qu'ils étaient invisibles le monde pouvait transparaître à travers eux »⁵⁹. À défaut de presque invisibilité, Jaccottet tend vers une forme de sobriété, de « pauvreté » de la parole (« La pauvreté surcharge de fruits notre table » *OI*, p. 161) qui, accordée à la « tâche modeste »⁶⁰ qu'est selon lui l'écriture, permet de trouver la voie vers quelque chose comme cette « limpidité » qu'il aime tant dans le haïku⁶¹.

Pour atteindre ce « ton » sans emphase aucune, que l'on pourrait dire « décanté » (au sens où Jaccottet peut parler de « décantation du jour »⁶²), le poète n'hésite pas à faire passer sa parole par le tamis d'une exigeante et constante autocritique (« mécontent de presque tout ce que j'écris »⁶³) qui lui impose de « veiller plus sévèrement que jamais (...) à la justesse de [ses] mots »⁶⁴. Cette autocritique engage en profondeur la question de la musique dans l'œuvre de Jaccottet, qui ne saurait se dissocier de la question du « ton ». On pourrait formuler l'enjeu ainsi : d'une part Jaccottet admire les poètes « mélodistes », par exemple Leopardi (« c'est un mélodiste dont la voix atteint par moment des pointes du plus pur cristal »⁶⁵) et il est lui-même un « mélodiste » de façon native (comme l'a immédiatement souligné Gustave Roud à la lecture des textes du jeune poète⁶⁶). À cet égard le « ton » de Jaccottet s'inscrit dans l'héritage des grands « mélodistes » de la langue française qui sont ses maîtres, comme il le suggère lui-même : « Je ne me suis jamais guéri complètement de la mélodicité dont m'avaient imprégné mes admirations les plus vives. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et même Claudel »⁶⁷. Dans cette perspective, le signe distinctif de l'adhésion heureuse de Jaccottet à un poète ou à un peintre est son souci fervent de rapprocher, dès que cela est possible, l'œuvre aimée de la musique. Ainsi compare-t-il par exemple la « rigueur » d'écriture de Mandelstam à l'art de la « fugue » de Bach⁶⁸ ou l'œuvre de Morandi à « l'art de

⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁵ Philippe Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, o.c., p. 33.

⁵⁶ Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre*, o.c. p. 89.

⁵⁷ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 314.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁶¹ *Ibid.*, p. 130.

⁶² Philippe Jaccottet, *La seconde semaison*, o.c., p. 11.

⁶³ Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre*, o.c. p. 90.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁵ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 110.

⁶⁶ Philippe Jaccottet et Gustave Roud, « Lettre de Roud du 26 juin 1945 », *Correspondance 1942-1976*, Gallimard, 2002, p. 94 : Roud évoque à propos des premiers poèmes de Jaccottet, la « sûreté de leur musique ». Et « Lettre de Roud du 27 décembre 1948 », p. 156 : Roud note l'aptitude du jeune poète à « abolir cette muraille-frontière (...) entre la poésie 'chantée' et le poème 'parlé' ». Roud note aussi le « danger » de ce don musical (*Ibid.*, p. 94).

⁶⁷ Philippe Jaccottet, *Carnets 1995-1998 (La Semaison, III)*, Gallimard, 2001, p. 134.

⁶⁸ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 175-176-177.

la variation » selon Bach, ou aussi chez ce peintre « la densité » de Webern (*OBP*, p. 1140). La référence à la musique s'impose à Jaccottet comme le signe de cet « enthousiasme » qui est, selon Proust, « le critérium de la vérité ». Mais d'autre part Jaccottet se méfie du musicien qu'il est si profondément et trop facilement. Toute forme de ce qu'on pourrait appeler « musique pour la musique » (comme on parle d'« art pour l'art ») provoque chez lui une immédiate réticence. C'est la raison de la distance qu'il prend par rapport à Valéry et ses héritiers (« la musicalité n'est pas, comme ce fut trop souvent le cas depuis Valéry, une fin en soi »⁶⁹) qui n'est autre qu'une distance par rapport à sa propre disposition naturelle vis à vis de la musique. Le « ton » de Jaccottet est le réceptacle de cette tension intérieure⁷⁰ entre une aptitude innée à la musique aimée entre toute et une autocritique, qui peut être « sévère »⁷¹, à l'égard de sa propre facilité musicale, voire à l'égard de la notion même de « lyrisme », trop prompte à se muer en « rhétorique » : « Il faudrait le dire de façon moins lyrique, moins 'rhétorique' aussi »⁷². Ainsi Jaccottet serait toujours assez musicien pour ne craindre jamais de remettre en cause le « mélodiste » en lui, de le sacrifier (« il serait bon de maltraiter le rythme trop mélodieux des vers »⁷³), afin d'accéder à une musique verbale plus dépouillée, seule garante de la translucidité du « ton » capable d'être accordée à une poésie du « simple ». Même et peut-être surtout aux poètes qu'il aime le plus, Jaccottet ne passe aucune complaisance musicale qui affecterait le « ton ». C'est ce qui le conduit à critiquer le « *vibrato* trop marqué » qui est peut-être, note-t-il, « l'un des défauts de Rilke »⁷⁴.

Dans le haut fourneau de cette perpétuelle critique et autocritique, seules deux qualités primordiales du « ton » ne sont jamais remises en question et y incarnent la quintessence de l'éthique du son jaccottéen : le « pur » et le « sourd ». À cet égard, le poème « La Voix » de *L'Ignorant* a valeur d'art poétique que Jaccottet ne transgresse jamais : « Qui chante / avec cette voix sourde et pure un si beau chant ? » (*OI*, p. 153). « Pureté » (célébrée par exemple aussi chez Rilke au « souffle profondément pur »⁷⁵) et tessiture « sourde » (admiration dans la huitième élégie de Duino, « la plus sourde »⁷⁶, et dans les « flamboiements sourds » de Hopkins⁷⁷, mais aussi dans les mots de Joubert qui « se mettent plus ou moins sourdement à vibrer »⁷⁸) sont les deux piliers de l'architecture tonale ajourée par le silence, le souffle et l'intervalle qu'est l'œuvre de Jaccottet.

Reste à mettre en relief une dernière composante fondamentale du « ton » de Jaccottet : l'ascendant de ce que j'appellerai la « basse obstinée » (*basso ostinato*)⁷⁹ sur l'écriture. Il est remarquable que dans cette œuvre l'éthique fondatrice de « l'obstination » s'incarne dans un travail décisif de la « basse obstinée » : c'est ce qui confère à l'œuvre cette remarquable cohérence du thème et du texte. Le travail de la « basse obstinée » prend la forme d'un travail de la répétition : d'un retour perpétuel du même et du presque même qui caractérise tant la prose que le vers de Jaccottet.

⁶⁹ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 18.

⁷⁰ À cet égard l'œuvre de Jaccottet est passible de ce « *vorrei et non vorrei* » par rapport à la musique, approfondi dans mon livre, *Poésie moderne et musique*, « *vorrei et non vorrei* », *Essai de poétique du son*, Champion, 2004.

⁷¹ Philippe Jaccottet, *Taches de soleil, ou d'ombre*, o.c., p. 100.

⁷² *Ibid.*, p. 99.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 141.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁹ Pour cette notion de « basse obstinée » voir dans l'ouvrage de Marc Honneger, *Science de la musique*, Bordas, 1979, l'article « Basse contrainte ou obstinée », p. 80 et suivantes.

Est-ce à dire que le « ton » de Jaccottet n'évolue pas des premiers aux derniers poèmes ? Certes, non. Mais si évolution il y a (et l'édition de la Pléiade permet de coller l'oreille aux poèmes tout du long), celle-ci va dans le sens à la fois d'une recrudescence de la « basse obstinée » et d'un accroissement du timbre « sourd » vers un *con sordino* de plus en plus mat et subtil. A cet égard le « ton » de Jaccottet se caractérise de plus en plus par l'alliance d'un *basso ostinato* et d'un *con sordino*. Cet abandon à une poétique de la « sourdité », toujours plus sensible au fil du temps, s'accompagne d'une descente de la voix vers une tessiture de plus en plus « basse ». Cette poétique de la voix « basse », Jaccottet la pressent nécessaire dès *Observations* : « j'ai vu la poésie aujourd'hui : elle ne porte plus de vêtements d'or aux mille plis (...) plutôt une personne à peine visible (...) chantonnant ou parlant à voix basse » (*OO*, p. 71). Conséquence d'abord d'une volonté de « résister farouchement à la tentation de *parler trop haut* »⁸⁰, qui a pu être celle du premier Jaccottet (*Requiem*), l'inflexion vers une voix de plus en plus « basse » caractérise le trajet acoustique d'un poète toujours plus conscient de la finitude à laquelle seule s'accorde une parole très « basse » : « (Je parle d'encore plus bas, là où la peur me gagne / au point que, pour un peu, je me tairais) » (*OPN*, p. 736). Dans ces deux vers de *Pensées sous les nuages*, la parenthèse tend à abaisser encore le ton déjà « bas », signe distinctif d'un poète averti de la précarité de la vie et de la parole, là où « le plus beau livre / n'est qu'un peu durable abri » (*OEN*, p.1095).

III. Poésie est « obstination » d'un « ton » tendu vers l'autre

Voici l'essentiel : « l'obstination », dans l'œuvre de Jaccottet, n'est pas seulement tournée vers l'œuvre mais aussi (et peut-être surtout) vers l'autre. Dans cette perspective décisive, il y va chez Jaccottet d'une définition du lyrisme pouvant s'inscrire dans la lignée de celle que risque Martine Broda. Dans son livre *L'Amour du nom*, le « lyrisme » se comprend non en termes de « question du moi » mais en termes d'« adresse à l'Autre » : « Son problème est le tutoiement, l'invocation tutoyante. Elle (la poésie lyrique) est une adresse à l'Autre donné comme essentiellement manquant, mais cette adresse est la seule qui produise le sens »⁸¹. Il reste à articuler (ce que ne fait pas Martine Broda) cette définition du lyrisme à la notion primordiale de « ton » : c'est parce que la poésie de Jaccottet n'est pas écriture mais « ton », qui sort de l'écriture, qu'elle peut être orientée en profondeur vers l'autre. *Il y va ici d'une nouvelle définition du « ton » : le « ton » serait ce qui dans la matière verbale, sonore et rythmique, est « tension » vers l'autre.* Le mot « tension » appartient au vocabulaire de Philippe Jaccottet, qui met volontiers l'accent sur la « tension verbale »⁸² d'une œuvre. Le mot « tension » peut être compris dans une double acception : une « tension » interne à l'œuvre (dont l'exemple le plus accompli serait, selon Jaccottet, l'œuvre de du Bouchet, qui est « l'arc à sa plus vive tension » *OT*, p. 1196) ; et une « tension » de l'œuvre hors d'elle-même, vers l'autre. « Tension » ne veut pas dire que l'œuvre rejoint toujours l'autre mais qu'elle risque sans cesse un mouvement vers l'autre. C'est ce risque qui est appelé « poésie ». Dans cette perspective le « ton » - et ce serait sa définition la plus exigeante- serait ce par quoi un poème, du plus profond de sa chair verbale sonore et rythmique, *répond* de l'autre, s'assume *responsable* de lui. A cet égard, la formule majeure de *Cahier de verdure*, « (mais peut-être aussi, de façon plus profonde, partageable avec d'autres que moi) » (*OCV*, p. 772), mise en relief par la parenthèse où Jaccottet comme Proust⁸³ enfouit l'essentiel, donne la clé de cette

⁸⁰ Philippe Jaccottet, « Une question de ton », « entretien avec Gabrielle Althen », *Europe*, o.c., p. 40.

⁸¹ Martine Broda, *L'amour du nom*, José Corti, 1997, p.31.

⁸² Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p. 25.

⁸³ Léo Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, 1980, p. 416.

tension vers l'autre fondatrice de la poésie selon ce poète. Dans cette perspective, ce que le travail de la « basse obstinée » met intensément en relief c'est le retour de mots ou de formules indissociables de la question de l'altérité.

En d'autres termes, si l'œuvre de Jaccottet est si intensément ouverture à l'autre, c'est grâce à l'« obstination » de son « ton » singulier, unique. Le dépouillement du « ton », sa simplicité, sa sobriété, le refus de toute recherche trop sophistiquée, l'importance de l'accent et de l'inflexion par quoi la poésie sort d'elle-même, la tessiture « sourde » de la voix « basse » indissociable d'une discrétion et d'une mise en sourdine du « je » et enfin le travail incessant de la « basse obstinée » autour de vocables suggérant l'altérité œuvrent à une recrudescence de la « tension » vers l'autre. Sacrifier l'emphase, le « trop » de musicalité, pour ne pas sacrifier l'autre, et au contraire lui faire une place dans l'œuvre : voilà l'enjeu. Fait majeur, si le « ton » tend à rendre « presque invisible » le locuteur, c'est pour que l'accent de l'œuvre soit non pas sur le « je » (en son pouvoir de création, si vite orgueilleux) mais sur celui à qui le poète s'adresse, ou celui à qui il pense. On peut se risquer à repenser le vers majeur de *L'Ignorant* : « l'effacement soit ma façon de resplendir » (*OI*, p. 161), pour que l'autre soit accueilli dans l'œuvre. Ou encore : « L'effacement soit ma façon » de laisser « resplendir » l'autre.

Encore faut-il souligner que cette « tension » vers l'autre par le « ton » se conquiert sur une solitude foncière, terreau même de l'œuvre de Jaccottet. On ne peut mettre en évidence l'ouverture de cette poésie à l'autre sans insister d'abord sur la descente de l'être dans les profondeurs de la solitude. C'est parce que Jaccottet est allé loin en solitude qu'il peut aller loin en « tension » vers l'autre. L'exploration sans concession de la solitude est la condition *sine qua non* de l'accès à l'universel. Une lecture de *L'Effraie*, livre liminaire, suffit à prendre acte de la solitude originelle de Jaccottet. L'un des premiers poèmes de *L'Effraie*, « Portovenere », pour fondé qu'il soit d'emblée sur la présence d'un « tu », souligne qu'à l'appel vers le « tu » ne répond que « l'écho » dans l'« obscur » de l'univers : « La mer est de nouveau obscure. Tu comprends, / c'est la dernière nuit. Mais qui vois-je appelant ? / Hors l'écho, je ne parle à personne, à personne » (*OE*, p.7). C'est sur cette solitude primordiale que doit se gagner toujours le mouvement vers l'autre. Le même poème ne peut que se clore sur des vers qui accusent encore la solitude : « La majesté de ces eaux trop fidèles / me laisse froid, puisque je ne parle toujours / ni à toi, ni à rien ». Dans le poème suivant, « Les nouvelles du soir », l'autre, pourtant invoqué (« si tu m'aimes, / retiens-moi ») perd sa réalité à la fin du poème (« Tu partiras. / Déjà ton corps est moins réel / que le courant qui l'use » *OE*, p. 7-8). Si le poème « Lettre » suggère dans son titre même une « tension » vers l'autre, la conscience poétique ne peut que rendre, qui plus est seulement « en rêve », « la distance un peu plus brève / entre nos corps » (*OE*, p. 8). C'est encore sur le mot « distance » que butte un autre poème (*OE*, p.15). Le mot « seul » s'impose aussi comme une basse obstinée de ce livre, comme le suggère par exemple le poème « Fragments d'un récit » (« Ainsi donc je m'avancerai seul dans cette brousse » (*OE*, p. 18). Écrire est ici un acte qui mesure sans cesse la séparation entre l'être et l'autre, expérience d'une douleur dont le corps fait l'épreuve dans son tréfonds (« rien que l'air entre nous m'écorchait jusqu'au sang » *OE*, p.14). Si le mot « effraie » recèle le mot « effroi », cet « effroi » est autant celui de la mort que de la solitude et de la difficulté d'une union vraie avec l'autre.

Plus en profondeur encore, il faut comprendre que Jaccottet ne se tourne qu'assez rarement vers l'autre par un mouvement immédiat simple et direct, *sponte sua* comme dirait Virgile. C'est ce qui fait tout l'intérêt et toute la singularité de la question de l'altérité dans cette œuvre. La tension vers l'autre relève en effet d'un acte éthique complexe : au préalable, la conscience poétique peut tendre à décrire une forme d'écart par rapport à l'autre, à prendre acte d'une distance qui seule permet paradoxalement qu'une rencontre authentique ait lieu. Tout se passe comme si la mesure initiale instinctive d'une distance (voire d'un retrait, d'un

pas de coté) était souvent le moyen d'une approche de l'autre, exigeante entre toute parce que toujours potentiellement rétractile. Cette distance (ce retrait) ne sont pas ce par quoi Jaccottet se détourne de l'autre mais bien ce par quoi il se rapproche de l'autre, qui « parle avec toute la douceur de la distance »⁸⁴ : c'est comme si « son éloignement était nourriture »⁸⁵. On pourrait presque parler, à condition de décaper ce terme de toute dimension esthétique, d'une forme de chorégraphie éthique (au sens de « graphie » d'une sorte de « danse » avec l'autre : retrait ou même réticence pour mieux s'approcher ensuite) indissociable du rapport de Jaccottet à l'altérité. De cette chorégraphie éthique, le beau titre *Paysages avec figures absentes*, titre sous haute tension s'il en est, donne la formule à méditer : il y va chez Jaccottet d'une postulation fondamentale vers l'autre (« avec figures ») inséparable d'une mesure du rayonnement de l'autre par le détour même de son absence ou de sa mise en retrait (« figures absentes »). Dans cette perspective, l'altérité selon Jaccottet se donne à lire à la fois sur le mode d'un *basso ostinato* (incarnation verbale de « l'obstination » de la tension vers l'autre) et sur le mode de ce que j'appellerais un *Lontano* (incarnation verbale de la conscience aiguë d'une distance, volontaire ou involontaire, entre l'être et l'autre). J'emprunte cette notion importante de *Lontano* au titre d'une œuvre de Ligeti composée en 1967 : « *Lontano*, l'éloignement, le lointain, doit être compris comme une catégorie purement musicale », écrit Ligeti⁸⁶, qui ajoute : « J'aimerais préciser qu'à l'éloignement spatial s'ajoute l'éloignement temporel »⁸⁷. Aussi la figure de l'autre, pour désirée qu'elle soit, est-elle placée dans l'œuvre de Jaccottet sous le signe simultanément d'un *basso ostinato* (par lequel la conscience poétique tend intensément vers l'autre) et d'un *lontano* (par lequel la conscience poétique peut trouver dans la distance ou la réticence qui la sépare de l'autre le moyen préliminaire d'une rencontre d'une « justesse » accrue).

Mais ce serait se livrer à une lecture superficielle de cette œuvre que de n'y être attentif qu'à l'épreuve de la solitude et à la constante d'un halo de *Lontano* autour de l'autre, pour incontournables et indissociables qu'elles soient d'une initiation exigeante à l'altérité. Si cette œuvre est un exercice de salutation complexe de l'autre, le pronom « tu » « s'obstine » et cette « obstination » est dépositaire du sens profond de la poésie de Jaccottet, dès *L'Effraie*. C'est à l'intensité de cette « obstination » de l'autre qu'il faut avant tout s'attacher, sous peine de manquer le centre de l'œuvre. Déjà dans le premier poème de *L'Effraie* apparaît le « tu » par deux fois (« tu dors », « cet appel dans la nuit d'été, combien de choses / j'en pourrais dire, et de tes yeux » *OE*, p. 3) qui s'élargit aux dimensions d'un « nous » (« Mais ce n'est que / l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle » *OE*, p. 3). L'adresse au « tu » se poursuit dans le deuxième poème, avec une insistance soulignée par sa mise en relief à l'attaque du vers initial et par une parole qui s'impose plus comme « voix » et rythme ternaire que comme écriture : « Tu es ici, l'oiseau du vent tournoie, / toi ma douceur, ma blessure, mon bien » (*OE*, p. 4). Pour reprendre l'opposition introduite par Quignard entre « logos » et « tonos », c'est bien un « tonos » qui se donne à entendre ici et qui met en relief l'appel au « tu », mué à la fin du poème en un « nous » (« le sang / fuyant qui nous emmêle, et nous secoue » *OE*, p. 4). Dans le sixième poème (« Sois tranquille, cela viendra ! » *OE*, p. 6), se noue un double dialogue. L'adresse au « tu » (qui est ici d'abord adresse à soi-même mais aussi à l'autre :

⁸⁴ Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p.27.

⁸⁵ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, o.c., p.11.

⁸⁶ Ligeti à propos de son œuvre *Lontano*, catalogue *Musica 86*, Festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg, p.65. Pour un approfondissement du *Lontano* dans la poésie moderne et contemporaine, voir Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, o.c., p. 255-315.

⁸⁷ Ligeti, « Musique en jeu », n°15, dossier Ligeti, Seuil, 1974, p.115.

« Tu te rapproches, / tu brûles ») est indissociable d'un dialogue sous-jacent avec Baudelaire, que le lecteur ne peut qu'entendre en sous-œuvre dans les soubassements du poème, à la faveur de la reprise des vocables du poème « Recueillement » et surtout de ses accents, de sa scansion (dépositaires du « ton ») : « Sois tranquille, cela viendra » (Jaccottet) ... « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille » (Baudelaire⁸⁸). Tout se passe ici comme si le « je », en proie à la solitude, trouvait dans le dédoublement, l'adresse (« tu ») et dans l'intertextualité dialogique avec le poème de Baudelaire, une recrudescence de force tournée vers l'autre. Une tension orientée vers l'altérité traverse ce premier livre, *L'Effraie*, pour inervé qu'il soit par une solitude originelle. *L'Effraie* est scandé par le motif insistant de « l'appel » ; « appel » de « l'effraie » dans le poème liminaire (« Mais ce n'est que / l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle » *OE*, p. 3), auquel répond l'appel du « bouvreuil » qui peut incarner « l'obstination » de la conscience poétique (« chante le bouvreuil obstiné, seul appel » *OE*, p.5) ; mais aussi « appels » d'autres oiseaux dans un « paysage léger », indissociables de « voix » de l'altérité qui se mêlent à une nouvelle adresse plus « claire » au « toi », mise en relief à la fin du poème (« paysage léger / où des oiseaux jamais visibles nous appellent, / des voix, déracinées comme des graines, et toi, / avec tes mèches retombant sur des yeux clairs » *OE*, p. 18). Si l'oreille est bien sous le signe de « l'effraie », dans ce premier *opus* de Jaccottet, « l'organe de la peur » (selon la formule de Nietzsche dans *Aurore*⁸⁹), n'est-elle pas aussi l'organe de l'écoute des prémisses et des promesses fertiles (« graines ») de l'altérité, qui est le grand possible de l'être ?

La lecture du deuxième livre, *L'Ignorant*, confirme cette inflexion du « ton » vers la présence de l'autre, déjà à l'œuvre dans *L'Effraie*. Dans *L'Ignorant*, l'autre peut-être incarné aussi bien par une « voix » qui se fait « cri » capable de hanter le poète jusque dans son propre corps (« alors tout est prêt pour qu'elle crie, / la voix qui va saigner sur moi jusqu'au matin » *OI*, p. 145) que par une « voix » anonyme dans le mystère et la grâce de son chant : « Qui chante là quand toute voix se tait ? Qui chante / avec cette voix sourde et pure un si beau chant ? » (*OI*, p. 153). Le fait majeur est que, dans cette deuxième étape du parcours poétique qu'est *L'Ignorant*, le poète se sent responsable de l'autre, même anonyme, vis à vis duquel il a un devoir : « Cette femme très loin qui brûle sous la neige, / si je me tais, qui lui dira de luire encore ? » (*OI*, p. 153). Comment ne pas remarquer ici que, au-delà du *Lontano* (« très loin ») qui sépare de l'autre, le pronom qui désigne l'altérité (« lui ») coïncide, dans la matière sonore du poème, avec le vocable « luire », comme si déjà l'autre (« lui ») se faisait lumière (« luire ») par la seule force de l'acte poétique ? De fait, dans *L'Ignorant*, le poète a un « travail », comme le suggère le titre du poème « Le travail du poète » : il est celui qui a pour tâche de « veiller » et d'« appeler », deux verbes qui suggèrent la vocation centrale du poète à prendre en charge l'autre. Celui-ci ne lui a-t-il pas été confié, comme au « berger » la bête (« Mais de veiller comme un berger et d'appeler / tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort » *OI*, p. 155) ? Ce qu'il est essentiel de noter ici c'est que Jaccottet reprend le motif majeur de « l'appel », déjà à l'œuvre dans *L'Effraie* (*OE*, p. 3, 5, 18), pour exiger que le poète désormais l'incarne et l'assume lui-même, en le tournant vers l'autre : que cet autre appartienne déjà à la mémoire, ou peut-être même à la mort, forme ultime de *Lontano* (« vous qui vous éloignez toujours plus, qui fuyez, / je vous appelle, qui brillez dans l'herbe obscure » *OI*, p. 155) ne change rien à cette prise en charge primordiale de l'autre par « l'appel » du poète. Désormais le « travail du poète » a un centre de gravité – « l'appel » de l'autre (« pour appeler encore et encore » *OI*, p.156). Le redoublement de l'adverbe « encore » (dont on a déjà mis en relief la primauté dans l'éthique de « l'obstination ») souligne cette insistance de Jaccottet sur l'identification du « travail du poète » à « l'appel » tendu vers l'autre, de toute la

⁸⁸ Charles Baudelaire, « Recueillement », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes I*, o.c., p. 140.

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, § 50, Idées/ Gallimard, 1970, p. 242.

force vocale du « ton » du poème qui puise aux sources profondes du rythme binaire (répétition de « encore », répétition de « et ») : « pour appeler encore et encore, et trembler » (*OI*, p. 156).

Il ne s'agit certes pas ici (par souci de densité) d'explorer l'ensemble de l'œuvre de Jaccottet dans la perspective d'une « tension » vers l'autre par « l'obstination » d'un « ton ». S'impose cependant, dans l'œuvre de Jaccottet depuis ses débuts, la mise en relief de l'exigence, à laquelle il faut donner une place primordiale, d'une « tension » décisive vers l'autre qui va mourir, ou est déjà mort. C'est dans cette « tension » primordiale que l'œuvre trouve pour ainsi dire son diapason. C'est dire encore une fois, avec Martine Broda, que le « lyrisme » de Jaccottet est « adressé à l'Autre, donné comme essentiellement manquant ». On peut mettre en relief une dialectique fondamentale du « ton » et de « l'Autre manquant » : plus l'autre « manque », plus le « ton » le hèle et la poésie se définit dans cet acte de « héler » par la « tension » d'un « ton ».

Le livre *Requiem* (1946), que Jaccottet a longtemps refusé de republier et de mentionner dans sa bibliographie, a pour centre de gravité le souci d'« ensevelir » les jeunes morts de la seconde guerre mondiale dans ce que les *Remarques*, accompagnant la republication en 1990, appellent « quelque chose qui les apaise ou qui les sauve »⁹⁰ : définition de la poésie, s'il en est. La fonction du poète, dans *Requiem*, est d'être pour ainsi dire la « mère » des jeunes morts, dans une sorte de nouveau *Stabat Mater* qui donne, au seuil de l'œuvre, la mesure de la compassion jaccottéenne pour l'autre : « Nous sommes tous les mères de ces morts. / Tu es leur mère, et moi leur mère, ensemble »⁹¹. La tension vers l'autre est mise en acte ici par le rythme insufflé grâce à la virgule, qui détache le vocable majeur : « ensemble ». *Requiem* est un texte particulièrement émouvant parce qu'il donne à entendre, avec acuité, la question de l'accord difficile à trouver entre le « ton » d'un poème et la « tension » vers l'autre, qui est la tâche du poète. En effet, si Jaccottet s'est longtemps opposé à la republication de *Requiem*, c'est en raison de l'inadéquation entre le « ton » du texte et la tâche de prise en charge de l'autre que le poète s'assigne sans compromis. Dans une propension à l'autocritique, qui est le signe distinctif de cette œuvre entendant toujours soumettre l'esthétique à une éthique, Jaccottet remet en cause le « ton » de ce livre, trop « grandiloquent »⁹², trop serti de références et de citations littéraire multiples (Rilke, Eliot, Jouve, Saint Jean de la Croix etc.). En d'autres termes, si le « ton » est critiqué ici, c'est qu'il n'est pas assez apte, par excès du « trop », à créer cette « tension » vers l'autre qui est la seule légitimité de ce livre. Pour reprendre l'opposition de Quignard entre le « ton » et le « style », Jaccottet se reproche l'ascendant du « style » sur le « ton », de l'écriture sur la « voix », de l'art sur la poésie. Hauteur du « ton », « goût de l'altitude »⁹³, texte « en quelque sorte 'trop bien' »⁹⁴ écrit, qui a « forcé la voix »⁹⁵ : voilà ce qui fonde le réquisitoire exigeant de Jaccottet contre lui-même. Il n'a dès lors de cesse qu'il n'interdise la republication de ce livre qui a manqué le « ton » et, partant, la responsabilité envers l'autre sans laquelle selon lui la poésie perd sa légitimité. Si finalement il accepte la republication, après un long purgatoire, c'est accompagnée des *Remarques* qui posent cette question primordiale de l'inadéquation du « ton », par laquelle le poète s'accuse d'avoir sacrifié l'autre au profit de la rhétorique et d'avoir manqué à sa tâche. Dans cette republication, ce qui fait sens c'est le dialogue qui s'instaure entre le texte d'origine (*Requiem*) et les *Remarques* postérieures : dialogue rendu

⁹⁰ Philippe Jaccottet, *Requiem* (1946), suivi de *Remarques* (1990), Montpellier, Fata Morgana, 2005, p. 45.

⁹¹ *Ibid.*, p. 26. Voir aussi p. 27.

⁹² *Ibid.*, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁴ *Ibid.*, p.44.

⁹⁵ *Ibid.*

possible par l'évolution de Jaccottet, indissociable d'une « résistance » « farouche » à la tentation de parler trop « haut »⁹⁶ et d'une éthique de la « voix » de plus en plus « basse » inséparable d'une ouverture profonde à l'autre et d'une mise en question de la rhétorique. Ce dialogue prouve que la « justesse » de « ton », le théorème « juste de vie, juste de voix », mettent du temps à parvenir à maturation, toujours susceptibles qu'ils sont d'être remis en cause par la « tension » vers l'autre, seul critère de la vérité d'une œuvre qui fait de la « compassion »⁹⁷ et de la « réparation »⁹⁸ (mots clés des *Remarques*) sa légitimité et sa fonction. Ce qui est appelé « poésie » est moins un texte que le trajet spirituel, incarné au plus profond par la matière sonore et rythmique, vers une « justesse de ton », sans cesse à remettre en cause par l'adéquation à la « tension » vers l'autre, et survenant forcément « très tard » (*OO*, p. 35).

Requiem (qui est bien à ce titre le livre initial) initie le mouvement fondamental qui tourne Jaccottet vers l'autre et d'abord vers l'autre mourant ou mort, « interlocuteur » (Mandelstam) majeur de l'œuvre. Comme le suggère le titre d'un poème de *L'Ignorant*, « La veillée funèbre », la fonction du poète est de « veiller » sur les morts et d'« éclairer leur route » par « quelques mots » (*OI*, p. 156). Ce sont les recueils *Leçons* (consacré à l'agonie et la mort du beau-père de Jaccottet) et *Chants d'en bas* (sous le signe de la mère morte) qui assument le plus exemplairement cette fonction et trouvent la voie vers la « juste » adéquation (encore manquante dans *Requiem*) entre le « ton » et la « tension » vers l'autre mort. Jaccottet ici n'a de cesse qu'il ne « baisse » le « ton » pour être au diapason des morts. Si ceux-ci sont passés « dans un autre espace », « hors des mesures » humaines (*OL*, p. 453) et hors « des mots » (« le lien des mots commence à se défaire » (*OL*, p. 454), il importe que le « ton » du poète soit assez « bas » pour être accordé à leur « barque d'os » (*OCB*, p. 543). C'est cette recherche constante d'un accord entre le « ton » et la « tension » vers l'autre qui conduit parfois Jaccottet, pour être plus proche encore du mourant, à « s'effacer » (toujours selon le précepte central de *L'Ignorant* : « L'effacement soit ma façon de resplendir » *OI*, p. 161) derrière celui-ci, en lui donnant la parole, à la première personne : « 'Qui serait jour et nuit autour de moi comme un manteau / ne pourrait rien contre ce feu, contre ce froid' » (*OL*, p. 454). Encore le poète remet-il aussitôt en cause cette tentative, aussi douloureuse que difficile, de donner la voix au mourant qui est passé de l'autre côté du langage et n'est plus que silence : « Est-ce ainsi qu'il se tait dans l'étroitesse de la nuit ? » (*OL*, p. 454). Jaccottet, qui doute d'une « nouvelle vie » après la mort (« Accoucheuses si calmes, si sévères, / avez-vous entendu le cri / d'une nouvelle vie ? // Moi je n'ai vu que cire qui perdait sa flamme » *OL*, p. 457), trouve finalement dans le tutoiement sobre et dépouillé adressé au mort, le « ton » le plus « juste » pour être accordé à lui : tant dans *Chants d'en bas* (« Ainsi s'éloigne cette barque d'os qui t'a porté » *OCB*, p. 543) que dans *Leçons*, où le « toi » mis en relief sur le premier temps du vers initial du dernier poème est littéralement soulevé par le « cependant » (qui est la marque distinctive, on l'a vu, de « l'obstination », de la « résistance » et de la force d'opposition du poète face à la mort et au non-sens). C'est cette adresse ultime, à la deuxième personne, « toi », qui est jugée par Jaccottet le plus apte (la moins inapte ?) à être dépositaire de la « justesse de ton », pour donner à entendre ce que le mort, « tel le soleil dans notre dos encore », peut nous donner malgré tout en héritage : « toi cependant, / (...) // quoiqu'il en soit, // demeure un modèle de patience et de sourire, / tel le soleil dans notre dos encore / qui éclaire la table, et la page, et les raisins » (*OL*, p. 460). Cette recherche, jamais achevée, d'une adéquation entre « l'obstination » du « ton » et la « tension » vers l'autre qui est mort, est

⁹⁶ Philippe Jaccottet, « Une question de ton », « entretien avec Gabrielle Althen », *Europe*, o.c., p. 40.

⁹⁷ Philippe Jaccottet, *Requiem* (1946), suivi de *Remarques*, o.c. p. 45.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 46 : « Pratiquer (...) un travail de réparation / à tous les sens du mot ».

aussi le centre générateur de l'« Obituaire » de *Ce peu de bruits*⁹⁹ et de *Truinas, le 21 avril 2001*, livre dans lequel Jaccottet offre à du Bouchet mort quelques vers de Hölderlin, « admiration commune » des deux poètes : « Et la neige comme des muguetts de mai qui signifie / Noblesse d'âme » (*OI*, p. 1195).

Si la « tension » vers l'altérité est le centre générateur de la quête inachevable et « obstinée » d'un « ton », et si cette quête n'est autre que la définition même de l'acte poétique, encore faut-il insister encore une fois sur la fragilité de ce diapason de l'œuvre qu'est l'autre. Cette fragilité en fait tout le prix. C'est parce qu'il est si fragile que le rapport à l'autre est si précieux. Précaire est toujours le rapport à « l'interlocuteur » (Mandelstam), pour dépositaire qu'il soit du sens de l'œuvre, comme le suggère un rêve énigmatique et « insistant » de Jaccottet, retranscrit dans le poème « Parenthèse » de *Et, néanmoins* : « (...) et comme le rêveur s'inquiète, comme son inquiétude, à mesure, devient angoisse, parce que, voulant téléphoner il a perdu la carte à glisser dans l'appareil, ou le numéro à former, ou c'est l'interlocuteur qui est absent, ou dont la voix est inaudible ; ou parce que, voulant, une autre fois, héler ses compagnons, perdus comme lui, c'est sa voix à lui qui s'enroue, ou qui est trop faible pour les atteindre... Que signifie que ce motif soit devenu le plus récurrent, le plus insistant de mes rêves ? » (*OEN*, p. 1004). Sans vouloir courir le danger de trop peser sur ce rêve (ne vaut-il pas surtout pour son instabilité, son insaisissabilité et même son énigme ?) par une interprétation qui prétendrait donner une quelconque clé, on peut cependant se risquer à essayer d'y lire une fable sur la précarité du rapport entre l'être et l'autre, toujours en passe d'être défaillant, et sur la poésie, dont la vocation serait de sans cesse tenter la « réparation » de la « séparation »¹⁰⁰ d'avec l'autre. Dans cette perspective, la réponse de la poésie de Jaccottet à ce rêve serait peut-être l'ouverture la plus large possible de l'empan du « tu » de l'adresse (dès le premier poème de *L'Effraie*, le « tu » ne peut-il pas être interprété à la fois comme une adresse à la femme aimée et à tout autre « interlocuteur », par exemple le lecteur ?) Dans cette mesure, par son « tu » infiniment ouvert, la poésie de Jaccottet n'entre-t-elle pas en résonance avec l'intuition de Mandelstam qui, sans donner la solution à l'énigme du rêve posée dans *Et, néanmoins*, a le mérite de formuler la question autrement, en l'élargissant vers l'hypothèse d'« un interlocuteur providentiel », ultime visage possible de l'altérité tant désirée : « La poésie en tant que telle aura toujours pour objet quelque destinataire inconnu et lointain en l'existence duquel le poète ne saurait douter sans se remettre lui-même en question »¹⁰¹ ?

En guise d'ouverture, il importe de souligner que l'« obstination » n'est pas le maître mot du seul Philippe Jaccottet. Ce vocable est aussi commun au moins à quatre poètes français de la revue *L'Éphémère* (Des Forêts, Bonnefoy, Dupin, du Bouchet) et à un poète de langue allemande qui a été leur proche (Celan). L'œuvre de des Forêts, *Ostinato*¹⁰², condense exemplairement dans son seul titre cette éthique de « l'obstination », qui sous-tend aussi, par exemple le deuxième vers du poème initial des *Poèmes de Samuel Wood* : « Il cherche, cherche à tâtons, mais cherche »¹⁰³. Des Forêts partage avec Jaccottet l'alliance de « l'obstination » et de la quête incertaine, « à tâtons ». Poésie est aussi fondamentalement « obstination » (mais cette fois moins tremblée, moins incertaine, moins « à tâtons ») dans

⁹⁹ Philippe Jaccottet, *Ce peu de bruits*, Gallimard, 2008, p. 7-17.

¹⁰⁰ Pour cette dialectique de la « séparation » et de la « réparation », clé de voûte de la poésie moderne et contemporaine, voir Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, Le musicien penseur*, o.c., p.99-111.

¹⁰¹ Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, Gallimard, 1990, p. 64 et 68.

¹⁰² Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Mercure de France, 1997.

¹⁰³ Louis-René des Forêts, *Poèmes de Samuel Wood*, Mercure de France, 1988, p. 7.

l'œuvre de Bonnefoy¹⁰⁴ qui en fait la cellule séminale de l'acte poétique, jusqu'à *L'Heure présente*. À cet égard le « et pourtant » d'Yves Bonnefoy, mis en relief au début de la troisième section du poème « L'heure présente »¹⁰⁵, est la marque de la même résistance obstinée que le « Et, néanmoins » de Jaccottet, auquel il répond. Pour prendre la mesure de la poétique de « l'obstination » chez Dupin, il suffit de convoquer son travail sur Giacometti, sculpteur qui apparaît comme l'incarnation même de cette « obstination », dont Dupin donne la formule : « L'interrogation insistante », « l'entêtement »¹⁰⁶. « L'obstination » est aussi le pôle de convergence entre le *Giacometti* de Dupin et celui de du Bouchet : « Giacometti *insistera* » ; « Giacometti insiste »¹⁰⁷. Quant à Paul Celan, son œuvre entière repose sur le vocable « *stehen* » (difficile à traduire : « être debout », « tenir »), comme suffisent à le suggérer le poème « Rester là, tenir »¹⁰⁸ et le *leitmotiv* de sa correspondance (« Nous maintiendrons ! »¹⁰⁹).

Plus précisément, on pourrait mettre en relief, dans les œuvres de ces cinq poètes d'une façon ou d'une autre proches de Jaccottet, trois *invariants* majeurs : « l'obstination », le « ton » et la « tension » vers l'autre. Voici l'interprétation qu'il faudrait risquer et qui est contenue en germe dans cette étude consacrée à Jaccottet : sur ces trois *invariants*, chacune des œuvres de ces poètes propose pour ainsi dire une *variation*. Si « l'obstination », la recherche du « ton » et la « tension » vers l'autre sont les trois fondements des six œuvres, chaque poète invente sa propre poétique de « l'obstination », sa quête d'un « ton » foncièrement original et unique, et sa façon différente de « tendre » vers l'autre. Trois *invariants*, six *variations* : il y aurait là peut-être matière à réflexion pour une poétique comparée à venir, qui engagerait non seulement une œuvre exemplaire (celle de Jaccottet) mais aussi les œuvres de toute une génération, que l'on pourrait nommer la génération de « l'obstination ». Certes, cette « obstination » est profondément ancrée dans l'histoire : il y va d'une génération de l'immédiat après-guerre, qui fait de « l'obstination » le fer de lance d'une poésie ayant avant tout le devoir de répondre à l'effondrement des valeurs et à la crise du sens. La formule heuristique en jeu ici, « poésie est obstination d'un ton tendu vers l'autre », vaudrait ainsi peut-être pour toute une génération et serait sa réponse, perceptible au plus profond du « ton » (c'est à dire de la matière verbale, sonore et rythmique) de chaque poème, à la crise du sens. Pas de poésie « après Auschwitz » (Adorno) ? Au contraire plus de poésie que jamais - pour peu que celle-ci soit avant tout « obstination d'un ton tendu vers l'autre ».

¹⁰⁴ Voir sur ce point ma préface au Cahier « Bonnefoy » dans *Europe* à paraître en janvier 2018 (sous la direction de M.F.).

¹⁰⁵ Yves Bonnefoy, *L'Heure présente*, Poésie / Gallimard, 2014, p. 235. Pour « l'obstination » dans *L'Heure présente* voir par exemple *ibid.*, p. 255 : « Et maintenant nous sommes en mer, mes amis, dans une barque que les vagues soulèvent puis laissent retomber, mais qui s'obstine, parfois presque debout, courageuse ! ». La barque est ici une figure du poète.

¹⁰⁶ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Farrago, 1999, p. 74 et p. 26. Pour l'importance de Giacometti dans l'œuvre de tous ces poètes (Jaccottet, Des Forêts, Bonnefoy, Du Bouchet, Dupin, Celan) voir Michèle Finck, *Giacometti et les poètes*, « Si tu veux voir, écoute », Hermann, 2012.

¹⁰⁷ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, pp. 15 et 31, (en italique dans le texte).

¹⁰⁸ Paul Celan, « Rester là, tenir », *Renverse du souffle*, *Choix de poèmes*, édition de Jean-Pierre Lefebvre, Poésie / Gallimard, 1998, p. 232-233.

¹⁰⁹ Paul Celan, *Correspondance*, tome 1, Seuil, 2001, p. 253.