



HAL
open science

La poésie en ses dangers : Jaccottet au miroir de ses lectures (Mallarmé, Bonnefoy, Deguy)

Laurent Mourey

► **To cite this version:**

Laurent Mourey. La poésie en ses dangers : Jaccottet au miroir de ses lectures (Mallarmé, Bonnefoy, Deguy). Philippe Jaccottet : poésie et altérité, Presses universitaires de Strasbourg, pp.237-262, 2018. hal-03034883

HAL Id: hal-03034883

<https://hal.science/hal-03034883>

Submitted on 1 Dec 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.

La poésie en ses dangers : Jaccottet au miroir de ses lectures (Mallarmé, Bonnefoy, Deguy)

Laurent MOUREY*

Jaccottet lecteur

Des dangers encourus par la poésie, et en particulier par celle qui lui est contemporaine, Jaccottet s'est à de nombreuses reprises inquiété. Cette inquiétude s'est exercée, et s'est diffractée en un souci poétique à l'endroit de sa propre écriture et en une interrogation – toute d'amitié, mais aussi de réserve – de celle des autres. Il n'est pas moins vrai que ce même exercice n'a de cesse d'en repasser par des *œuvres* qui précèdent, de près ou de loin, son siècle. Une lecture des tables des matières de *L'Entretien des muses* (1968) et d'*Une Transaction secrète* (datant de 1987, mais contenant des textes s'échelonnant de 1954 à 1985) montre que la « chronique » est l'occasion d'écrire sur des contemporains (Bonnefoy, du Bouchet, Dupin, pour citer les collaborateurs de *L'Éphémère*), mais aussi d'aller chercher l'amont des questions du présent : citons, d'*Une Transaction secrète*, toute la première partie qui fait se succéder des textes sur Scève, Gongora, Shakespeare, Joubert, Senancour, Amiel, Hölderlin, Novalis, Baudelaire et Hopkins. Un passage par « L'Orient limpide » du haïku, dont « il faut bien cette limpidité pour nous arracher au désordre envahissant », assure une transition et une orientation vers la poésie du xx^e siècle, qui commence par des poètes que lui-même a traduits, comme Rilke, Ungaretti, Bachmann.

Mais ces lectures, et ce que nous appellerons ce faisceau de lectures présentant comme des irradiations de et sur l'œuvre de Jaccottet, débouchent dans cette même « transaction », sur les « éléments de poétique » : un autre passage, significatif aussi, est assuré de la lecture à l'écriture, de la critique et du jugement exercé sur autrui à une forme de théorie de soi, une lecture et un point de vue sur soi qui accomplissent la lecture de l'autre comme la recherche de soi, la

* Université de Strasbourg

critique étant doublement spéculaire, tournée qu'elle est à réfléchir l'écriture et la poésie et orientant la spéculation vers une poétique en abyme. Une question se pose à la lecture des chroniques qui composent ces livres, une question à l'endroit d'une unité et d'une cohérence sur lesquelles Jaccottet revient dans les remarques finales de *L'Entretien des muses*: « il m'est arrivé de m'inquiéter d'admirer et d'aimer des œuvres souvent fort différentes, issues même quelquefois de poétiques apparemment incompatibles. Je me suspectais d'éclectisme [...]. À présent que ce recueil m'a obligé à rapprocher en esprit ces œuvres (illustres ou moins illustres, accomplies ou en devenir, mais qui toutes m'ont été, de quelque façon proches), c'est au contraire leurs ressemblances (celles du moins, de certains de leurs aspects essentiels), qui m'ont frappé, et même vraiment surpris (rassuré, du même coup); ou en tout cas, puisque je n'ai jamais caché le caractère subjectif de ces lectures, la cohérence de mes rapports avec elles (soit qu'au sein même de l'estime où je les tiens j'y adhère entièrement soit qu'à certains moments je m'en détache).¹ » Cette longue citation pour au préalable y relever quelques aspects de Jaccottet lecteur : au risque de la dispersion et d'un « éclectisme », qui seraient en somme une perte et une angoisse, la lecture s'avère être un cheminement, une fois qu'elle s'est ressaisie d'elle-même, et que leur auteur s'y est retrouvé, et rassemblé par ces « ressemblances ». Les détours de cette longue phrase laissent derrière eux le sentiment d'un effort pour saisir des « rapports » entre ce qui semblait au départ disparate. De manière définitive, ils ancrent l'attention portée à l'autre dans une recherche de la subjectivité et rendent cette subjectivité intransigeante et pénétrante, pour un accueil de la parole de l'autre qui soit critique. La dernière parenthèse, avant d'offrir une vue plus générale et plus globale sur le parcours réalisé de lecture en lecture et sur ce qu'il appellera la « matière » de la poésie contemporaine, laisse poindre l'une des pierres angulaires de la poétique : « la vérité du dire » qui, rompant avec l'abstraction et une éloquence cédant à l'enjolivement, pourrait rendre, « ne serait-ce qu'un instant, le réel; et, avec le réel, une chance de vie. » C'est ainsi en pleine acceptation d'une fragilité que la poésie se lit, – et s'écrit.

La conscience de risques et de dangers est incluse précisément dans cette chance. Sans doute pour Jaccottet les déceler est-ce, sinon s'en prémunir, du moins les traverser et ainsi les connaître et les appréhender. Or la lecture des autres et l'écriture critique qui s'en suit et l'accompagne seront presque naturellement des actes rattachés à un effort de lucidité. En reprenant la distinction de Georges Poulet entre « critique d'identification » et « critique de participation² », la question porte sur la fonction de la critique qui consiste pour l'essentiel à passer par les risques et dangers d'une œuvre pour, en les

1 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968, p.299.

2 Cité par Christine Lombez, *Transactions secrètes : Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et de Hölderlin*, Arras, Artois Presses Université, 2003, p.121.

éprouvant et en examinant ses points sensibles, trouver une position à l'égard de ce qui est vécu en tant que problème pour autrui et pour soi. Par ailleurs tout se joue entre une distance et une proximité agissant à l'intérieur même de toute l'estime certes mais aussi de l'amitié, entre ce qui est fait sien (l'adhésion intégrale) et ce qui est attribué in fine à l'autre (le détachement), mais qui aura été décelé, réfléchi, vécu intimement.

Deux contemporains (Bonnefoy, Deguy) et un « latent compagnon » (Mallarmé)

L'adhésion, la réserve sont d'une intensité plus ou moins forte ; elles construisent aussi toute la complexité de ce qui est « transaction » et « entretien » : aussi le dialogue est-il fécond quand dans l'espace d'un livre il fait dialoguer des *œuvres* qui pour être lues, examinées deviennent d'une certaine façon des « muses ». Les notes de clavecin de Rameau ont pu suggérer l'exigence de rapports nouveaux en soi qu'auront dictés les *œuvres* lues. Et ces mêmes rapports s'installent comme « *transactions secrètes* » dans la mesure où ils pénètrent au plus intime de la voix et peuvent rejaillir sur l'écriture poétique, le poème. Le colloque des voix infuse la voix, laquelle se découvre plurielle : ce serait un sens possible de l'interrogation de Virginia Woolf, portée par son roman Orlando, placée en exergue d'Une Transaction secrète : « écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? »

Ce que Jaccottet lecteur laisse souvent transparaitre est la sensibilité à un ton. Le ton est conducteur, à la fois d'une subjectivité dans la voix, tributaire d'inflexions et d'« un certain accent », pour reprendre une expression à Bernard Noël³, et d'un échange car il renvoie à une écoute : c'est bien la lecture qui construit le ton. Aussi Jaccottet part-il souvent de là, de ce qu'il reçoit de prime abord : « Accent d'une gravité enflammée, et propre à l'éloquence qui se porte aux plus hauts objets, aux objets sacrés »⁴, chez Bonnefoy ; des « poèmes de ce ton, signés Michel Deguy » rendent indubitable « un vrai poète », « le ton affirmatif de ces textes » signalant l'ambition d'une poésie de dire le tout du monde et s'augmentant de « l'ivresse du savoir »⁵. Les notions gravitant autour de cette réception d'un ton spécifique ouvrent, on l'aura vite remarqué, sur des enjeux qui, identifiés chez Deguy et Bonnefoy, sont sous-jacents à l'œuvre de Jaccottet. Les chroniques sur Bonnefoy, « Vers le "vrai lieu" » et sur Deguy,

3 *Un certain accent* est le titre d'une anthologie de la poésie contemporaine publiée par Bernard Noël, Atelier des Brisants, 2002.

4 Philippe Jaccottet, « Vers le "vrai lieu" », *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 251.

5 Philippe Jaccottet, « Recherche d'un ordre », *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 283.

« Recherche d'un ordre », parues dans la Nouvelle Revue Française en 1967, attestent de préoccupations quant à la réflexivité de la poésie, un problème qui touche Jaccottet, porté lui-même à revenir dans ses propres écrits sur son expérience d'écriture et son rapport au monde. C'est dans cette perspective que nous abordons Bonnefoy et Deguy selon Jaccottet ; Bonnefoy et Deguy parce qu'ils renvoient à certains points particulièrement sensibles pour Jaccottet lui-même. Cette réflexivité, si elle est à l'œuvre, n'en est pas moins un danger quand elle prend le dessus, ou tend à le faire, sur une innocence, un rapport simple et immédiat aux choses par le langage. Il est notoire que les lectures de Bonnefoy et Deguy attestent de ce risque d'une conscience de soi par trop envahissante : l'adhésion s'anime d'un détachement, lequel est plus manifeste à l'égard du second, ce qui est affirmé en fin de parcours quand Jaccottet écrit se sentir « de plus en plus étranger à un langage tel que celui dont j'ai montré, chez un poète dont je me crois, sur l'essentiel, très proche, Michel Deguy, les premières traces.⁶ » Ces « premières traces » sont celles de la recherche d'un savoir sur la poésie, d'une opiniâtreté à mettre à jour sa poétique, à théoriser le poème aux moyens du poème.

Mais ces « traces » ne sont pas que de ce temps de la contemporanéité. La référence à Mallarmé est, on le sait, particulièrement prégnante pour la génération poétique après 1945. Pour des poètes comme Bonnefoy ou Jaccottet, dont l'œuvre commence à être publiée aux lendemains de la guerre (citons *Traité du pianiste pour le premier* et *Requiem pour le second*, en 1946), le poète considéré à travers une autoréflexivité poussant au repli du poème en lui-même, ne pouvait que susciter l'interrogation et la distance au titre d'une poésie de la présence et du dehors⁷. Observons que Deguy, partageant la préoccupation d'un rapport au monde au cœur de l'écriture poétique, n'oriente pas de la même façon la réception de Mallarmé, le mobilisant notamment pour les enjeux d'une figurativité du langage qui est l'objet d'un texte décisif publié dans *Critique* en 1969, « Vers Une Théorie de la figure généralisée⁸ ». Dans une chronique de 1962 consacrée à la publication par les soins de Jean-Pierre Richard des *Notes pour Un Tombeau d'Anatole*⁹, Jaccottet observe qu'« après avoir longtemps rayonné d'un éclat presque absolu, la figure de Mallarmé

6 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 307.

7 Pour cette question on lira avec profit le chapitre « Mallarmé et la trop pure lumière » du livre de Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet: l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, p. 473-493.

8 Michel Deguy, « Vers une théorie de la figure généralisée », *Critique*, n° 269, octobre 1969, p. 841-861. « Quel est ce "mystère au cœur", pour citer Mallarmé, "où gît le sens" de l'étrange et jalouse pratique? », *ibid.*, p. 854.

9 Voir Stéphane Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, édition de Jean-Pierre Richard (1961), Paris, Seuil, 2006.

semblait, depuis la guerre, s'être un peu voilée, ou éloignée.¹⁰ » Ce qui semble éloignement peut s'avérer être une intensification de l'éclat : une présence parfois diffuse qui peut jouer sur l'écriture et certains de ses accents, mais aussi qui se retrouve dans la réflexion sur la poésie qui, sans mobiliser explicitement ou directement la référence, la retrouvera dans certains de ses lieux et dans certaines formules. Aussi l'implicite, ou le sous-texte de Mallarmé, sera-t-il décelable dans les approches par Jaccottet de Bonnefoy et Deguy : telle est notre hypothèse, laquelle s'augmentera d'une lecture du rapport à Mallarmé, peu formulé il est vrai par Jaccottet mais dont les occurrences, aussi rares soient-elles, n'en sont pas moins décisives. Une hypothèse seconde serait que le silence qui tranche avec la présence quasi obsessionnelle de Mallarmé chez Bonnefoy et Deguy est autant relatif que relationnel, continu à cette gêne sur laquelle Jaccottet débute sa chronique : « le génie, lorsqu'il est exigeant et abrupt, gêne quelquefois.¹¹ » La retenue à aborder de front un « génie gênant », mais inévitable, entraîne une présence souvent oblique, mais « quelques fois » affrontée, que nous nous efforcerons d'observer à l'œuvre tout en nous attachant à une gêne mêlée au « désir de revenir à Mallarmé, de reprendre une œuvre [...] justement aimée, puis à demi oubliée pour d'autres. »

Solennité, réflexivité

Prenons un détour : dans sa chronique sur Ponge, Jaccottet écrit que ce qui sauve du danger du « nihilisme » et du « culte de la Beauté » est ce sur quoi il conclut : « Ponge n'est jamais plus admirable que là où son attention au monde égale son attention aux mots¹² ». Jaccottet partage avec Bonnefoy une mise à distance du discours qui porte une critique du conceptuel et de l'abstraction et tend à déjouer ce point où l'on quitte le monde pour ce « monde de références ». Tout ce qui figerait la recherche du « vrai lieu » qui se définit par l'ouvert et le simple – et Jaccottet s'en remet de fait à « l'immédiat » comme à une pierre angulaire de sa recherche – se cristallise dans cette « perfection close (valéryenne) » qui est le lieu d'un enfermement et d'un escamotage par lequel « la poésie n'est plus la poésie (comme la vie n'est plus la vie) pour peu qu'elle admette cette abstraction qu'est le concept, dont le rôle serait, selon Bonnefoy, d'escamoter l'individuel, le temps, la corruption, la mort (ce qui se passe par

10 Philippe Jaccottet, « Un Extraordinaire inédit de Mallarmé », *Écrits pour papier journal : chroniques 1970-1951*, édition de Jean-Pierre Vidal, Paris, Gallimard, 1994, p.189.

11 *Ibid.*

12 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p.124 et 126.

exemple, toujours selon lui, chez Valéry)¹³». La référence à Valéry agit comme un repoussoir, où pourrait se lire à la fois une erreur, une mésinterprétation de Mallarmé installant un malentendu et une trop grande valeur donnée à la perfection et à la pureté qui en somme rejettent le monde à une périphérie et un dehors : la première réserve est davantage du fait de Bonnefoy ; on la retrouve dans le « Paul Valéry » de *L'Improbable* en 1959, où le refus d'une poésie de l'abstraction est patent. La seconde est du côté de Jaccottet : la reprise des propos de *L'Improbable*, fût-elle ponctuée d'un « selon Bonnefoy », signale une appropriation, voire une incorporation, qui aura ses répercussions dans la suite de la chronique en faisant du conceptuel un danger. Faisant de ce « vrai lieu » une « pensée » Jaccottet sonde ce qui grève sa recherche : la « solennisation » aboutissant à des « emblèmes trop harmonieusement concertés » et à laquelle répond un « excès de généralisation.¹⁴ » L'interrogation de la recherche de Bonnefoy se concentre sur le piège dans lequel tomberait, risquerait de tomber sa poétique, s'attachât-elle au plus sensible et au plus corruptible. Aussi est-ce cette tonalité qui est porteuse d'un tel danger puisque la lutte qu'elle oppose au concept se retournerait contre elle-même affirmant la hantise du conceptuel : « Quand on entend l'accent fiévreux avec lequel Bonnefoy attaque le concept, on se demande si ce n'est pas parce qu'il sait, au fond, que lui-même risque d'en être la victime.¹⁵ » Autrement dit la lutte maintiendrait, voire décuplerait, ce qu'elle conteste : l'agôn se situe au cœur du discours du poème, aussi bien que de celui du discours sur la poésie.

Le ton de Deguy est également agonistique, mais selon un cheminement inverse qui va du monde à la pensée, en un « retournement de la poésie sur elle-même » que les livres *Actes* et *Ouï-dire*, par une conjugaison et non par une simple juxtaposition de l'essai et du poème accomplissent. Il semble dans un premier temps que ce que Bonnefoy déchire, à savoir une clôture, par les « valeurs de l'impair, de l'e muet¹⁶ », Deguy le recompose, en une tentative peut-être désespérée, sous l'espèce du cadastre, « l'architecte sans aire ni modèle » étant placé sur « la paume avare du site [qui] nous jette et nous retient dans sa dispersion¹⁷ ». La chronique « Recherche d'un ordre » place bien l'œuvre de Deguy sous le signe d'une telle tentative : « On devine déjà que, pour Michel Deguy, arpenter, cadastrer, déchiffrer la terre n'était plus aussi simple ; retrouver un nouvel ordre allait exiger un long travail, une enquête dont les récents essais d'*Actes* livrent quelques exemples.¹⁸ » En situant sa lecture à partir de ce livre

13 *Ibid.*, p. 251.

14 *Ibid.*, p. 256.

15 *Ibid.*, p. 255.

16 *Ibid.*, p. 253.

17 Michel Deguy, *Fragment du cadastre*, Paris, Gallimard, 1960, p. 32-33.

18 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 286.

de 1966 Jaccottet soulignera un parcours qui, depuis le premier livre de 1960, cherche une convergence du poème et de l'art poétique, pour trouver des perspectives, œuvrer à une architecture. Sans doute y perçoit-il une obsession de la clôture, de la délimitation. Les pages écrites une dizaine d'années plus tard en 1976, en préambule à une réédition de *Paysages avec figures absentes*, contiennent une réponse à l'auteur de *Fragment du cadastre* : « Mais je ne veux pas dresser le cadastre de ces contrées, ni rédiger leurs annales : le plus souvent, ces entreprises les dénaturent, nous les rendent étrangères ; sous prétexte d'en fixer les contours, d'en embrasser la totalité, d'en saisir l'essence, on les prive du mouvement et de la vie¹⁹ ». Une telle position oppose deux poètes marcheurs, le promeneur en Jaccottet et l'arpenteur en Deguy ; les deux pourtant se confient volontiers à la notation au cours de la marche et font du poème son prolongement, la continuation nécessaire d'un éveil et d'un rapport au monde.

Ce que tendraient à mettre à découvert les lectures de Deguy et Bonnefoy dans *L'Entretien des muses* est bien un mode agonistique contenu dans la solennité et la réflexivité. Il y aurait quelque chose de la technique de lutte dans le travail de Deguy pour enclorre et figurer. D'une certaine façon le poème éponyme de la première partie des *Poèmes de la presqu'île*, « L'Enclos de Rhuys » désigne la poésie comme un combat dans l'arène au cours duquel le poète « comme une bête mauvaise qu'on a laissée sur la jachère » retourne la lutte par la réflexivité de la figure. La première partie du livre glisse alors de « la grande apposition du monde » à la métaphore et à la comparaison, laquelle, – comme le relève Jaccottet (après avoir cité de Deguy cette formule : « le sentiment poignant et obscur de la plus grande amitié de l'être et du poème ») –, est le « fondement de la poésie, loin d'être enjolivement, est révélation du réel.²⁰ » Le travail de révélation n'est pas sans lien avec l'aléthéia heideggérien, articulant le proche et le lointain par « le rassemblement qui dévoile et abrite et qui, éclairant toute chose présente, la fait entrer dans la présence²¹ ». La poétique de Deguy est un investissement de la rhétorique dans une écriture de la pensée comme vérité du monde qui, ainsi que l'observe Jaccottet, s'appuie sur Heidegger, « [assignant] au poète une place et une tâche précises²² ». La définition du langage par la nomination, affirmée à la fin de *Poèmes de la presqu'île*, dans « Poésie quotidienne », ouvre une voie vers ce qui sera la conjonction entre poème et philosophème, la métaphoricité du langage par laquelle se définit aussi le style, mais aussi une allure déceptive qui s'impose dans la recherche

19 Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », édition revue et augmentée de 1976, 1993, p.10.

20 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 286.

21 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, trad. André Préau, préf. Jean Beaufret, Paris, Tel / Gallimard, 1958, p.340.

22 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 284.

d'un « sens du monde²³ » : le langage est à la fois du monde et hors du monde et ce sera dans cet entre-deux que se situera la réflexivité, ce retournement du poème sur lui-même. La métaphoricité renvoie alors à ce que fait et ne fait pas tout ensemble le langage : « un premier et fondamental transport du visible à la pensée, une originelle méta-phore, et ainsi seulement pouvoir de nomination. La tâche de la pensée est donc impossible. » La poésie est bien liée à la perte, perte depuis laquelle elle procède et qui entraîne dans un battement entre une allégresse de la présence par le transport que Deguy décuple en « méta-phore » et une déception qui laisse toujours aux prises avec l'être.

Aussi le ressaisissement par la réflexivité et la poétique comme réflexivité du poème (dont on retrouvera la teneur par exemple dans *L'Énergie du désespoir*, sous-titrée emblématiquement *Ou d'une poétique continuée par tous les moyens*) sont-ils l'objet de la réserve de Philippe Jaccottet qui y voit un moyen justement d'aggraver la perte. Concluant sur « l'ivresse du savoir » et l'altération, il décèle une rupture de « l'intimité de la poésie et de l'être »²⁴, sans doute une trop grande concertation ; c'est ainsi qu'il peut citer Actes et Ouï-dire pour les « premiers exemples délibérés » sur un chemin qu'il estime pouvoir être « sa condamnation, si, comme il semble, l'être ne se dérobe jamais mieux qu'à l'ambition consciente de le saisir.²⁵ » D'une trop grande conscience de soi : tel pourrait être le titre sous lequel placer la lecture de Michel Deguy dans *L'Entretien des muses*, une conscience de soi qui est un barrage à l'immédiateté recherchée – immédiateté qui est l'horizon du rapport au monde de Jaccottet. Les « pouvoirs et les prestiges du langage, disons les figures » sur lesquels Deguy fondera « la vérité en poème » sont l'objet aussi d'une distanciation chez Jaccottet, à laquelle il livre l'image, et pour laquelle il creuse pour ainsi dire une absence, le rapport au paysage les traversant mais pour les absenter. Ce sera l'enjeu des *Paysages avec figures absentes* qui tient un double questionnement : qu'est-ce qui se figure dans le paysage et qu'est-ce qu'un lieu ?

Il est frappant de constater une convergence entre la réserve à l'endroit de Deguy – mais cette réserve renvoie à une inquiétude pour soi qui est le signe d'une proximité – et celle qui a pour noyau le « vrai lieu » de Bonnefoy : « Chercher le “vrai lieu”, changer ce monde en un “vrai lieu”, quelle tâche !

23 Michel Deguy, « Poésie quotidienne », *Poèmes de la presque-île*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1961, p.142. Pour compléter la citation qui suit : « Le monde se fait voir à la pensée en lui donnant comme langage les moyens de la voir, et cependant le langage ne cesse, à partir du désir foncier qui l'anime, de parler comme s'il occupait un point de vue hors du monde, comme s'il provenait d'ailleurs, comme s'il n'était pas dans son essence et sa texture un premier et fondamental *transport* du visible à la pensée, une originelle méta-phore, et ainsi seulement pouvoir de nomination. La tâche de la pensée est donc impossible » (p.143).

24 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, *op. cit.*, p. 287.

25 *Ibid.*, p. 288.

Quelle espèce de folie! Au fond, on se demande quelquefois si ce n'est pas en le cherchant qu'on en perd le chemin.²⁶ Les lectures de Deguy et Bonnefoy, toutes deux marquées par cette métaphore du chemin, ne recèleraient-elles pas une hantise de la perte, et partant une hantise de l'exil? Des poèmes «suffisent à composer un profond paysage», ceux de Pierre écrite parce qu'ils prennent aussi en compte «le risque le plus grave». Cette prise en compte qui est «toucher du doigt» – et ainsi indexer, désigner – amène non seulement à susciter et reconstruire un «vrai lieu», mais à inscrire, dans une dialectisation, ce qui pourrait y faire échec. N'y aurait-il pas une correspondance entre les risques de la réflexivité aboutissant à une figure généralisée chez Deguy et ceux d'une solennité débouchant sur un excès d'emblèmes? Un point où les poétiques de Bonnefoy et Jaccottet divergent est celui de l'image qui semble céder chez le premier à cet «excès de solennisation» constaté par le second. Aussi les termes relevés et le commentaire qui en est donné sont-ils significatifs: «à partir des mots feuillage, étoile, écume, navire, combinés en un savant contrepoint, elle [la poétique de Bonnefoy] cherche à rebâtir le “vrai lieu”²⁷». Bonnefoy tel qu'il est lu par Jaccottet ne retrouverait-il pas cette clôture de la forme et ce primat de l'intellection qu'il a pu critiquer chez Valéry? Mais si la chronique insiste à deux reprises sur la présence de Valéry, elle mobilise en sous-texte la poésie de Mallarmé. Ce «vrai lieu» en repassera par d'autres lieux, ceux par lesquels le poète d'*Un Coup de dés*, de «Salut» en particulier a marqué la poésie moderne. Les termes repris par Jaccottet engagent la lecture dans ce sens: à la fois vers l'aventure poétique comme une navigation, vers un face-à-face avec le vide, le néant et le naufrage. Il est vrai qu'un poème de Pierre écrite comme «L'écume, le récif» et son premier vers «Solitude à ne pas gravir, que de chemins!²⁸» fait résonner en lui le poème liminaire des *Poésies*, s'ouvrant sur «Rien, cette écume vierge vers» et marquant le tercet final par l'image tripartite de «Solitude, récif, étoile²⁹» en réfléchissant l'image du naufrage et celle des constellations dans la solitude. Le maître d'*Un Coup de dés*³⁰, dont le geste «hésite» et qui figure le «naufrage cela direct de l'homme», figure encore cette brisure mettant dos à dos l'absolu et le néant, la mort et le mystère («cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient»). Ces failles, ce qui est aussi de l'ordre de la brûlure et de la noyade (on retiendra les motifs de «cette conflagration à ses pieds» et de «la partie / au nom des flots»), sont le préalable du poème

26 *Ibid.*, p. 256.

27 *Ibid.*

28 Yves Bonnefoy, *Pierre écrite, Poèmes*, Paris, Gallimard, «Poésie / Gallimard», 1982, p. 197.

29 Stéphane Mallarmé, «Salut», *Poésies*, in *Cœuvres complètes I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», édition de Bertrand Marchal, 1998, p. 4.

30 Stéphane Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Cœuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 361-387.

animé dans la dernière page d'Un Coup de dés par le « heurt successif » et « quelque point dernier qui le sacre ». Emblématisé par les capitales d'« UNE CONSTELLATION », le poème oscille entre le heurt qui est chute et désastre et le sacre par lequel in fine l'écriture se figure en voûte céleste, à la manière de la lyre d'Orphée.

Il semblerait que la section « L'été de nuit » de Pierre écrite soit imprégnée de cette geste mallarméenne : un mouvement épique s'empare de l'énonciation poétique quand celle-ci passe par les métaphores du « navire de vivre », du « buissonnement d'étoiles dans l'écume », ou encore de la voûte et du jardin, avec la comparaison : « Les étoiles voûtaient les murs du haut jardin / Comme les fruits de l'arbre au-delà ». On retiendra aussi le commencement de Pierre écrite par : « le ciel étoilé, s'élargissant, / Se rapproche de nous » ainsi que « Et le feuillage aussi brille sous le feuillage³¹ ». Mais ces images mallarméennes sont tournées dans le sens d'une présence de l'écriture au monde, arrachées d'une métaphysique pour une ontologie de la présence en somme. C'est sans doute ce que la prosodie, avec une certaine rhétorique qui lui est associée, accomplit en investissant les métaphores. La voûte étoilée ramène aux « murs du haut jardin » et le « haut », comme l'« au-delà », sont emblématisés par des figures verticales, mais terrestres – du « jardin », de l'« arbre », du « feuillage », des « fruits », et par un double mouvement d'élargissement et de rapprochement – dans l'enjambement « s'élargissant / se rapproche ». Ce mouvement est continué en profondeur dans le vers présentant l'épanadiplose qui souligne « le feuillage [...] sous le feuillage ». Aussi cette coalescence du « haut » et du terrestre par la présence renvoie-t-elle à un effort vers le « vrai lieu », selon ce que nous pourrions appeler des lignes prosodiques qui produisent de véritables affects de langage, portés par le « buissonnement », où s'entend le « -sonnement » d'« étoile » et « écume » et par lequel se poursuit le « feuillage » résonnant avec « jardin », « arbre », « s'élargissant », « se rapproche », une série prosodique qui entretient un rapport avec la scintillation (« le feuillage aussi brille ») et l'obscurité qui reçoit comme une éclaircie (« la nuit, / Derrière tant de feux, est moins obscure »). On retrouve alors les « feux réciproques » de l'ombre et de la brillance, comme dans ces deux vers ouverts par « les chemins du ciel » et refermés par « notre route obscure » accomplissant un imaginaire sonore et métaphorique de la voûte prégnant chez Bonnefoy : « Tous les chemins du ciel étoilé faisant ombre / Sur ce chant naufragé ; sur notre route obscure. » La recherche du « vrai lieu » dont Jaccottet montre l'ambition et la réussite « à composer un profond paysage » désigne aussi son propre péril : celui d'un naufrage du chant ayant cédé sous le poids d'un imaginaire pétri de concept et d'emblèmes. Aussi la présence de Mallarmé signale-t-elle un seuil à franchir : celui de la clôture, de la perfection,

31 Yves Bonnefoy, *Pierre écrite*, *op. cit.*, respectivement, p.187, 193, 195 et 185.

car en définitive si la poésie de Bonnefoy en réinvestissant et réorientant l'imaginaire mallarméen poursuit ce « vrai lieu », cette prise en compte montre à la fois qu'il touche du doigt le risque le plus grave qu'il court et qu'il court encore le risque d'une fascination pour le solennel à l'œuvre dans la diction même de son écriture, par les lieux qu'elle traverse et la tonalité qu'elle produit et dont elle est hantée. Cette traversée est désignée par la « trouée », dans une citation que donne Jaccottet et à laquelle il reprendra ce terme. Mais, justement, ces trouées s'opèrent sans doute par des « emblèmes trop concertés » et peut-être ces « combinaisons en un savant contrepoint » sont-elles trop savantes encore, empêchant le simple que Jaccottet fait correspondre souvent à l'immédiat.

Solennité, réflexivité sont les deux points d'achoppement chez Bonnefoy et Deguy. Elles renvoient certainement à une trop grande valeur accordée à la médiation, que l'on peut trouver chez les deux poètes sous la notion de figure : avec des réserves, mais supposant une valeur forte donnée à l'image aux côtés de la matière sonore chez Bonnefoy ; comme le point de départ pour penser l'écriture chez Deguy. Tout se passe comme si Jaccottet les relevait pour s'en détacher et ainsi se défaire d'un Mallarmé d'une poésie de la clôture. C'est bien un danger que Bonnefoy décèle aussi et dont il se prémunit pour une poétique du « vrai lieu » qui prenne en compte dans toute sa densité et son intensité la finitude, une finitude que Mallarmé n'aurait pas assumée, cédant à la notion pure et au rêve de l'idée dans l'écriture : « la figure “du val, du pré, de l'arbre”, mais celle aussi du lieu qu'ils ne forment que pour qui se consent mortel », écrit-il à la fin de « La Poétique de Mallarmé³² ». La contestation de Mallarmé et ce consentement qui est affirmé dans Dans le leurre du seuil marquent une différence notoire avec Deguy, qui affirmera la figure à partir de l'énoncé de Mallarmé dans « Bucolique » : « rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre », parce qu'elle renvoie à une labilité du réel et de l'être, à son mobile pour ainsi dire qui a pour lieu le langage et une généralisation des rapports à l'appréhension des choses et du réel. D'une certaine façon, la figure est un indépassable : c'est tout le jeu entre la production d'un paraître et d'un faire figure qui s'accomplit par le comme chez Deguy, rapport qu'il théoriserait, plus particulièrement dans La Poésie n'est pas seule, sous la notion de comparution. De fait ces points qui sont à la fois de rencontre et de divergence touchent de près la poésie de Jaccottet, notamment parce que la figure touche au lieu : la figure comme lieu du langage et monde et la « figuration » comme écriture du réel. Et toute la question, le problème de Jaccottet est de ne pas tomber dans un excès de savoir, ni un excès de sacralisation.

32 Texte de la préface de Mallarmé, *Igitur, Un Coup de dés, Divagations*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1976, p. 40, repris dans la première édition du *Nuage rouge*.

Lieu, monde : de la vision à la vue

Le vers, le livre, le monde : c'est dans « Solennité » que Mallarmé pose cette triade. « Ainsi lancé de soi le principe qui n'est – que le Vers ! attire non moins que dégage pour son épanouissement (l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther) les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle.³³ » Pourquoi aller du vers au livre ? C'est avant tout parce que, par-delà la métrique, le vers est un principe organisateur pour lequel la syntaxe et la prosodie sont cruciaux. Et, en écrivant que « les vers ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final », Mallarmé fait de la rime un principe minimal de la mise en rapport définitoire de l'écriture. Sous l'apparente essentialisation que porte la majuscule, mais cette majuscule marquerait plutôt un effort de conceptualisation, le propos sur « le Vers » met à découvert ce qu'il comporte en fait de dynamique, de mise en mouvement du beau. On le lira dans « les mille éléments pressés d'accourir et de s'ordonner ». L'ordonnement est davantage du côté du procès, d'une écriture et d'une lecture en acte, que de la forme close. Ainsi Mallarmé ouvre-t-il une pensée du primat de la valeur sur le sens, du système ouvert sur la clôture. Le livre reçoit une ambivalence : du côté de « l'explication orphique de la Terre », de la lettre à Verlaine de 1885³⁴, il est tourné vers le chant, ce que Mallarmé désigne par le « livre alors impersonnel et vivant » ; du côté d'« un livre qui soit un livre, architectural et prémédité », il est pour ainsi dire un bloc qui, non pas « explique », déplie ou déploie, mais resserre et rassemble. Une telle ambivalence se résume dans « l'air ou chant sous le texte » du *Mystère* dans les lettres et précise le rapport crucial entre syntaxe et prosodie, nombre et multiplicité. Dire le monde, ou ce qu'on peut appeler une diction du monde, se situe par ce double mouvement, d'enserrement ou de retenue et d'ouverture. Mais cette triade du vers, du monde, du livre ne va pas sans un rapport avec le théâtre, et le théâtre dans son plus concret qui est la scène. On connaît bien la déclaration de « Solennité » qui situe le rapport entre livre et théâtre sous le double sceau de la suppléance et du rappel, et tient aussi dans une syllepse sur le mot « représentation », vision du monde et scène, transfert de l'une à l'autre qui pourrait aussi avoir trait au rapport entre l'écriture et le regard : « Quelle représentation ! le monde y tient ; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire.³⁵ » On se souvient aussi de l'aspiration, qui a marqué Bonnefoy dans le sens d'un

33 Stéphane Mallarmé, « Solennité », *Crayonné au théâtre, Divagations*, in *Œuvres complètes II*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 200.

34 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 788.

35 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 201.

dépassement du concept, dans « Prose » : « De vue et non de vision », qui pourrait montrer aussi comment le langage est toujours en rapport avec ce qui ne s'énonce pas mais se voit, la strophe se poursuivant par « Toute fleur s'étalait plus large / Sans que nous en devisions.³⁶ » L'équivoque sonore de la rime « de vision-devisions » pousse par opposition la vue à l'endroit de « toute fleur ». Une syllepse peut encore être à l'œuvre dans le « théâtre », si l'on se fonde sur le Robert historique : du *theatrum* latin au *thea* grec, du « lieu de représentation » à l'« action de regarder ». Le verbe « deviser » conjugué en « devisions » supportera une double valeur, celle de parler en déployant des représentations du monde et celle de voir et projeter alors une vision du monde habitée de discours et de concepts.

La lecture de « Solennité » montre à quel point le théâtre est un levier pour concevoir ensemble la voix de l'écriture et la « vue ». La théâtralité est par surcroît dépositaire de cette relation par la figure : il n'est pas surprenant que Mallarmé ouvre encore un rapport entre l'incarnation sur scène et l'artifice poétique dont le vers est le point de concentration et de dispensation : « Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence au point de simuler peu à peu et d'incarner le héros (juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait)³⁷ ». La gêne due à la « présence » est à situer dans la critique que Mallarmé pouvait faire de la scène théâtrale de son époque, représentée dans « Solennité » par Ponsard. Le vers du Forgeron de Banville y prouve une réussite de l'artifice du vers sur l'encombrement de la scène par le décor en carton-pâte : la saturation du regard est certes une gêne par rapport à l'aperçu – ou ce qu'il faut apercevoir – que le poème, passant par la lecture, « dans notre main », fait entendre. Aussi est-ce bien à cet « apercevoir » et à ce « trait » qu'il convient d'être attentif puisqu'ils sont certainement décisifs pour un poète comme Jaccottet. Mais une précision préalable s'impose : la méfiance, la réserve de Jaccottet à l'égard ce que l'on peut tenir pour une théâtralité de la poésie.

Dans une note de *La Seconde Semailson* sur Mallarmé, Jaccottet observe que ce qui l'éloigne de lui est le théâtre³⁸. Pour l'essentiel, cette théâtralité est du côté d'une scène mentale définie par des figures, mais aussi par un lieu, une localité d'abord intérieure et spirituelle. Ces différents éléments définissent à leur tour un « haut lieu » que la poésie ferait sien, notamment par une diction spécifique, ce que Jaccottet appelle ce « ton » qui en appelle d'une certaine façon au sacré. Pour présenter le « ton affirmatif » en relation avec « l'ambition de totalité » qui président à cette « recherche d'un ordre » chez Deguy, Jaccottet cite au

36 Stéphane Mallarmé, « Prose », *Poésies*, in *Ceuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 29.

37 Stéphane Mallarmé, *Ceuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 201-202.

38 Philippe Jaccottet, *La Seconde Semailson*, Paris, Gallimard, 1996, p. 49.

seuil de son article « Le Champ » de *Fragment du cadastre*, précisément où la clôture est aussi figurée comme élévation : « Le champ gisait plus haut, un peu, que la route, champ à demi suspendu, terrasse pour le bétail, temple dans la terre.³⁹ » Les figures spatiales sont d'un cadastre, mais aussi d'une architecture, du « champ » au « temple » en passant par la « terrasse », terme intermédiaire. Ce théâtre mental qui est bien nourri d'une perception et d'une notation prise par le marcheur arpenteur se double d'une réflexivité (« Quel signe nous fait le champ, la chose bien close ? »), qui opère de front avec une diction tendue vers le sacré terrestre. Jaccottet fait observer en substance que chez Deguy le monde est à déchiffrer comme un livre, l'espace se trouvant être l'objet d'une perception nourrissant une pensivité, une activité de recherche de ce qui comparait dans le monde, tour à tour de ce qui paraît ensemble et dont il y a à chercher la figuration par le poème, figuration que seule la poésie rend possible : « Avec une décision tranquille qui signifiait que, chez lui, la poésie serait toujours activité réfléchie, Deguy se rangeait au côté de tous ces poètes qui, de nos jours, se sont tournés vers les apparences comme un livre à déchiffrer.⁴⁰ » La « [recréation] d'un ordre » dont parle Jaccottet à ce sujet a bien pour lieu le poème qui fait signe vers lui-même. On pense à la fameuse formule de Oüï-dire : « Comment appellerons-nous ce qui donne le ton ? / La poésie comme l'amour risque tout sur des signes⁴¹ ». C'est bien un risque que Jaccottet conteste et qui renvoie au legs de Mallarmé. Et on fera sienne cette contestation et cette affirmation de Du Bouchet reprises dans *Une Transaction secrète* : « Je me souviens aussi avoir entendu un jour André du Bouchet opposer avec véhémence à la proposition de Mallarmé selon laquelle le monde serait fait pour aboutir à un livre, le vœu contraire, que tout livre finît par renvoyer au monde.⁴² »

Mais un risque seulement, car d'un autre côté la possibilité de repartir du livre au monde n'est pas empêchée : à la formule « il s'agit d'appliquer l'oreille contre la terre », Jaccottet répond par la définition potentielle du poète « qui s'obstine à écouter ce vague bruit de source, de plus en plus lointain, dont il tire sa vie même.⁴³ » En définitive l'ambiguïté de l'œuvre, peut-être son « hésitation », notion chère à Deguy, tient pour Jaccottet au lieu qui est confié à la figure, et à la poésie dans la figure : « il [le poète] doit, selon Deguy, redescendre non seulement aux racines des choses, s'enfoncer non seulement dans

39 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 283. Michel Deguy, *Fragment du cadastre*, Paris, Gallimard, 1960, p. 28.

40 Philippe Jaccottet, « Le Champ », in Michel Deguy, *Fragment du cadastre*, op. cit., p. 284.

41 Michel Deguy, *Oüï dire* (1966), *Donnant donnant, poèmes 1960-1980*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », p. 115.

42 Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 267.

43 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 285.

les chemins de la terre, mais aussi dans ceux du langage.⁴⁴ L'enfoncement fait peser le risque; le lexique de Jaccottet serait plutôt celui du renvoi qu'on trouve dans les propos rapportés de Du Bouchet ou dans ceux-ci, du même: «ce qui au travers de l'œuvre déjà, brusquant les écarts, nous rend très vite au dehors...⁴⁵» Ce qui représente pour Jaccottet le salut de la poésie est ainsi un réalisme, précisément parce qu'il conjure et contrebalance la «condamnation» à une «poétique du signe», qu'il cite d'Actes qui, dans ce livre de Deguy, «s'adosse à la situation topologique», mais tout le risque est justement d'une version tropologique de cette topologie. Circonscrire le lieu dans une réflexivité, autre face de la rhétorique généralisée, empêche certainement la recherche de l'être et du lieu qui du coup s'avérerait inféodée à un ordre. En somme Jaccottet adresse une réponse poétique à la tension du poème vers le philosophème et au risque que le second, par une conscience de soi par trop prégnante et invasive, n'englobe le premier. La dimension ontologique de la poésie, de ce qui a trait à l'expérience poétique, résiste avec Jaccottet à Heidegger et à la réflexivité cause d'exil en soi: à cette condamnation à la seule dérobade car «l'être ne se dérobe jamais mieux qu'à l'ambition consciente de le saisir⁴⁶», quand la poésie proposerait, par la parole, la voie d'une échappée dans le monde. Elle fraie autour de l'énigme et du visible, ou dans «l'énigme de la lumière», ainsi qu'il l'écrit dans *Promenade sous les arbres*, dans le domaine fiévreux où, «plus forte que toute réflexion ou hésitation, [elle] fleurit à la manière d'une fleur.⁴⁷» Cette lecture de Deguy renvoie à une éthique qui place la vue avant la vision⁴⁸; s'en remettant à la lumière, la poésie de Jaccottet retrouve une clarté mallarméenne, portant sur la sensation et la perception d'être au monde – et cet «être» serait plus verbal que nominal⁴⁹, et sur l'évidence que nous adresse la vue des choses qui se mettent à luire de leur densité, de leur intensité, dans une parole qui répondrait de et à cet éclat, dans une forme d'humilité, à l'écart des certitudes: «Eh bien: si ridicule que cela soit, il me semble que brille devant moi en ce moment, le “dedans” des choses; que le monde rayonne de sa lumière intérieure, qui m'est apparue “dans sa gloire”. C'est d'une lumière semblable que me paraît baigné maint poème de Hölderlin.⁵⁰» L'allégeance à Hölderlin

44 *Ibid.*, p. 287.

45 Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p. 267.

46 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, *op. cit.*, p. 288.

47 Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2009, p. 16.

48 Voir le chapitre liminaire, «La vue et la vision», *La promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 9-36.

49 Jean-Luc Steinmetz fait remarquer que «toujours affectée d'un surplus et d'une déficience d'être, la chose, en ce qu'elle nous parle et que nous la plaçons dans notre parole, devient.»

50 Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 46.

pourrait ainsi évoquer une certaine orientation vers Mallarmé à partir « de vue et non de vision », mais en contrepoint au danger de formalisme : une « gloire » des choses dépouillée d'un théâtre intérieur qui en ferait des essences et les empèserait de conceptuel, pour de sa « flûte », « nouer sa joie selon divers motifs celui, surtout, de se percevoir, simple, infiniment sur la terre⁵¹ ».

Il y aurait selon Jaccottet et, en rapprochant les textes, chez Deguy puis, comme nous allons l'examiner, chez Bonnefoy des réticences à l'égard de ce qu'on pourrait exagérément peut-être appeler les excès ou les pièges du mallarméisme, par-delà ou malgré les réserves à l'égard d'une poétique trop tournée vers les essences et se détournant de la finitude (selon Bonnefoy). C'est que, chez Jaccottet, domine une double appréhension, ou un pas toujours à distance qui le fait cheminer vers Mallarmé de biais ou avec réticence : « Quoi qu'il en soit, je constate, à relire Mallarmé – en même temps que dehors les oiseaux s'imaginent en avril –, que son pouvoir subsiste (sans doute dû en partie à la noblesse de son âme, à la tension sans complaisance de son esprit), même si j'éprouve là comme un manque d'air ; une raréfaction de l'air, avec le scintillement froid des constellations auxquelles il a tenté d'égaliser ses poèmes.⁵² » Un pouvoir, il notera plus loin, « d'une subtilité, d'une précision insurpassables pour arracher au néant la merveille », au sujet du « Nénuphar blanc » et de « La Gloire » qui lui font retrouver cet air dont il éprouve cependant le manque – il cite ainsi ce qui peut évoquer sa propre poétique tournée vers l'éclat des choses, leur « gloire » et la dispersion⁵³ : « vers l'extatique torpeur de ces feuillages là-bas trop immobilisés pour qu'une crise ne les éparpille bientôt dans l'air.⁵⁴ » Une citation qui évoque l'atmosphère et le souffle donné à son recueil *Airs*, dès le début : « Toujours dans le jour tournant / ce vol autour de nos corps⁵⁵ ». La lecture en deux temps de Mallarmé manifeste un souci qui semble enraciné : relisant Mallarmé, un auteur qu'on sait lu et oublié, en tout cas toujours repris, semble-t-il depuis sa jeunesse⁵⁶, Jaccottet y trouve autant matière à admiration que matière à réserve. C'est le Mallarmé non seulement au centre de lui-même, mais au milieu du réel qui le requiert,

51 Stéphane Mallarmé, « Bucolique », *Grands Faits divers*, in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 256.

52 Philippe Jaccottet, *La Seconde Semailson*, *op. cit.*, p. 47.

53 Il cite au seuil des deux premiers volumes de *La Semailson* la définition qu'en donne le Littré : « dispersion naturelle des graines d'une plante. »

54 *Ibid.*, p. 49-50.

55 Philippe Jaccottet, *Airs* (1967), in *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1971, p. 97.

56 Jean-Claude Mathieu rappelle l'enthousiasme de l'adolescent pour Mallarmé en 1943 pendant le séjour dans les casernes (« nous récitons des fragments du « Faune » de Mallarmé, si merveilleusement apte à éclairer notre présent »), puis constate « la permanence de l'attrait pour Mallarmé, dont l'atmosphère est à l'unisson de ces paysages et de ces

d'où pour l'auteur d'Airs et le lecteur de haïku un attrait pour une certaine immédiateté qu'il trouve, aux côtés du « Faune », dans « Le Nénuphar blanc » dont il cite aussi « la vierge absence éparse ». C'est sans doute cet « épars », qui prête à des prolongements et à la suggestion, qu'il retient pour l'essentiel, le montrant inséparable d'« une précision insurpassable », ou d'« une perfection de la formulation qui stupéfie ». Certainement rendre précis l'épars, donner la parole juste (ou ajuster la parole), est-il définitivement marquant pour Jaccottet qui, par ailleurs, a tôt dans son œuvre mis en avant, plutôt que l'hésitation trop grevée de conceptuel, le « tâtonnement⁵⁷ ».

Entre un amont mallarméen et un danger du mallarméisme?

Il est patent que la perfection que Jaccottet constate chez Mallarmé, si elle fait de son œuvre un insurpassable n'en est pas moins à dépasser, pour « reprendre souffle ». In fine la poétique mallarméenne est un enfermement: « Foudre et ciel, chez Mallarmé, ont peut-être souffert d'être enfermés rue de Rome, parmi trop d'« abolis bibelots »? » Y décèlerait-on une critique de l'artifice, de la trop grande confiance en ce que l'on peut conclure être le propre de « l'existence d'art », écartant ce qui « dans l'existence ou hors de l'art fait toujours défaut »? La sortie que représente Rimbaud pourrait se comprendre dans cette optique; de même le tâtonnement que l'on peut supposer chez Verlaine: « C'est quand on s'est avisé de cela qu'on court reprendre souffle chez Rimbaud le sauvage et Verlaine le désemparé.⁵⁸ » Mais de l'art à l'existence sans doute existe-t-il, comme la « rêverie d'un poète français » sur Wagner l'a formulé définitivement, cette « réciprocité de preuves » à laquelle Jaccottet pourrait faire allégeance. Mais un autre partage est encore à l'œuvre dans sa réception de Mallarmé, qui rejoint la « solennité » mais se lie à une diction poétique en lien avec le théâtre encore et concerne ce qui, dans la divagation Crayonné au théâtre, a trait à « la merveille d'un haut poème⁵⁹ ». Toute la difficulté loge dans les mots « merveille » et « haut ». La recherche de Jaccottet est dévolue à la merveille. Qu'on lise, dans le sillage des lignes sur Mallarmé de La Seconde Semailson, ces autres lignes consacrées « au bleu naissant, miraculeux, des soirs de février. À cette aile? à cet envol? parce qu'il y a allègement, ouverture, allongement

chants épurés. », *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur, op. cit.*, p. 476. Notons que Jaccottet retient de Mallarmé aussi son Hamlet, « l'adolescent évanoui en nous aux commencements de la vie », *La Seconde Semailson, op. cit.*, p. 50.

57 Philippe Jaccottet, *La promenade sous les arbres, op. cit.*, p. 46.

58 Philippe Jaccottet, *La Seconde Semailson, op. cit.*, p. 51.

59 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 202.

de la lumière – mais c’est encore à peine sensible : un commencement, une amorce, une grâce.⁶⁰ » Par ailleurs les mêmes pages évoquent le chant, l’envol des oiseaux et tout se passe comme si Mallarmé était entouré de ces rumeurs, avec cette lumière particulière de l’hiver : « Comme s’ils étaient les traces en plein jour d’un feu d’artifice, ou d’un bouquet haut jeté. » Une résonance inconsciente entre l’œuvre de l’auteur d’*À La Lumière d’hiver* et celle de l’auteur des « crépuscules blancs », de « L’hiver, saison de l’art serein, l’hiver lucide » de « Renouveau⁶¹ » de Mallarmé à « l’éveil / De tant d’oiseaux en fleur gazouillant au soleil » ? Mais ce « Renouveau » formant chez Mallarmé un rapport paradoxal à l’impuissance, cette saison de prédilection a sans doute causé du tort : « une postérité redoutable, dans le ressassement dilué et stérile de ses hantises. Narcisse exsangue.⁶² » Il semble ainsi que l’hiver, sous ce poids des hantises dont l’une des grandes lignes de force est sans doute la perfection menant à la stérilité, ne produit rien qu’une raréfaction, un souffle coupé et un exil.

Pour Jaccottet, la « merveille » a lieu, mais dans le deuil du chant – et peut-être son dépassement – dans une configuration nouvelle où c’est la parole qui prend en charge le chant. On se souvient de « Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis ». Par-delà le doute porté sur sa véracité, la parole partage une identité avec le chant : chanter serait la mémoire profonde de parler, sa profondeur en creux et l’on peut penser que dans cette profondeur, historicité de la parole poétique, Mallarmé agit avec Hölderlin : « Il a rêvé de l’“hymne” (“harmonie et joie”) comme Hölderlin près d’un siècle plus tôt, mais, solitaire et raffiné comme il l’était, il ne pouvait espérer en réaliser même un fragment.⁶³ » En déclarant le rêve mallarméen être une impasse, Jaccottet contredit la tentative affirmée dans la lettre à Verlaine : « non pas à faire cet ouvrage [le Livre – ou Ode] dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d’exécuté.⁶⁴ » Un excès de sophistication serait en somme un reproche majeur et un danger pour la poésie dont il faut se prémunir. L’exemple de Bonnefoy est à cet égard décisif, son exemple et son enseignement, pour la conscience des risques que sa poésie encourt, parmi lesquels justement une trop grande conscience de soi, dont le lien est établi avec le théâtre, et un détachement progressif constaté de Douve à Dans le leurre du seuil du « théâtre mental », autrement dit du « monde trompeur des essences ». Dans le texte de 1976 « Une Lumière plus mûre⁶⁵ », qu’il consacre à ce dernier livre de Bonnefoy, Jaccottet se réjouit que le lieu de sa poésie ne soit « plus un

60 Philippe Jaccottet, *La Seconde Semailon*, op. cit., p. 51

61 Stéphane Mallarmé, *Poésies, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 11.

62 Philippe Jaccottet, *La Seconde Semailon*, op. cit., p. 52.

63 *Ibid.*

64 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 788.

65 Philippe Jaccottet, « Une Lumière plus mûre », *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 260-265.

théâtre». Et il continue sa réflexion de «Vers le vrai lieu» qui mentionnait déjà «un théâtre pour l'esprit». Cependant cette envergure nouvelle de la poésie de Bonnefoy trouve un nouveau seuil pour accéder à la «Présence», elle permet de se rapprocher de la prose, de tenir à distance le «langage noble» qui asservit au conceptuel et ainsi de réaliser un «pas gagné» vers «la mystérieuse réalité poursuivie». Il s'agit de poursuivre une réflexion sur ce qui est en conflit et dont Jaccottet mobilise de nouveau les termes. Quand «Vers le vrai lieu» se terminait sur l'hypothèse «il se pourrait qu'il dût encore détruire en lui la pensée même du "vrai lieu"» – car y penser est une manière de le manquer, à la différence des «maîtres japonais du haï-ku» réussissant «non seulement la trouée [...] à travers le particulier, mais à travers les plus vils objets. Et comme sans y penser⁶⁶». «Une Lumière plus mûre» y revient, sous la figure du «haut lieu», figure conceptuelle encore marquée de ces essences et du «leurre» qui leur est propre. N'y a-t-il pas là le risque toujours aussi persistant – et c'est bien une hantise – de rejoindre la stérilité mallarméenne: «le dessèchement, le figement, la mort de ce qui devrait être la vie même», ce «danger que [Bonnefoy] fait courir à l'obscur intuition du seuil⁶⁷»? Une réponse était trouvée dans Douve par la «faille» et la «déchirure», mais en lisant «L'Acte et le lieu de la poésie» en parallèle, Jaccottet y fait entendre le même danger. On se référera à ces pages où Bonnefoy se figure un «vrai lieu» en «haut lieu» dans les poétiques de Racine et de Mallarmé, accordant la faille et le nombre, ainsi que dans l'orangerie: certes le risque est de «résoudre en Idée l'héroïne racinienne⁶⁸», avec Hérodiade; or le théâtre racinien est de «ces hauts lieux habités par une incessante foudre⁶⁹» qui vient rédimmer le danger d'une «existence vaincue⁷⁰»; alors le nombre s'ouvre dans et par la faille, comme avec l'orangerie, lieu clos, mais dont les fenêtres ouvrent le «jardin mallarméen à venir.⁷¹»

Mais dans «Vers le vrai lieu» comme dans «Une Lumière plus mûre», un véritable ressaisissement est préconisé in fine par une proximité accrue avec la prose: «On aura compris que l'accord entre la faille et le nombre ne va pas de soi»; et le rapprochement de Dans le leurre du seuil «du récit ou, disons mieux, d'une sorte de prose, manifeste un essai de résolution des conflits que j'ai notés [...]. À travers la prose, c'est le proche et le simple qui accèdent au livre, et le travail discursif de la réflexion qui essaie de trouver sa place dans le

66 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 257.

67 Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 261.

68 Yves Bonnefoy, «L'Acte et le lieu de la poésie», *L'Improbable*, Paris, Folio, «Folio Essais», 1980, citations respectivement p. 115.

69 *Ibid.*, p. 112.

70 *Ibid.*, p. 111.

71 *Ibid.*, p. 114.

chant sans le détruire.⁷² » Il est patent que cette déclaration qui a pour objet le nœud problématique de la poétique de Bonnefoy de Douve à Dans le leurre du seuil débouche sur la poétique de Jaccottet et sur ce qui en est le cœur : trouver un équilibre, et une justesse, pour une parole qui fait vœu d'accéder à la Présence et de l'inclure en elle dans une écoute notamment de l'hymne hölderlinien qui déploie les accents non tant d'un haut lieu que d'une innocence qui contrebalancerait l'excès de savoir⁷³. Le propos sur Bonnefoy ravive bien les lieux de la poétique de Jaccottet : « le poème-discours qui a toujours été le mien, tel un bref récit légèrement solennel, psalmodié à deux doigts au-dessus de la terre.⁷⁴ » Retenons encore le « bas » dont Jaccottet pense le risque nécessaire pour la poésie de Bonnefoy, « pour qu'elle soit le moins possible un "leurre". » L'humilité qui justement rend au sol et tend l'avenir de la poésie vers Rimbaud est tendue elle-même vers les Chants d'en bas qui renvoient le chant à la parole et réciproquement par ces deux parties « Parler » et « Autres chants ». Nous faisons alors l'hypothèse d'une prose alternative chez Jaccottet, qui reconstruit le vers et rejoint la nécessité d'un parler bas du poème qui délivrerait de la confiance en un « haut poème » ou un usage fiduciaire du « langage noble » dont le théâtre serait en somme le renforcement d'une certaine artificialité. Mais cette prose ne fait pas l'économie de la réflexivité, marquée qu'elle est par ce qu'Elisabeth Cardonne-Arlyck appelle le scrupule chez Jaccottet, « un mouvement irrégulier, prospectif ou déambulatoire, incertain ou vagabond, un mouvement d'analyse ou d'anamnèse, qui n'exclut pas d'occasionnels jaillissements lyriques.⁷⁵ » Il se pourrait alors que de cette manière il continue le poème en prose, ou « poème critique » de Mallarmé, par lequel la page se voit investie d'une trajectoire de la pensée, non en un théâtre pour lui mais en nouant l'écriture et le lieu. Ce qui s'accomplit est bien un jaillissement, « à distance voulue, par phrases » et dans les « cassures du texte⁷⁶ » que sont pour Jaccottet les retours sur soi pour que le poème prenne en charge une expérience du monde et de la présence.

C'est par ce biais sans doute que se construit un rapport à Mallarmé, autour de ce qui fait qu'il y a poésie et que cette expérience est poésie : c'est ce qui peut

72 Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p.262.

73 Pour ce point on lira les « Remarques » de *L'Entretien des muses*, *op. cit.*, p.310, une parenthèse : « (Et, si Hölderlin, au seuil de la poésie moderne, me paraît exemplaire, c'est pour l'innocence de son savoir). » (C'est l'auteur qui souligne.) Dans *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p.92 : « on tend à tirer de cette œuvre, rigoureusement unique dans la poésie occidentale, un surcroît de savoir ; ce ne peut être un bien qu'à condition de ne pas perdre de vue cette innocence où elle demeure. »

74 Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, *op. cit.*, p.47.

75 Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités, Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Paris, Belin, 2009, p.101.

76 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p.276-277.

faire adhérer Jaccottet à la définition de la poésie confiée à Léo d'Orfer: «la Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.⁷⁷» À cet égard il est significatif que «La Recherche d'un ordre» sur Deguy, en une formule qui attesterait d'un point (partiel) d'accord avec lui, indique qu'il «s'engage sur [la voie] la plus ambitieuse et la plus difficile, où le but est l'intégration de tous les aspects essentiels de la réalité, selon un ordre conscient et intelligible, pour obtenir cette compacité dont il parle quelque part, "invincible comme un métal plus dense".⁷⁸» Alors plutôt que l'intégration, ce serait le passage qui prévaudrait pour Jaccottet, ce dont l'oiseau pourrait être l'allégorie – celle d'un passage du réel, de l'aérien se lisant comme une délivrance et manifestant cet «instinct de ciel en chacun». Aussi ces deux vers de *Leçons* aux accents mallarméens, «et pas la place entre ces lèvres sèches / pour l'envol d'aucun oiseau⁷⁹», répercutent-ils le souvenir du «stérile hiver où respalendit l'ennui», mais pour plus tard s'en délivrer vers une écoute et une vision de la lumière d'hiver qui s'en remet à la clarté et à la limpidité, «dans l'eau invisible» qui n'est plus le glacier mais agit comme la mobilité révélatrice du visible et du regard sur le monde. Mobilité articulée avec la neige, «elle qui parle toujours à voix basse⁸⁰». Tout se passe alors comme si le mouvement était oscillatoire entre une descente et une montée, une lève et une baisse, une mobilité par laquelle s'échangent vers et prose pour faire découvrir qu'en définitive la prose est le mouvement en avant et heurté du vers. Aussi ce mouvement est-il celui non d'une conquête – et, il faut insister sur ce point, il ne s'agit pas d'intégrer au texte mais de faire passer –, mais d'une réponse au monde par la pensée et le poème diffusant et infusant ces «pensées sous les nuages».

Lieu, figure, paysage

Le poème en prose chez Jaccottet donne lieu en définitive à une contestation de l'opposition souvent marquée entre prose et poésie. Une contestation ouverte depuis Aloysius Bertrand et continuée par Baudelaire et Mallarmé⁸¹;

77 Stéphane Mallarmé, «Lettre du 27 juin 1884», in *Ceuvres complètes* I, p. 782.

78 Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 288.

79 Philippe Jaccottet, *Leçons*, in *À La Lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, «Poésie / Gallimard», 1994, p. 25.

80 *Ibid.*, p. 90 et 96.

81 À ce sujet, nous renvoyons à la lecture du livre d'Henri Scepti, *Théorie et poétique de la prose: d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, H. Champion, 2012.

c'est ainsi que la poétique d'un livre comme *Paysages avec figures absentes*, articulant le lieu et la figure, se situe dans cette continuité, montrant qu'une écriture est une expérience instaurant un mouvement continu entre le vers, la ligne, la prose. D'où cette valeur de la note, de la notation qui confronte et fait entrer en interaction prose et vers et construit ainsi une démarche d'écriture qui inclut le carnet de bord pour relier la critique et le poème. Notons que Jaccottet dans sa chronique sur les *Notes pour Un Tombeau d'Anatole* est sensible à cette « pureté si totale que la mort soit vaincue », mais aussi au « fait de la note qui est extraordinaire, dans le cas d'un poète de qui l'œuvre, savante élaboration, cache très profondément les mouvements secrets » puis à l'« aveu si nu⁸² ». Une grande attention – une écoute – est portée à ce que l'on pourrait considérer comme les marges de Mallarmé, mais qui ne l'est pas en fait. Sans doute les notes rejoignent-elles le mouvement « divaguant » de la prose qui se combine avec la justesse syntaxique ou l'équilibre des paragraphes qui imposent une justesse de la divagation, comme le précise en clausule la bibliographie de *Divagations*, sous les termes de « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie. » Dans l'esprit de Jaccottet c'est bien une tradition qui s'est formée, et qui trouve une modernité nouvelle dans laquelle il situe Gustave Roud par exemple, au titre d'une « recherche inquiète, plus souvent déçue que comblée. Et c'est en quoi elle est moderne, en dépit d'une forme traditionnelle, celle du poème en prose modelé tour à tour par Baudelaire, Mallarmé et Claudel.⁸³ » Mais par-delà la forme, c'est le terme de « recherche » qui prend une valeur forte. Et c'est sans doute dans la prose chercheuse qu'une certaine filiation peut se dessiner, dont certaines pages de *Paysages avec figures absentes* sont exemplaires, pour cette orientation « vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lueur, et qui m'est apparu quelques fois analogue à la poésie même.⁸⁴ »

Jean-Claude Mathieu fait observer que « les “Travaux au lieu-dit l'Étang” étalant les états successifs de la description, les corrections et les tâtonnements sont, clairement, un hommage à la manière de Ponge (il trouvera plus tard à ces étalages un peu de “complaisance”); mais aussi secrètement un écho lointain de “L'Après-midi d'un Faune”, avec roseau, écume, vent et naïade, “sommeil parcouru de frissons”.⁸⁵ » On peut certes avec Jean-Claude Mathieu réunir « l'absence », « le vide et la blancheur » et montrer une parenté dans les motifs entre les deux textes, mais on peut aussi s'intéresser à la démarche où en somme Jaccottet montre, par cet « étalage » et cette progression tâtonnante,

82 Philippe Jaccottet, *Écrits pour papier journal*, op. cit., p.191 et 194.

83 Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, op. cit., p.238.

84 Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p.21.

85 Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, op. cit., p.485.

ce que Mallarmé scelle dans les vers et qui informe cette tension ou ce serré de sa poésie. Une affirmation peut maintenant être avancée, ou essayée : celle de l'oblique et de l'immédiat que requièrent les deux poétiques et qui construisent une proximité, la voie et la voix du détour qui généralisent le « suggérer ». Dans un paragraphe partant de l'immédiat, Jaccottet situe ainsi le détour, si l'on peut parler ainsi, comme l'abord des « choses essentielles » : « avec des détours, ou obliquement, presque à la dérobee ». Beaucoup repose sur le « presque », montrant à quel point l'écriture travaille avec le dire et le taire, entre les deux, ce qui remet en jeu « l'objet tu » mallarméen ou ce qui se devine peu à peu, avec lequel on s'aperçoit que l'objet est autant en lui-même que dans ses entours. Le paysage offre dès lors une telle expérience, où s'entretient une relation – un « rapport » à « saisir » – entre la figure et l'absence, et cette relation confère certainement une aura poussant à poser la question du lieu. Insistant sur cette question, « Si les fleurs n'étaient que belles... » débouche sur la figure et ce qui se dérobee, dans une proximité peut-être avec « l'embrasement » de Jacques Dupin, l'entrouverture qui informe une entrevision, étant aussi proche de l'embrasement, et pour ainsi dire de « l'ignition du feu toujours intérieur » mallarméenne, relevant ensemble de la vision du réel et d'une prosodie ou d'un univers sonore organisant une vision du réel : « Quand le centre s'éparpille, se dérobee ou s'efface, une tension se produit chez les meilleurs, et les plus grandes œuvres, jetées dans le tumulte, ou le vide, prennent quelque chose de grimaçant, d'atroce ou simplement d'excessif.⁸⁶ » De fait cette phrase ouvre aussi bien sur l'œuvre que sur l'entrée dans un lieu, du fait que le lieu se construit par un regard et une parole ou une écriture.

Aussi, et malgré ses réticences, Jaccottet retrouve-t-il une écriture qui se réconcilie avec elle-même et parvient à s'écarter d'une déploration de la séparation irrémédiable entre les mots et les choses, en en assumant le risque par une certaine simplicité qui ne refuse pas l'élan réflexif. Se laisse découvrir la possibilité de ce qu'il appelle des « éclaircies » qui, ramenant le savoir du côté de la poésie – et Jaccottet ne récuse pas une « poésie dite “savante” (Scève, Gongora, Mallarmé)⁸⁷ », mais seulement les commentaires dogmatiques à son sujet –, le soumet à un examen. La poésie est critique, pour Jaccottet, dans la mesure où elle tente une « trouée » vers le réel, comme il l'écrit à propos de Bonnefoy, mais en travaillant à un ajustement permanent, d'où la critique des images qui ouvre les « Travaux au lieu-dit de l'Étang » et une tentative pour mesurer la parole à l'altérité du monde. L'« autre inscription fugitive sur la page de la terre, qu'il faut saisir, que l'on voudrait comprendre⁸⁸ » fait s'échapper

86 Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p.129.

87 *Ibid.*, p.175.

88 *Ibid.*, p.59.

une métaphore si proche de Deguy qu'il dit concevoir la terre comme un livre à déchiffrer que l'attrait pour la réflexivité, quand elle ne se confond pas avec certaines complaisances de l'autoréflexivité qui gagnaient ses contemporains des années 1960 et 1970, est indéniable quand il s'agit de se poser la question des moyens de la poésie. Il est vrai qu'un lieu est choisi dans ce même texte des *Paysages avec figures absentes*, qui peut rejoindre l'Éden de Mallarmé et les plis du langage suggestifs qu'on en trouve à même le phrasé du poème: la combe recevant l'étang, « des lignes qui fuient, obliquement, à sa surface (pluie couchée) et qui en sont de légers renflements, ou replis, montrant le vent; une sorte de mélange d'eau et de vent. Leur mouvement compte sans doute aussi dans la phrase qui semble, de là-bas, m'être soufflée. [...] On est devant un certain mode de rencontre entre l'eau, l'air et la terre; un mode gracieux, discret, tacite.⁸⁹ » La manière de dire la trame selon laquelle se tisse l'expérience du paysage dans l'écriture – par exemple, ces lignes prosodiques organisant des plis de langage et de perceptions en [l], [k], [R] et [i], [á] « lignes qui fuient, obliquement », « (pluie couchée) », « légers renflements, ou replis, montrant le vent » – construisent le « mélange » et des affects sonores construisant le lieu par la page, la page par le lieu. Cette « réciprocité de preuves » ne figurerait-elle pas une manière mallarméenne d'isolement? De « Que se devêt pli selon pli la pierre veuve » de « Remémoration d'amis belges⁹⁰ » dans les Poésies aux « subdivisions prismatiques de l'Idée » de la préface d'Un Coup de dés⁹¹, entretenant un lien avec « la vision simultanée de la Page » dans une continuité entre les « subdi-visions », les « prismes » et la « vision » et par ailleurs les « traits sonores », qui ne sont plus seulement « réguliers ou vers » mais dispersés selon une cohérence interne, la poétique de Mallarmé a problématisé le rapport entre la page et le lieu, la vision et la diction. Jaccottet ne s'en remettra pas au texte tout en passant par lui (c'est ce qui est patent dans sa lecture de Ponge), ni à cette « mise en scène spirituelle exacte », qui risqueraient d'isoler dans un intellectualisme qu'avec Bonnefoy il refuse chez Valéry, au titre d'un effet-Mallarmé qui conduirait la poésie au retranchement du monde.

« À l'intérieur » : le poème et son « autre chose »

Mais l'isolement – un retrait à distinguer de l'exil – conduira peut-être à « autre chose » : l'île de « Prose pour Des Esseintes » de Mallarmé, avec ses échos d'Éden, trouvera peut-être à se continuer dans la combe de Jaccottet, lieu

89 *Ibid.*, p. 62-63.

90 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 32.

91 *Ibid.*, p. 391.

encaissé où se révèle « quelque chose » du réel ouvrant l'espace d'une suggestion et d'un détour : « Je sais bien que la vue de l'eau nous touche par une suggestion quasi machinale de fraîcheur, de pureté, qu'elle désaltère tout l'être. Mais je sais aussi que cette suggestion ne doit pas être abstraite de la chose, qu'elle doit rester à l'intérieur, donc cachée aussi dans le texte. » Plus loin, le suggérer comme parcours dont les lignes sont suivies impose l'idée de détour : « L'on songe à nouveau au détour, à la saisie, en passant d'un élément, à propos d'autre chose peut-être⁹² ». On retrouverait alors ce jeu du « très à l'intérieur résume » et d'« une insinuation simple » d'Un Coup de dés chez Jaccottet qui, dans un même temps, marque une distance à l'égard d'une poétique des rapports et de la scintillation qui en est issue pour lui préférer le « nœud » qui sans doute s'oriente plutôt sur l'éclaircie : « la tâche poétique serait donc moins, ici, d'établir un rapport entre deux objets, comme pour le faire au-dessus d'eux scintiller, que de creuser un seul objet, ou un nœud d'objets, dans le sens où ils semblent nous attirer, nous entraîner.⁹³ » Mais le rapport « entre deux objets » ne désignerait-il pas du même coup la comparaison, ainsi que la figure, la tropologie à l'œuvre chez Deguy ? L'écart, la distance sont marqués à l'égard de la poétique mallarméenne – de cette poétique de la scintillation produite par les contacts entre les mots. En même temps l'écart atteste d'un héritage et de la reconnaissance d'une certaine pureté. Aussi cette même reconnaissance s'entendra-t-elle comme la substitution d'une pureté à une autre : « la centrale pureté » ne réfère pas tant à l'établissement de ces « identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets », qu'à un centre mystérieux de l'objet dont le poème est la prise en charge. En bref, il s'agit d'aller au poème ou aux œuvres pour aller au monde. Et Jaccottet fait pleinement allégeance à l'impératif de Bonnefoy de « lever les yeux de son livre », ce qui laisse entrevoir un Mallarmé à mi-mot, une lecture amont peut-être, mais surtout selon un autre bord du rapport entre le réel, la présence et le langage. Mais Mallarmé aura eu cet impact d'être une présence signifiante de certains dangers de la réflexivité. Réflexivité que Jaccottet assume et n'évite jamais : pour preuves, les notes, carnets, commentaires, retours sur soi d'une écriture qui fait du poème un mouvement continu et discontinu, faisant un continu de toutes ces discontinuités. Ainsi Jaccottet lecteur – et lecteur en poète qu'il est – oscille-t-il entre adhésion et réserve : son Mallarmé, peu présent dans l'explicite, mais sous-jacent à nombre de propositions poétiques, ourdit autant d'admiration que de refus qui, comme nous avons pu le lire, informent, sous-tendent – voire interfèrent avec – la lecture de deux ses contemporains, Bonnefoy et Deguy, poètes

92 Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 62 et 66.

93 *Ibid.*, p. 66.

qui n'ont de cesse de se confronter à l'auteur de *Divagations* et de *Poésies*. Ces rapports construisent l'identité d'une écriture dont l'horizon est aussi toujours : « Autre chose. [...] à la possibilité d'autre chose⁹⁴ ».

94 Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 67.