



HAL
open science

Philippe Jaccottet : La mémoire et la faille

Renée Ventresque

► **To cite this version:**

Renée Ventresque (Dir.). Philippe Jaccottet : La mémoire et la faille. Presses universitaires de la Méditerranée, 291 p., 2002, 2-84269-480-5. hal-03328870

HAL Id: hal-03328870

<https://hal.science/hal-03328870>

Submitted on 30 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Textes réunis et présentés par
Renée Ventresque

Philippe Jaccottet : La mémoire et la faille

Actes du colloque organisé à l'Université Paul-Valéry par
Renée Ventresque et Christian Ferré

MONTPELLIER III

AU PRINTEMPS 1972 — j'étais alors assistant dans cette maison depuis deux ans à peine — je venais de découvrir la poésie de Philippe Jaccottet, publiée l'année précédente dans la collection Poésie / Gallimard et, tout de suite, j'avais été ému, troublé, interrogé par ces poèmes où l'« effacement » se veut « façon de resplendir ».

J'avais aussitôt jeté, au crayon, quelques phrases sur les pages de garde du livre — notes hâtives et sans grand intérêt à la relecture, plutôt que texte achevé, finissant toutefois par un vers blanc, né, sans que j'en aie alors conscience, de René Char dont la poésie ne cessait de me fasciner :

L'éclair est beau que tant d'ombre environne.

J'avais éprouvé le besoin de mettre en forme ces notes et de les adresser à Philippe Jaccottet, avec une liste de questions sur sa poétique et même sur la poésie contemporaine dans son ensemble. Je ne mesure qu'aujourd'hui la témérité de cette démarche que seule excuse la jeunesse qui ne doute de rien. Naïvement, j'attendais une réponse à cette lettre que la plupart des grands poètes vivants ne se seraient sans doute pas donné la peine d'écrire. Je n'ai pas gardé de copie de ma lettre, mais on peut en deviner le contenu par la réponse du poète. Car cette réponse arriva bel et bien, une dizaine de jours plus tard, courtoise, argumentée, couvrant, d'une belle écriture manuscrite, quatre pages de grand format.

Je suis empêché de relire aujourd'hui devant vous, et avec vous, ce message de Philippe Jaccottet et je vous prie d'accepter mes regrets et mes excuses. Mais

j'ai tenu néanmoins à ce qu'il vous soit communiqué car il me semble qu'il apporte des réponses à plusieurs questions que cette œuvre nous pose et qu'il pose tout en même temps des questions auxquelles vous allez tenter de répondre.

En voici donc quelques extraits :

Que vous ayez pris la peine de m'écrire comme vous l'avez fait m'a touché, et je vous en remercie, ainsi que de votre intérêt et de votre indulgence pour mes livres. / Il y aurait trop à dire sur les questions que vous posez pour les affronter dans une lettre ; et dans la conversation, je ne sais quelle pudeur m'empêche généralement de les aborder... [...] Il y a dans l'orientation dominante de la poésie actuelle, surtout française, une telle ignorance ou un tel mépris du concret, du particulier, du quotidien, que je me sens moi-même bien souvent tenté de m'en détourner pour trouver chez des prosateurs une vérité plus large et plus solide. Combien de plaquettes ne vous tombent-elles pas des mains dès les premières pages, avec leur vocabulaire désuet, ou pseudo-métaphysique, leur laisser-aller, leur tapage vide ? Il est vrai que rien n'est plus difficile que d'écrire la moindre ligne qui ne paraisse un vain mensonge... / Aussi est-on heureux de recevoir des échos tels que le vôtre [...].

Invité par notre Université à la journée de poésie que nous avons organisée en février de l'année suivante, Jaccottet confirma ce qu'il me disait déjà au début de sa lettre d'avril 1972 :

Je vous remercie d'avoir pensé à moi pour cette rencontre. Malheureusement, il n'y a rien pour quoi je sois moins fait que ce genre de choses, et, après un ou deux essais malheureux, j'y ai renoncé définitivement.

Philippe Jaccottet accepte en revanche de dialoguer avec les chercheurs qui lui écrivent ou qui font le voyage de Grignan. Je sais que plusieurs de mes étudiants ont ainsi bénéficié de ses attentions bienveillantes et je lui en suis reconnaissant.

L'absence de Philippe Jaccottet aux journées qui lui sont ici consacrées ne doit pas être regrettée. Il me semble même que, paradoxalement, elle peut rendre plus forte la présence du poète.

Pour ma part, je continue à méditer les vers qui ouvrent, dans *L'Ignorant*, « Le travail du poète ». Je les confie aux collègues et aux amis qui ont accepté de participer à ce colloque en les remerciant de tout cœur, et je dis toute ma gratitude à Renée Ventresque et à Christian Ferré de l'avoir organisé :

L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli
n'est pas plus de rêver que de former des pleurs,
mais de veiller comme un berger et d'appeler
tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort.

Pierre CAIZERGUES
Directeur du Centre d'étude du XX^e siècle
Membre de l'Institut Universitaire de France

Avant-propos

(À ramasser les tessons du temps
on ne fait pas l'éternité [...])
Ph. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 115.

Nulle part au monde autant que dans ce pays (*la Grèce*), au cours de ce voyage, la terre encore habitable — plaines, champs, vallées, grèves et forêts — ne m'a paru aussi comparable à un chant auquel il était impossible que ne s'ajoutât pas une fois au moins le chant de la parole humaine, à un chant contenu, soutenu, non pas monotone mais profondément un, tout en étant sans cesse soumis à de légères modulations qui vous portent de lieu en lieu, de halte en halte, dans une sorte de jubilation intérieure et d'accord avec la totalité de ce qui existe ; prêts, du coup, en chaque site, à réentendre, même de très loin, dans l'enceinte sacrée, en frissonnant, une presque éternité murmurante qu'il n'était pas de trop de tous ces temples pour encager.

Ph. Jaccottet, *Cristal et fumée*, p. 43.

Entre 1945 et 1946 *Requiem* inaugure « les commencements de l'écriture » de Philippe Jaccottet¹. Que cette œuvre ait fait l'objet d'un

1. En fait, Jaccottet a publié en volume *Trois poèmes aux Démons*, Porrentruy, Aux portes de France, 1945. Mais, contrairement à *Requiem* — Lausanne, Mermod, 1947 ; réédité par Fata Morgana, Montpellier, 1991 —, ces textes

reniement durable de la part de son jeune auteur conscient de ses excès, notamment un lyrisme estimé de mauvais aloi, cela ne concerne guère la réflexion qui a nourri le colloque de Montpellier. En revanche, *Requiem* impose dès le départ Ph. Jaccottet comme un écrivain qui a, à tout le moins, souci de la mémoire. D'abord parce que ce texte convoque la mémoire des jeunes maquisards du Vercors assassinés par les Allemands. Ensuite parce que le choix de cet hommage *in memoriam* à travers lequel la parole poétique « rêve d'une forme d'accomplissement qui la rapprocherait des anciens rituels funéraires et lui donnerait des pouvoirs équivalents »², s'inscrit dans une tradition sacrée, en l'occurrence dans la mémoire d'une liturgie héritée du passé chrétien — en particulier par la composition en trois sections inspirées de la liturgie des morts et conservant leur dénomination en latin, *Dies Irae*, *Requiem* et *Gloria*.

Plus généralement, ce souci de la mémoire conduit Ph. Jaccottet à explorer des lieux multiples. Y compris ceux de l'enfance et de la jeunesse vaudoises, tellement discrets dans l'ensemble de son œuvre qu'on pourrait ne pas remarquer, c'est le propos de Jean-Pierre Jossua, qu'ils se profilent ici et là en filigrane, montagnes, lacs et fleurs originaires en quelque sorte. Peut-être aussi sont-ils éclipsés par la mémoire, autrement plus saillante, des écrivains aimés et amis, particulièrement Gustave Roud, Pierre-Louis Matthey ou Edmond-Henri Crisinel. La relation que Ph. Jaccottet a entretenue avec ces prédécesseurs est en vérité fondamentale, ou plus exactement, fondatrice. Ce sont ces écrivains suisses qui, se trouvant pour lui en effet aux « commencements de l'écriture », lui ont permis de prendre place dans une filiation formatrice tant par l'ordre des générations qu'elle instaure, que par la séparation nécessaire qu'elle implique, celle-ci n'étant elle-même qu'un des aspects multiples, analysés par Jean-Claude Mathieu, que la séparation revêt dans la démarche et

n'ont, à ma connaissance, jamais été repris. Pour les tout premiers « commencements de l'écriture » de Jaccottet, je renvoie à l'article de J. Cl. Mathieu dans le présent ouvrage, p. 129-155.

2. H. Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, 2000, p. 29.

dans l'œuvre de Ph. Jaccottet. Efficace, ce parcours se révèle heureux de fait dans son accomplissement : il fait naître à elle-même l'écriture.

De cette écriture parvenue désormais à maturité, Aline Bergé-Joonekindt relève et étudie un des traits caractéristiques : c'est le retournement de telle ou telle « figure », de tel ou tel « spectre »³ même, qu'à travers plus d'un recueil de Jaccottet elle dynamise à sa manière. Ainsi en va-t-il, par exemple, de l'absence sous toutes ses formes — le départ des dieux, la disparition des valeurs, la perte du sens de la tradition, etc. Susceptible de changer de signe, l'absence devient positive dès lors qu'elle est acceptée. Sans susciter davantage la déploration ni égarer dangereusement vers le nihilisme dont la tentation chez Jaccottet demeure, rayonnante, elle peut ouvrir de la sorte plus pleinement sur le monde. Ainsi en va-t-il de même du temps. Non, certes, qu'il se dépouille de sa force destructrice sous les espèces, par exemple, de la dégradation, de l'agonie et de la mort. Les textes les plus récents de Jaccottet en apportent la preuve indiscutable — en particulier « Ayant rayé le titre » à l'ouverture de *Et, néanmoins*⁴ ou les pages 25-29 de *Notes du ravin*⁵. Le temps peut toutefois, lui aussi, offrir un visage plus souriant que celui, selon les termes de Jean-Luc Steinmetz, du « grave vieillard falcifère ». Ce temps qui a le pouvoir d'alléger, de surprendre, de réjouir, bref, de rajeunir, c'est singulièrement le temps que transmuent en leur énergie propre les éléments du monde, les eaux, les fleurs, la lumière, soit autant de signes qui appellent et défient — sans malice — les mots.

Nul doute pourtant que d'autres lieux que ceux de l'enfance suisse ne requièrent bien davantage Ph. Jaccottet. Ces lieux dessinent, on le sait, une zone géographique privilégiée clairement délimitée dès *Paysages avec figures absentes* :

-
3. Les termes « figure » et « spectre » sont empruntés à l'étude d'A. Bergé-Joonekindt.
 4. Ph. Jaccottet, *Et, néanmoins*, Gallimard, 2001, p. 8-13.
 5. *Ibid.*, *Notes du ravin*, Montpellier, Fata Morgana, 2001.

je reste d'abord attiré par cette aire où les Grecs ont rayonné, ou par l'Asie (jamais par le Nord, ni par l'Afrique, ni par l'Amérique)⁶.

Ils renvoient à la mémoire beaucoup plus ancienne d'un passé collectif. Ils sont véritablement de hauts lieux car, Italie ou Grèce — ou aussi bien « paysages provençaux qui portent la marque de la Méditerranée même quand ils en sont éloignés de plus de cent kilomètres »⁷ ; on songe bien sûr à Saint-Blaise dans *Paysages avec figures absentes* —, non seulement ils sont aux commencements de notre civilisation, en particulier de notre littérature, mais encore ils témoignent en leurs vestiges éloquents d'une relation salutaire au cosmos, « d'une parfaite et simple ordonnance »⁸, que nous nous devons aujourd'hui, Jaccottet le répète, sinon de retrouver, du moins de ne pas oublier. Ainsi que le suggèrent, chacun à sa manière, Christine Van Rogger-Andreucci, Christian Ferré, Patrick Née, c'est en ces lieux, « Grèce intérieure »⁹ et Italie « aimé(e) de véritable amour »¹⁰, que s'origine l'être le plus intime de Ph. Jaccottet, et, du coup, évidemment, son écriture aussi, pour une part en tout cas, si l'on se souvient que cet écrivain est également le traducteur du texte grec de l'*Odyssee* et de poèmes italiens de G. Ungaretti.

L'écriture même de Ph. Jaccottet incarne à des titres divers un lieu de mémoire par excellence. Y travaille d'une part la mémoire de multiples autres textes de façon plus ou moins immédiatement repérable, mais toujours dans le sens d'une transmission féconde et d'une mise en relation, tantôt sous la forme d'une présence occultée — tel est le cas pour les textes de Nerval dont Renée Ventresque montre à quel point ils œuvrent à même l'écriture de Jaccottet — tantôt, et c'est ce qui a lieu avec le haïku japonais, sous la forme d'un

6. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Poésie / Gallimard, 1976, édition revue et augmentée, p. 137.

7. *Ibid.*, *Tout n'est pas dit*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 135.

8. *Ibid.*, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 140.

9. *Ibid.*, p. 134-136.

10. *Ibid.*, p. 137.

souvenir vigilant ou, mieux, d'un modèle inimitable, certes, et pourtant, ainsi que le précise Paule Plouvier, sans cesse là, comme une brillante leçon à la fois d'écriture et de vie — de manière d'être, littéralement, au monde. Il y a, d'autre part, chez Ph. Jaccottet, Béatrice Bonhomme le souligne, la volonté d'assigner à l'écriture un devoir de mémoire à tous les sens du terme. Il s'agit de léguer par elle des gestes à défaut de rituels caducs, des paroles à défaut de formules incantatoires perdues ou périmées, des coutumes, des expériences, des souvenirs de lectures, comme autant de relais entre les âges, dans l'espoir peut-être de faire échec à ces failles multiformes — par exemple celles, massivement géologiques, qu'ouvre l'Histoire en ses convulsions sanglantes ou bien celles dont ses mutations sournoises minent la terre :

Les événements du monde, depuis des années, autour de nous, proches ou lointains [...], l'Histoire : c'est comme si des montagnes au pied desquelles nous vivrions se fissuraient, étaient ébranlées ; qu'ici ou là, même, nous en ayons vu des pans s'écrouler ; comme si la terre allait sombrer¹¹ —

où peut s'altérer ou même s'annuler l'authenticité des vies ordinaires ; une authenticité qui, dans le meilleur des cas, comme Catherine Soulier le constate, se dévoie dans un folklore frelaté ou risque de se défigurer dans l'ordre figé du musée : des simulacres — au sens latin, *simulacra*, de « fantômes » — en lieu et place de la tradition vive prisee par Ph. Jaccottet.

Mais les failles qui sont imputables à l'Histoire, si profondes soient-elles, sont finalement, si l'on peut dire, accidentelles. Il en est d'autres, selon Patrick Née, plus vertigineuses encore peut-être — et il arrive que l'Histoire puisse parfois en décupler l'effet —, qui dans l'œuvre de Ph. Jaccottet menacent plus radicalement l'intégrité du sujet. C'est lorsque le doute, efficient en ce sens qu'il prémunit contre

11. Ph. Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, « Après beaucoup d'années », Gallimard, 1994, p. 93.

tous les « systèmes » — le terme appartient à Ph. Jaccottet¹² — découvre son avers pernicieux : lorsqu'il parvient à ruiner toute certitude, lorsque plus rien du monde ne se soustrait à la corrosion qu'il diffuse, lorsqu'il engendre, selon les mots de Patrick Née, « un abyssal sentiment d'abandon, d'abjection [...] l'horreur gnostique à l'état brut : celle de toute plénitude de l'Ici effondrée en entonnoir, en trou noir » par lequel l'hémorragie mémorielle se consomme —

Nous nous sentons quelquefois conduits jusque sur le bord de ce **gouffre** d'où monteraient de telles fumées, ou plutôt le souffle d'un tel **vide** et d'une telle **nuit** que plus rien de semblable à la vie de l'esprit n'y pourrait résister¹³ —,

ne laissant du « divin du monde »¹⁴ pas même le souvenir.

À cette intermittente béance, que peut opposer une écriture qui, plus qu'aucune autre sans doute, connaît son indigence ? Jean-Yves Debreuille propose une réponse nuancée. Oui, factices et duplices peuvent être les images ; Ph. Jaccottet l'aura-t-il assez dit et redit. Mais quelquefois, loin de la rhétorique, à force d'humilité — qu'il faut entendre avec Jean-Yves Debreuille dans son acception étymologique : au ras de la terre —, l'image est susceptible d'effleurer le visible, de tisser des liens, sans induire de leurre véritable, entre l'élémentaire et les mots, de pressentir l'invisible aussi ; non pour se reclore sur une satisfaction naïve mais pour porter toujours plus avant la méditation. Alors, il devient possible que, dans sa fragilité, elle

12. Je renvoie avec P. Née au texte « Dieu perdu dans l'herbe » dans *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, p. 168 : « [...] il me semble non seulement plus rassurant, mais plus simple et plus proche de la vérité, de concevoir que cette possibilité de questionner et de douter que nous avons, que cette exigence même de douter qui nous possède, crée une **faille** (*c'est moi qui souligne*) dans tous les systèmes que nous réussissons à imaginer, que nous essayons de bâtir [...] ».

13. Ph. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 167. C'est moi qui souligne les termes « gouffre », « vide », « nuit ».

14. L'expression est empruntée à P. Née.

laisse entrevoir une éternité, une éternité fragile comme elle-même, une « presque éternité murmurante ». Par l'image retenue, la mémoire du visible que vient à creuser celle de l'invisible¹⁵ capté ici et là, peut, elle aussi « frayeus(e) de chemin »¹⁶, combler « un instant, seulement un instant »¹⁷, les failles implacables.

Renée VENTRESQUE

15. Perceptible même parfois, comme le suggèrent, par exemple, ces lignes de *Et, néanmoins, op. cit.*, p. 58 : « Cependant, vous parvient aux oreilles, par intermittence, le bruit discret, comme prudent, des dernières feuilles du figuier ; celui, plus ample mais plus lointain, des hauts platanes d'un parc ; c'est la rumeur du vent invisible, **le bruit de l'invisible** (*c'est moi qui souligne*) ».

16. Ph. Jaccottet, *Et, néanmoins, op. cit.*, p. 23.

17. *Ibid.*, *La Semaïson*, Gallimard, 1984, p. 57.

« La Grèce intérieure »

Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI

Tel est le titre du dernier billet publié par Philippe Jaccottet dans la *Feuille d'avis de la Béroche* — il clôt le recueil de ces notes en 1994 dans *Tout n'est pas dit*. Le texte lui-même date probablement de 1964. À cette époque, Jaccottet, qui n'est encore « jamais allé en Grèce », reconnaît cependant celle-ci comme référence sous-jacente à toute son œuvre :

[...] je comprends de mieux en mieux, alors même que j'ai perdu tout contact avec la langue et les œuvres grecques, que cette perte de contact n'est qu'apparence, et qu'en réalité, quand le don d'un monde comme celui-là nous a été fait [...] il descend si profondément en nous que notre vie, désormais, s'en trouve éclairée¹.

1. *Tout n'est pas dit*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 134. Les autres ouvrages de référence sont *Paysages avec figures absentes*, Poésie / Gallimard, 1976 ; *La Seconde semaison*, Gallimard, coll. blanche, 1996 ; *La Semaison*, Gallimard, coll. blanche, 1984 ; *À la lumière d'hiver*, Gallimard, coll. blanche, 1977 ; *Après beaucoup d'années*, Gallimard, coll. blanche, 1994 ; *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1956 ; *À travers un*

Dans ce bilan que je devrais citer dans son intégralité, « tout est dit » d'une certaine manière sur l'importance de la référence grecque dans l'imaginaire du poète et sur l'appropriation personnelle de cette référence. Pourtant, je voudrais revenir sur le processus qui conduit ce poète de la montagne brumeuse², ce casanier, à se dire fils de la Grèce, au même titre qu'aujourd'hui et de façon plus évidente, peuvent s'en réclamer les poètes de la même génération que sont Lorand Gaspar, Yves Bonnefoy ou Henri Bauchau par exemple...

Comment « l'habitant de Grignan », qui creuse sans relâche un rapport immédiat au monde et refuse les projections imaginaires sur le paysage (« Il faudrait moins se souvenir, moins rêver » s'enjoint-il dans *Paysages avec figures absentes*, p. 130), qui prône « le principe d'ignorance »³ et veut s'en tenir aux « conseils des fleurs, antérieurs à tout savoir » (*La Seconde semaison*, p. 60) en vient-il ici à souligner un choix et une vision éminemment conditionnés par une culture première ?

Et je comprends aussi maintenant que si j'ai tant aimé ces paysages provençaux [...] c'est parce que ce qui me touchait, me parlait en eux avec tant de force et de persévérance, c'était, sans que je m'en sois douté d'abord, une espèce de voix analogue à celle de la Grèce. (*Tout n'est pas dit*, p. 135).

Dans ce colloque qui entend réfléchir sur la « mémoire et la faille » dans l'univers de Jaccottet, c'est-à-dire sur son rapport à l'Histoire, il m'est apparu que ce terreau antique auquel le poète se réfère explicitement comme à une source inconsciente pouvait nous permettre de

verger suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984 ; *Cristal et fumée*, Montpellier, Fata Morgana, 1978 ; *L'Ignorant*, Gallimard, 1956.

2. En 1989, il note comme un retour en lui vers l'enfance et ses paysages de montagne alpestre, « comme si s'effaçait [...] certains principes [...] l'opposition de la mer, païenne, à la montagne, puritaine » (*La Seconde semaison*, p. 122).
3. C'est le titre d'une partie du livre de Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, 2000, p. 79.

questionner en effet non seulement la relation spécifique que cette œuvre tisse avec l'espace mais également avec le temps et alimenter un débat que ses livres entretiennent entre « innocence et culture » :

On ne devrait pas les opposer comme incompatibles. La vraie culture garde toujours un reflet de l'innocence native [...]. Ce qu'il faut condamner, c'est un savoir qui stérilise son objet [...] Tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre. (*Paysages avec figures absentes*, p. 131).

Perspective qu'il reprend en des termes voisins dans *La Semailson* :

Innocence et culture : le meilleur de la culture garde toujours un reflet de l'innocence première, n'en est pas l'opposé [...] Voilà la seule culture : celle qui préserve et transmet l'innocence, le natif. Le reste devrait porter un autre nom. (p. 102)⁴.

La référence culturelle

La Grèce est donc d'abord le produit d'une culture classique donnée par l'école dans laquelle a baigné l'imaginaire d'enfance ; elle devient sa première fenêtre sur le monde :

Cette langue que l'on a étudiée avec plus ou moins de peine, ces livres que l'on a compris plus ou moins bien, ces statues, ces temples que l'on a plutôt imaginés que vus, ne constituent plus du tout, au bout d'un certain nombre d'années, ce que l'on appelle un « bagage », c'est-à-dire un fardeau de connaissances. (*Tout n'est pas dit*, p. 134).

Ces lignes manifestent l'activité d'appropriation par l'imaginaire qui s'opère à l'égard du modèle grec, reniant au contraire toute érudition et souci d'exactitude. Platon ou Eschyle, s'il en a oublié les termes, transmettent cependant à Jaccottet une vision du monde, « rappel de

4. Cf. Nietzsche et sa conception de la culture.

la perfection dont l'homme est capable quand il a découvert sa vraie mesure » (*Ibid.*, p. 135). Dans la marge d'incertitude du « plus ou moins », qui détermine un accès oblique au savoir, s'enracine cette « Grèce intérieure » auquel le regard restera fidèle. Et l'on voit que l'entreprise de dépouillement de celui-ci face au réel que tente Jaccottet dans son œuvre est néanmoins acte d'allégeance, en un bel hommage « aux maîtres passionnés » qu'il a eu « la chance de rencontrer » (*Ibid.*, p. 134)⁵, à un archétype doublement originel, base de notre civilisation et première rêverie du poète.

Il est vrai que les textes de Jaccottet ne méditent jamais explicitement sur la civilisation grecque en tant que telle ni ne conduisent un dialogue avec ses penseurs. Nulle curiosité historique ou géographique ne l'anime. En revanche, on notera l'omniprésence de la littérature et de la mythologie grecques ; ou plutôt de présences issues de celles-ci sans qu'ait besoin jamais d'être développée la référence. C'est Ulysse que l'on s'attend à voir surgir parmi les moutons dans les prés (*Paysages avec figures absentes*, p. 105), Vénus qui pourrait paraître « entre la boue et les buées de l'aube » (*À la lumière d'hiver*, p. 91), l'*Odyssee* qu'évoque telle lumière du tilleul semblable au « sacrifice d'une vache aux cornes peintes d'or » (*La Semaison*, p. 29), ce sont les Parques pour dire l'approche de la mort (*Après beaucoup d'années*, p. 37)... Il n'est pas jusqu'aux positions des poètes contemporains qui ne lui paraissent sous les traits antiques, Breton en Tirésias et Ponge en Polyphème, dans *L'Entretien des muses*⁶.

De sa culture grecque en effet Jaccottet retient surtout des personnages, qui sont d'abord des noms, découverts dans les textes des

5. Assurément songe-t-il à ses deux maîtres de grec, Carl Stammelbach au collège de Lausanne, puis André Bonnard à l'Université.

6. p. 117 : « La hardiesse me paraît celle de l'aveugle [...] qui, pour cent échecs, tombe sur une merveille de hasard ; et combien [...] à la suite du vieux Tirésias Breton, se sont mis un bandeau sur les yeux parce que c'est un geste qui ne demande pas grand effort [...] ». Pour Polyphème cité par H. Ferrage en p. 37, je ne trouve pas la référence.

Anciens certes, à commencer par l'*Odyssee* qu'il a lui-même traduite⁷, mais enrichis ensuite de l'imaginaire collectif de la littérature occidentale, comme il le signale à propos d'Andromaque par exemple :

Andromaque. Comme le nom d'une héroïne antique peut s'épaissir en nous, avec le temps, de tous les échos que lui ont donnés, plus tard, et même beaucoup plus tard, d'autres poètes.

Après Homère, plus, je crois bien, que les passages où il la fait apparaître pour la première fois, ce sont quelques mots de Roud qui se sont gravés dans ma mémoire affective : « ... et l'*Andromaque* de Virgile se faisait un paradis de sa tristesse. » ; après quoi il me fallait relire, au chant III de *L'Énéide*, cette arrivée en Épire où Andromaque, captive, exilée, avait, comme l'écrit Delille, « imité tous les objets de ses regrets, Iliion, le Simois, le Scamandre, et par cette douce ressemblance, [elle] trompait la douleur de ses pertes. » Invention merveilleuse qu'allait reprendre, étrangement, Baudelaire ; et ce coup-là, pour moi, le vers allait devenir magie pure :

« *Andromaque*, je pense à vous : ce petit fleuve... »

(Où je crois maintenant que, même sans connaître la suite, même sans comprendre, le seul rapprochement, par la rêverie, du mot Andromaque et du mot fleuve, de l'ombre féminine, exilée, mélancolique, et du mouvement des eaux touchait quelque chose de très intérieur en moi). (*La Seconde saison*, p. 117).

La parenthèse finale rend compte à nouveau du processus imaginant mis en branle par un certain degré d'incompréhension, une incertitude première qui permet l'appropriation culturelle et dénie le savoir. Et ces noms fabriquent des êtres ; c'est toujours aux individus, comme ici avec Andromaque, réels ou fictifs, que Jaccottet donne le pas sur la philosophie ou sur les mythes. Ainsi du *Phédon* il ne se laissera pas convaincre par le raisonnement, ni « par le mythe qui peut sembler puéril » mais « saisir par l'exemple de Socrate », image permanente du « triomphe de l'esprit » en toutes circonstances (*La*

7. Club français du Livre, 1955, rééd. Maspéro, 1982.

Semaison, p. 115)⁸. Sa Grèce n'engendre pas un approfondissement philosophique à la manière de Bonnefoy, elle ne fournit pas le détour de ses mythes comme chez Bauchau. Elle peuple son univers d'individus, qui se substituent aux « figures absentes » de l'homme contemporain. Le plus frappant est bien sûr les nymphes, que le poète semble deviner dans les paysages bien réels qui l'entourent, présences obsolètes qui laisseraient croire à un artifice archaïsant dont usèrent déjà les peintres de la Renaissance « pour se rattacher à l'Antiquité ». « Silhouettes de nymphes » ; « idylles de bergers », écrit Jean-Luc Steinmetz⁹, semblant vouloir « exempter d'une trop pesante humanité » les êtres. Sur le risque d'artifice désincarnant, Jaccottet, comme à son habitude, s'explique. Les nymphes, « signes imaginaires », traduisent une orientation de l'esprit « vers un certain point de l'espace et du temps, vers la Grèce, vers l'Antiquité ». Bien évidemment le poète ne croyait pas, en les évoquant, « que les nymphes fussent revenues ni même qu'elles eussent jamais été visibles », il n'allait pas se « mettre à chanter des hymnes grecs. Simplement, c'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables, sous un ciel assez proche, qui s'était exprimée dans des œuvres, que j'avais pu voir ou lire (et dont l'école par chance avait su me communiquer le rayonnement), continuait à parler [...] dans ces sites, dans une lumière sur ces sites, par une étrange continuité (que certains aspects de l'Histoire nous cachent) » (*Paysages avec figures absentes*, p. 30). Ce texte célèbre de *Paysages avec figures absentes* renouvelle l'expression d'une dette à l'égard de sa formation scolaire ; on notera à nouveau combien la culture est un tremplin pour l'imaginaire : il suffit de « voir » le livre pour en saisir le « rayonnement », combien l'imaginaire aussi ne peut s'émouvoir que sur une incertitude initiale : « c'était comme si » nous dit le texte. Mais ce que

8. « l'incertitude première » ici encore est explicitement soulignée par Jaccottet « comme s'il fallait, de toute nécessité, qu'un point restât douteux éternellement, échappât aux prises de la pensée, se maintînt dans l'incertitude poétique : lumière fuyante ».

9. *La Poésie et ses raisons*, Corti, 1990, p. 264.

livrent surtout ces pages, c'est le sens profond donné à la Grèce par Jaccottet, qu'elle doit assurément en premier lieu à son caractère fondateur à l'égard de notre civilisation présente — en cela, Jaccottet nie les ruptures prétendues de l'Histoire événementielle pour souligner au contraire la permanence d'une culture d'où nous venons —, mais pas seulement.

Par un processus d'allégorisation, volontaire donc, tout ce qui a trait à l'Antique chez Jaccottet parle d'un fond originel et immanent au monde et dont l'homme moderne ne saurait plus que saisir des traces. On sait la place faite au sacré chez Jaccottet, on connaît son « pari de l'inactuel » comme l'a justement nommé Hervé Ferrage en en faisant le titre de son récent essai sur le poète¹⁰. L'inactualité signale l'inscription en faux du poète contre son temps.

Se tourner vers cela, ce devait être appréhender l'immémoriale haleine divine et du même coup, rester fidèle à la poésie qui semble en être une des émanations

continue *Paysages avec figures absentes* après avoir décelé le sens de la présence grecque.

On voit s'établir ici une série d'équivalences entre la poésie, l'immémorial, le divin et la Grèce. Or le terme d'immémorial évoque ce qui est sans mémoire et certes s'insurge contre une perspective historique. Il dit aussi ce qui paradoxalement dans son ancienneté même a échappé à l'oubli et résisté au temps. L'inactuel est en fait le toujours actuel. Ainsi la Grèce, référence inactuelle assurément, est réactualisée par Jaccottet en une rêverie nostalgique d'un Éden perdu avec lequel elle s'identifie. Éden perdu, parce que de fait elle appartient au passé et que, Proust l'a bien dit, les paradis sont

10. Jaccottet pourrait en effet reprendre à son compte la citation de Nietzsche dont s'inspire Hervé Ferrage :

« Étant élève des temps anciens, surtout de la Grèce, j'ai acquis sur moi-même [...] les expériences que j'appelle inactuelles ».

toujours par essence paradis perdus, paradis parce que perdus, paradis parce que recomposés par l'imaginaire personnel. Que Proust songe à l'enfance de l'individu ou que comme chez Jaccottet il s'agisse de l'enfance de notre civilisation, peu importe, le processus nostalgique et idéalisant¹¹ est le même.

Cependant la pensée antique offre objectivement les éléments d'un monde harmonieux avec lequel l'homme vit en accord et qui peut aisément figurer le paradis perdu pour la modernité :

Je pense au mot *cosmos*. Il a signifié d'abord, pour les Grecs, ordre, convenance ; puis monde ; puis la parure des femmes. La source de la poésie, ce sont ces moments où, [...] ces trois sens coïncident, où [...] surgit une beauté qui est la convenance d'un monde, singulier appât où le poète ne cesse de revenir [...] à travers les pires doutes. (*Paysages avec figures absentes*, p. 127).

Elle offre, avec ses dieux païens, un monde habité par le sacré, « la maîtrise du Sacré, que l'on était parvenu à faire descendre dans une demeure, sur la terre, sans le priver de son pouvoir et sans détruire son secret... » (*Ibid.*, p. 27) ; (ce fut « la grandeur et la limite de la Grèce »).

C'est donc à la présence de l'illimité dans l'univers limité que s'identifie la Grèce avec ses nymphes dont ailleurs Jaccottet précise qu'elles sont pour lui une manière de nommer l'Insaisissable, « les figures qui paraissent sur le seuil quand certaines portes s'ouvrent » (*Ibid.*, p. 137).

Ainsi pour les Grecs vivant dans une société où le mythe était, non lettre morte, objet d'érudition, mais « chose vivante » selon les termes de Mircea Eliade recopiés par Jaccottet (*La Seconde semaison*, p. 74), le monde parlait à l'homme, le monde était patrie, du moins aime-t-on à le croire même si le doute parfois gagne : « Qui a su parler de la terre comme patrie ? Est-ce que les « païens » l'ont su ? Homère, Pindare,

11. À propos du premier Hölderlin, Jaccottet parle d'une Grèce « encore très idéalisée » (*Une Transaction secrète*, p. 58).

Eschyle ? » demande *La Semaison* (p. 131). Or « c'est cela que restitue l'expérience poétique »¹².

L'héritage de Hölderlin

On ne peut ignorer dans cette nostalgie de la pensée grecque qui habite le poète — et bien au delà de l'époque où il écrit *Paysages avec figures absentes* — l'importance de Hölderlin, dont l'œuvre est la première actualisation de la Grèce pour lui ; Hölderlin saluant la Grèce « bienheureuse » comme la « demeure à tous les dieux donnée »¹³, et s'interrogeant dans « L'Unique » :

Qu'est-ce donc, aux
Antiques rives heureuses
Qui m'enchaîne ainsi, pour que je leur porte
Plus grand amour encore qu'à ma patrie ?
Oui, comme en un céleste esclavage
Vendu, je vis là-bas, aux lieux
Où s'en vint Apollon [...] ¹⁴

On sait le rapport profond, intime de Jaccottet avec ces textes qu'il a traduits, avec ce poète sur lequel il revient non seulement en présentant l'édition de la Pléiade, mais en lui consacrant de nombreux essais. Il est difficile de trouver un carnet de Jaccottet d'où Hölderlin soit absent. Or l'auteur d'*Une Transaction secrète* a particulièrement

12. Une telle perspective rejoint celle de Simone Weil à laquelle Jaccottet rend régulièrement hommage, elle dont il n'oublie pas combien elle « a été sensible à la lumière grecque » (*Paysages avec figures absentes*, p. 176) et dont il admire les traductions de *l'Iliade* lors de sa propre traduction de *l'Odyssée*.

13. Hölderlin, « Le Pain et le vin », *Ceuvres*, volume publié sous la direction de Ph. Jaccottet, 1967, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 810.

14. *Ibid.*, p. 863.

médité la relation de Hölderlin à l'Antique¹⁵, et à le lire, on aurait envie de simplement transposer ses paroles sur l'auteur d'*Hypérion* à lui-même pour définir un phénomène exactement analogue :

[...] dans certaines figures du monde visible, c'était l'Inconnu, l'Invisible, l'Infini qui venaient à sa rencontre [...] Hölderlin rejoignait par là l'expérience religieuse des Anciens, et, [...] la puissance de son amour pour les Grecs était si grande que c'était nécessairement en leurs dieux que s'incarnaient ces apparitions. (*Paysages avec figures absentes*, p. 147).

Et plus loin :

Alors se forme en lui l'idée que la Grèce, c'était le temps où cette proximité des dieux était constante [...] comme la fête de l'accord entre les hommes et les dieux, la suprême harmonie, ce qu'il appelle aussi quelque part le « chœur » par opposition au chant solitaire auquel il se voit réduit.

De même, Jaccottet use des modèles légués par sa culture pour désigner le phénomène du sacré dont il a l'intuition. De même aussi, il constate « l'exclusion de toute communauté qui est le lot du poète moderne » (*L'Entretien des muses*, p. 306), parce que sa voix en quête d'immémorial est désaccordée avec son temps, nostalgique d'un sacré disparu de la société et inévitablement intermittent pour l'individu. Une telle perspective justifie du reste la retraite dans laquelle vit le poète depuis des années.

Car la quête de l'immémorial s'articule cependant sur une réflexion historique où Jaccottet, tout comme Hölderlin, constate une évolution irréversible. D'où le soupçon qui le gagne, paradoxalement, à l'égard de certaines voix contemporaines qui se meuvent pourtant dans une sorte de joie païenne continue, comme celle de Saint-John Perse :

15. La Grèce « sera la source désirée, l'aliment du rêve, la racine de l'avenir attendu » (*Une Transaction secrète*, p. 58).

La fête qui fut le grand rêve de Hölderlin, la fête du sacré, est-il possible de la fêter ainsi tous les jours, sans ombre de tricherie ? (*L'Entretien des muses*, p. 41)¹⁶.

Bien qu'à la différence de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* ou de Simone Weil dans *La Source grecque*, Jaccottet ne conduise pas une réflexion continue sur la pensée grecque, comme eux, comme Hölderlin, comme Heidegger, il considère notre temps comme un « temps de détresse » issu d'une rupture amorcée avec Platon, confirmée par le christianisme, qui nous a séparés d'un sacré immanent, d'« une espèce de plénitude intérieure » (*La Promenade sous les arbres*, p. 106) et les poètes font alors figures de lointaines résurgences du paganisme grec :

Ainsi, toute une part de la poésie moderne apparaîtrait, par cette sorte de retour au lieu natal, à l'origine, dont Hölderlin, son annonciateur à tant d'égards, avait compris la nécessité, privilégiée ; et il n'est pas surprenant qu'ont ait été tenté de comparer certains de ces représentants les plus purs à ces poètes philosophes de la Grèce présocratique chez qui, *avant* le grand développement de la pensée logique, les choses visibles sont à la fois si présentes et si chargées d'illimité. (*L'Entretien des muses*, p. 305).

Le « centre » dont s'entretiennent toutes les méditations du poète, et « le souci de ne pas rompre le lien avec ce qui est, non seulement un sol sous nos pieds, mais le fonds, l'héritage, mais, en arrière de nous, en amont de nous, la *source* » qu'il attribue aux poètes dans *L'Entretien des muses*, renvoient de fait d'abord à une période historique qui est celle de la Grèce d'Hésiode (autre lecture récurrente pour Jaccottet), celle d'Empédocle ou d'Héraclite, où poésie et philosophie, esprit d'observation et imaginaire, corps et esprit, apparence visible et principe invisible, n'étaient pas séparés et inconciliables comme ils le

16. Voir « Le Prince et le dernier survivant : Ph. Jaccottet lecteur de Saint-John Perse » par Renée Ventresque, *Cartes Blanches* n° 1, Publications de l'Université Paul-Valéry, Montpellier, 2000.

deviendront pour les philosophies platoniciennes et chrétiennes. Si bien que le poète regarde vers la Grèce dans la mesure où celle-ci signifie un principe de non-contradiction comme la poésie qui est, selon Jaccottet, « au plus près d'elle-même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, illimité et limite » (*Ibid.*, p. 304).

Doit-on dès lors, comme le formulera Segalen à propos d'un autre espace géographique et mythique, celui de la Chine, ne plus « regarder qu'en arrière » ? Il est indéniable qu'il y a dans l'œuvre de Jaccottet des prises de position passéistes, qui s'étendent au delà d'un rapport au sacré, aux effets de l'ère industrielle, à la mécanisation de l'agriculture, au développement du tourisme de masse etc. et un certain abattement pessimiste. Pourtant, la stérilité d'un tel discours de seule nostalgie d'un temps du reste mythique¹⁷ n'a pas échappé au poète qui, non sans un tourment personnel, combat cette propension : s'il faut écouter en nous cette « très profonde, irrésistible nostalgie, comme si vraiment elle disait quelque chose d'important et de vrai » (*La Semaison*, p. 22), il n'en reste pas moins que « nous venons bien après Socrate » (*L'Entretien des muses*, p. 305) et qu'il ne saurait être question d'« imiter les Anciens » pas plus pour lui que cela ne fut le cas pour Hölderlin :

D'abord accablé par la splendeur sacrée de la Grèce [...] Hölderlin a ensuite compris [...] que l'Occident pouvait aussi accéder à sa grandeur propre, pourvu qu'il trouvât sa propre voie ; ce à quoi il parviendrait non en imitant les Grecs, mais en méditant sur notre rapport avec eux, ce que nous avons de commun et sur ce qui nous en sépare¹⁸.

17. Car « la Grèce a-t-elle connu la grâce comme le croyait Simone Weil ? » comme le demande Gérard Leclerc cité in *Cahiers Simone Weil*, « S. Weil et la poésie », t. 17, n° 2, juin 1994, p. 222.

18. Introduction à l'édition de la Pléiade, *op. cit.*, p. XIV.

Or Jaccottet à son tour doit se détacher de l'exemple du poète allemand :

De [...] Hölderlin en particulier qui, l'un des premiers parmi les esprits modernes, connu et surtout questionna la fascination des origines, je tirai peut-être davantage ; [...] pourtant [...] je m'arrêtai assez vite en chemin ; ma propre vie avait sans doute pris plus de force, [...] me nourrissait davantage [...]. Finalement, même l'expérience d'Hölderlin ne pouvait que me demeurer étrangère, extérieure, je devais la laisser simplement présente à l'horizon [...] (*La Promenade sous les arbres*, p. 17-18).

La Grèce hölderlinienne reste la figure d'un rapport inaccessible au monde et « on s'égare dans la nostalgie des anciens rituels et de la poésie sacrée » (*Ibid.*, p. 109). Approfondissant sa « propre voie », donc, sous le signe d'un questionnement permanent et volontaire dont rendent compte les carnets successifs, où la forme fragmentaire et intermittente permet un jeu d'affirmations-corrrections, Jaccottet découvre à travers la nature immédiate un autre rapport au sacré, mais où la Grèce, paradoxalement face à la prééminence accordée au réel extérieur, persiste comme référence plus « intérieure » que jamais.

L'appel du paysage

On sait l'importance prise par le paysage de Grignan dans l'œuvre et je voudrais n'en retenir que ce qui m'apparaît comme la deuxième actualisation de la Grèce chez Jaccottet. Il ne s'agit pas seulement de ces figures allégoriques du sacré dont l'imaginaire du poète, à la manière d'un Poussin, peuple le paysage. Mais plus profondément d'une identification par métonymie du paysage, de la nature et, dans cette nature, de la lumière de la Drôme à la Grèce. Le texte éponyme et liminaire de *Paysages avec figures absentes* est tout entier consacré à cette analogie de la lumière grecque avec celle de Grignan : « un appel » s'y fait entendre vers « un centre qui se dérobe » et qui évoque

le paradis : ce seul mot qui lui vient à l'esprit n'a rien à voir avec le jardin biblique, l'auteur prend soin de le préciser :

En revanche je découvris bientôt qu'à ce mot, qui voulait sans doute d'abord traduire dans mon esprit une impression d'exaltation, de perfection, de lumière, se liait une idée de la Grèce, pays que je n'avais jamais vu qu'en image, mais dont j'allais maintenant comprendre que la lumière m'avait nourri plus profondément que je n'aurais jamais pu le croire. (*Paysages avec figures absentes*, p. 24).

C'est donc à une reconnaissance que le paysage convie Jaccottet, une reconnaissance de son « sol mental » qu'est la Grèce comme Apollinaire désigne l'automne comme sa « saison mentale »¹⁹. L'impression de « patrie », de « terre natale » que lui procure Grignan ne le renvoie paradoxalement pas au séjour de son enfance mais à ce fonds culturel et imaginaire qu'est la Grèce antique : « Je n'ai jamais vu la Grèce pourtant » insiste-t-il plus loin constatant qu'il a cependant toujours été « attiré par cette aire où les Grecs ont rayonné » (*Paysages avec figures absentes*, p. 137). Ce n'est cependant pas une emprise de la civilisation grecque que découvre Jaccottet dans les crépuscules hivernaux de la Drôme, « ni musées proposés à une curiosité d'archéologue, ni temples ouverts à quelque culte panthéiste », ni « vestiges »²⁰ d'une ancienne présence, mais une certaine qualité du rapport au monde que le paysage engendre chez l'individu. Cette « Grèce intérieure » est bien le nom donné au sentiment d'appartenance que procure un site, Grèce « portative », ai-je envie de dire, puisqu'on peut l'identifier dans n'importe quel « lieu » où une « figure » se crée, « expression d'une ordonnance. On cesse, enfin, d'être désorienté » (*Paysages avec figures absentes*, p. 28).

Ni la Grèce géographique, ni la Grèce historique, ni sa philosophie, désormais ne comptent, mais une redéfinition de celle-ci non plus comme centre éloigné par l'espace et le temps mais centre invisible au

19. Ferrage parle de « réminiscence » de jeune helléniste, *op. cit.*, p. 131.

20. *Tout n'est pas dit*, p. 135.

cœur des choses visibles. Et de même que Nietzsche attend le surgissement des héros grecs dans un paysage de montagne où paissent des vaches, où la neige surplombe les forêts de conifères parce que sa beauté « invitait à une muette adoration de l'instant qui la révélait »²¹, de même la Grèce de Jaccottet se manifeste lors de tout contact intense avec le réel. S'annule alors toute nostalgie puisqu'au contraire il s'agit d'une intensification du présent par un rayonnement des choses là, comme éclairées par le dedans. On songe aux « visions » de *La Promenade sous les arbres* où le monde extérieur saisit le poète lui procurant joie et stupeur, moments mystérieux et « nourriciers » où se révèle la splendeur du visible²². Ainsi passe-t-on d'un passé mythique, « le commencement de notre histoire », à un fonds toujours actuel, éminemment présent puisque « soubassements de notre pensée et de nos rêves », « ce qui continue [...] à conduire notre vie », formules où l'on voit passé et présent, dehors et dedans se confondre. La Grèce n'a décidément plus besoin d'être désignée pour être présente. Dès lors que le paysage prend cette acuité, il y renvoie, dès lors qu'une œuvre parvient à communiquer la lumière spécifique de tels instants dans la nature, elle transmet la qualité grecque, si bien que « les paysages de Cézanne donnent une idée plus juste et plus puissante de ce que peut être la lumière (intérieure) de la Grèce » que les œuvres de la Renaissance, c'est-à-dire que ses « arbres, ses ciels et ses rochers » exhument « une sorte d'esprit, de souffle, d'appel qui dit que la lumière de l'esprit n'est nullement éteinte » (*Tout n'est pas dit*, p. 135). La référence picturale est évidemment essentielle puisqu'elle permet une représentation instantanée de l'espace, et échappe dans sa nature même à la temporalité.

21. Ce texte intitulé « In Arcadia ego », extrait d'*Humain trop humain*, est cité par Jaccottet dans *La Seconde semaison*, p. 155, qui ajoute : « l'aurais-je connu plus tôt, j'aurais pu m'économiser les souvent laborieux détours ».

22. Voir la rêverie sur Saint-Blaise, site grec, dans *Paysages avec figures absentes*, p. 132.

Poussant plus avant, si l'on s'intéresse aux paysages de Jaccottet comme beaucoup l'ont fait avant moi²³, on constate essentiellement leur qualité toute particulière de vaporisation du solide ; la montagne devient « légère », « rocs changées en buées » selon les formules de « L'approche des montagnes » mais auxquelles on trouverait aisément de multiples échos dans toute l'œuvre²⁴, et dont la floraison de l'amandier dans *À travers un verger* offre la parfaite réalisation avec son « état de suspension au dessus du sol » « à la limite du perceptible ». Déjà dans *L'Ignorant* la maison était « légère haut dans les airs » « cloisonnée » par « le vent et la lumière » (p. 48), belle formulation oxymorique de cette alliance du solide et de l'évanescent, qui bien évidemment est un effet de la lumière, lumière aurorale, lumière crépusculaire, soleil filtrant à travers la brume ou les fleurs de vergers ou resplendissant sur la neige, autant de variations d'une même lumière hölderlinienne, philosophique et joyeuse selon son vers célèbre (« Et la lumière philosophique est désormais ma joie ») auquel fait allusion Jaccottet (*Une Transaction secrète*, p. 71 et p. 91). Nous sommes loin de l'« étincellement du pelage des eaux », du « grésillement du sel dans l'or chaud de l'huile » qui éblouissent le regard de Lorand Gaspar face à la réalité du paysage des Cyclades. Et pourtant nous sommes plus que jamais proches de la Grèce, ou plutôt de la vision de la Grèce selon Jaccottet. J'en veux pour seule preuve le titre retenu pour le texte écrit en 1978 lors d'un voyage bien réel cette fois en Grèce : « Cristal et fumée » parce que c'est bien cette double sensation qui s'est imposée face au temple d'Athéna Nikè :

23. Cf. notamment J. Y. Pouilloux, « Le paysage », *Philippe Jaccottet*, textes réunis par M. C. Dumas, Champion, 1986.

24. « À cette lumière éclatante, on peut s'appuyer, s'adosser. C'est la seule forteresse imprenable que j'aie jamais vue » (*Tout n'est pas dit*, p. 23).

[...] il est pareil à un cristal, mais où transparaîtrait comme une fumée quelque chose du trouble et de la grâce humaine ; et plus d'une fois, en cours de route, on se rappellera ce signe²⁵.

Cristal et fumée

Le cristal transparent et dur mêlé à son antithèse absolue, la fumée, opaque et impalpable, mouvante et volatile, « un cristal respirant » comme il le formulera quelques pages plus loin, « c'est en définitive cela, la Grèce ». Ainsi la Grèce effective offre-t-elle confirmation au poète de sa « vision de la Grèce ». Avant de regarder de plus près le compte-rendu de cette « équipée » tardive « au pays du réel », je voudrais rappeler, même si je parodie Segalen ici, combien au contraire de celui-ci, Jaccottet est rétif aux voyages. Dans « Les Cormorans » consacré à un séjour à Prades qui suscite, comme par ironie, le récit d'un autre en Hollande, il fustige l'inutilité de ceux-ci, dont il retient surtout la déception : « qu'est-ce qu'on fait là en fin de compte ? » se demande-t-il en cours de route (*À travers un verger*, p. 49). Loin d'être vécu comme une rencontre avec l'Autre, l'étranger, le différent, comme un moyen de se sentir plus intensément exister, le déplacement géographique est pour Jaccottet, en cela véritable anti-exote, un dérivatif anti-poétique où « l'on va se régénérer en se reniant, ou du moins en s'oubliant. » (p. 20).

Pourtant le voyage en Grèce ne conduit ni à un décentrement ni à une déception. Bien au contraire il confirme les qualités spécifiques que le poète attribuait déjà à cette terre. Certes un furtif dépit à l'égard du pays moderne et urbanisé, d'Athènes poussiéreuse ou de Sparte « petite ville de province » « aussi loin que possible d'Hélène », se fait sentir, mais plus généralement les sites font surgir visions et réminiscences issues des textes antiques appris « sur les bancs de l'école » : la voix d'Eschyle et le malheur de Cassandre se font entendre à Mycènes dans un phénomène analogue à celui qui teint la mer Égée

25. *Cristal et fumée*, p. 22.

du sang des morts de Salamine aux yeux de Lorand Gaspar. Le regard posé sur le paysage grec est un regard habité par cette culture vivace qui fut « une porte ». Mais au delà de ces évocations attendues qui accompagnent le périple de Jaccottet en Grèce, ce qui frappe, c'est une fois de plus la polarisation de l'attention sur la lumière, perçue comme aurorale comme celle de Grignan : « C'est un monde au matin » ; « je suis venu ici recevoir l'ablution de l'aube » (p. 22-23). Et les « socles de brume » de l'Acropole (p. 23) rappellent très exactement « L'approche des montagnes ». Si bien qu'après un long développement pour tenter d'approcher au plus juste, sans toutefois y parvenir, la qualité de la « couleur presque sacrée » de la Grèce²⁶, Jaccottet est renvoyé aux visions de George Russell qui inauguraient, quelque vingt ans plus tôt, la méditation de *La Promenade sous les arbres* à partir d'un tout autre paysage. La valeur du voyage, s'il en a une, ne sera assurément pas celle de l'exotisme ni du dépaysement²⁷.

Je ne sais si dans cette incomparable beauté reconnue à la Grèce et l'éloge hyperbolique qui clôt le carnet de route, nous devons lire un hommage au voyage ou sa négation :

26. « Mais surtout [...] il y avait qu'au-delà des vagues brillantes [...] on apercevait des montagnes bleues et, plus à droite, la plaine d'Argos qui débouche directement sur la mer — vue de là, comme une véritable prairie, d'un vert intense, avec quelques arbres devinés plus loin ; et vraiment ce vert était de l'émeraude dense, précieux, surprenant au bord de la mer [...] et autre chose que le mot « émeraude » commence à dire [...] décidément je ne sais comment dire et beaucoup de choses ainsi en Grèce dépasseront mes moyens d'expression — et il faut bien finir par penser qu'encore une fois la lumière y est pour beaucoup, qui touche les choses de baguette de cristal et fait ainsi figurer à nos yeux le monde réel [...] le bonheur [...] — ce qui a pu faire imaginer à quelqu'un comme A. E., George Russell, qu'il rejoignait alors des visions antérieures et, cessant de n'être que lui-même, poète irlandais du XIX^e, participait à des fêtes lointaines, avec les dieux enfin retrouvés » (p. 29).

27. Peut-être parce qu'une telle expérience ne peut être que malheureuse. Voir D. Lançon citant *Tristes tropiques* dans « L'Égypte inaccessible de Ph. Jaccottet », *Le Temps qu'il fait*, n° 14, 2001, p. 223.

Nulle part au monde autant que dans ce pays, au cours de ce voyage, la terre encore habitable [...] ne m'a paru aussi comparable à un chant [...] continu, soutenu, non pas monotone mais profondément un [...] dans une sorte de jubilation intérieure et d'accord avec la totalité de ce qui existe [...] (p. 43).

Il est vrai que le séjour suivant en Égypte, terre pourtant tout autant marquée par l'immémorial, témoigne d'un moindre enthousiasme :

[...] à aucun moment [...] je n'ai ressenti cette stupeur [...] ce frisson qui m'avait saisi en Grèce [...] à plus d'une reprise, au cours des deux seuls voyages que j'y aie faits, il n'y a pas si longtemps (p. 69)²⁸.

Finalement le carnet du voyage en Égypte se mue en une interrogation sur les émotions ressenties en Grèce. Et cette méditation conduit Jaccottet à réitérer, mais en les inversant, les arguments qui le faisaient jadis faire de Grignan un site grec : si Olympie lui parle, c'est parce que la nature méditerranéenne y est pareille à celle où il aura vécu toute sa vie (p. 69) ; c'est ensuite parce que le lieu est marqué « d'une histoire qui l'a imprégné très jeune sans rien perdre ensuite de son rayonnement. » Enfin, c'est une question de lumière paradoxale : à la différence des constructions colossales des Égyptiens « le marbre des temples grecs est de la lumière captive ; leurs colonnes ne pèsent pas, et laissent entre elles largement circuler le jour. » (p. 72). Proximité géographique, conditionnement culturel, et réalisation de cet idéal de maison légère que l'on trouvait formulé dans *Airs*, telles sont les trois raisons qui permettent à Jaccottet de revenir de la Grèce extérieure à sa Grèce intérieure, de la Grèce réelle à sa vision de la Grèce, du « pays réel » au « pays rêvé », du paysage contemporain à la « grécité ». Si bien que s'y formule malgré son bonheur, la vanité du voyage qui n'est jamais que la confirmation de ce que l'imaginaire

28. Le refus du monde égyptien sans répondant intérieur est fort bien étudié par Daniel Lançon dans « L'Égypte inaccessible de Ph. Jaccottet », numéro spécial *Philippe Jaccottet, op. cit.*

avait fort bien imaginé : toujours dans le journal du séjour en Grèce, Jaccottet souligne que Hölderlin « serait-il allé en Grèce autrement qu'en esprit [...] quelle confirmation ses yeux auraient reçue de ce ciel ! » Il en va de même pour Ossip Mandelstam « qui lui non plus [...] n'a pas vu la Grèce » mais « à qui le désir intense de ce pays a inspiré une vision rigoureusement juste en profondeur » (p. 31). Du débat qui hante le poète au XX^e siècle entre le réel et l'imaginaire, on voit ici Jaccottet, poète d'un retour au réel, poète du paysage luttant contre les dérives de l'imaginaire, poète sollicité par « le monde extérieur » finalement choisir l'intériorité quasi absolue. J'en veux pour ultime preuve les lignes concluant « Les Cormorans » :

Ainsi, le voyage (il ne s'agit certes pas de celui accompli en Grèce) avait bien fini par devenir intérieur, on était revenu à soi, on n'avait finalement accueilli en soi que ce qui déjà s'y cachait plus ou moins farouchement. Le tout différent, on l'avait oublié ; seul le tout proche, sans qu'on s'en doute d'abord, avait eu accès en vous. Une fois de plus, on n'était pas sorti de soi-même ; on ne s'était ni changé ni renouvelé. Ce voyage était presque la même chose qu'un rêve [...] (p. 61).

Il est vrai que les poètes-voyageurs semblent en arriver à des conclusions analogues : outre « l'amer savoir » que tire Baudelaire, Segalen reconnaît qu'« on fit comme toujours un voyage au loin qui n'était qu'un voyage au fond de soi » et Michaux au terme de son périple en Asie conclut sur la parole de Bouddha :

À l'avenir, soyez votre propre lumière, votre propre refuge.
Ne cherchez pas d'autre refuge.
N'allez en quête de refuge qu'auprès de vous-même
[...]
Tenez-vous bien dans votre île à vous
COLLÉS À LA CONTEMPLATION.

Il aura fallu à Segalen le détour par le masque chinois pour « devenir ce qu'il est » (selon la formule nietzschéenne), à Michaux le déplacement pour gagner le droit à la méditation. Jaccottet, lui, ne

quitte jamais son île à soi, son île métaphorique et culturelle à laquelle le renvoie la Grèce, comme un retour et non un détour. À la valeur heuristique du dépaysement, il oppose la vertu de l'enracinement, ce qui nous ramène une fois encore à la pensée de Simone Weil.

Cette approche de la référence grecque chez Jaccottet dont il est clair qu'elle est une référence-clé, touche aux objets du questionnement permanent de l'œuvre (car celle-ci, on le sait, est celle d'un doute et d'un débat constants) :

— d'abord celui de notre rapport au réel. Comment parvenir à ce regard antérieur à tout savoir que cherche le poète lorsqu'il veut ne plus écouter que « les conseils des fleurs », regard que l'on voudrait dire acculturé, débarrassé des projections intérieures, des « schèmes » derrière lesquels « nous nous abritons du réel » (selon les termes de J. F. Billeter cité dans *La Seconde saison*, p. 106), quand sa méditation montre au contraire combien toute vision nouvelle ne produit d'impact que dans la mesure où elle permet le développement d'un cliché intérieur, et que le regard du poète est pré-formé par sa culture première. On ne sait plus, à lire Jaccottet, laquelle, de la Grèce rêvée ou réelle, informe l'autre, car les souvenirs du séjour effectif de 1978 viennent remplacer dans la mémoire les clichés antérieurs sans les modifier.

— Elle touche ensuite à notre rapport au temps, que transpose le rapport à l'espace. L'écriture d'une certaine manière tente toujours de s'y soustraire. Mais les adeptes de l'ailleurs et du voyage essaient à l'évidence de construire ce rapport sur le mouvement, comme si la prise en compte de ce qui est en fait la spécificité du temps pouvait permettre d'y échapper en le retournant contre lui-même, en l'intégrant comme matériau de l'œuvre.

Jaccottet prend le parti inverse. L'enracinement géographique et la fidélité culturelle que désigne le paradigme grec nient le temps. Il est vrai que dans *L'Entretien des muses* l'auteur entend « l'heureuse leçon de la modernité : que nous sommes fils du temps et que tout nous est donné par lui c'est-à-dire indissolublement tous les contraires »

(p. 21), et que ses paysages instables semblent faire sa part au changement, mais c'est le changement climatique et saisonnier qui assure le retour et s'inscrit contre un temps linéaire ; on y comprend pourquoi « l'éphémère » n'y est « plus attristant » parce qu'il est « sans âge autre que celui des saisons » (*Après beaucoup d'années*, p. 57). Homme du doute, Jaccottet confie sa hantise du temps et de la mort le plus souvent à ses rêves ou à ses poèmes, mais la Grèce, chaque fois qu'elle est nommée, et elle l'est plutôt dans ses proses, en exprime la négation. Elle est signe de la fidélité inébranlable de Jaccottet à lui-même, lui qui constate au terme de « beaucoup d'années » que les événements historiques, l'époque contemporaine auraient dû changer ses pensées et sa conduite : « néanmoins, à tort ou à raison, ce qui fut pour moi, dès l'adolescence, essentiel, l'est resté, intact » (p. 94).

Réminiscences, lueurs, reflets : bonheurs de l'absence chez Jaccottet

Aline BERGÉ-JOONEKINDT

« Notre vie est du vent tissé »¹, nous souffle Joseph Joubert au seuil du recueil *Airs* ; notre vie est tissée d'absences, semble lui faire sourdement écho Philippe Jaccottet, depuis ses premiers écrits jusqu'à ses plus récentes *Notes du ravin*. Avant même qu'elles ne brillent dans le titre d'un fameux recueil de proses, qui n'a été frappé en effet par le miroitement continu des figures de l'absence dans ses poèmes, ses proses ou ses carnets, un miroitement que nourrit à l'occasion, souterrain ou parallèle, le travail de traduction ou de critique ? *Ab-sum*, éloignement, mise à distance, expérience d'un manque ou d'un changement d'ordre : qui ne se souvient de ces modalités de l'absence dans l'œuvre, qui réfléchissent tantôt divers états de la conscience, tantôt divers modes de rapports à l'autre, au monde et au langage ?

1. *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 94. Nous nous référons ci-dessous à la même édition pour *L'Effraie* et *L'Ignorant* et mentionnons entre parenthèses le titre ou la pagination du poème ou de la prose dans les recueils cités.

Espacement, séparation ; effacement, disparition ; rêve et distraction ; irréalité ou étrangeté ; ombres et démons ; fantômes du quotidien et virtualités de l'amour ; ou bien encore, prolongeant ce mouvement d'écart et de retrait jusqu'à son terme et franchissant les bornes, la préoccupation d'un « autre espace », celui des morts, ou la nostalgie d'un « autre ordre », le temps des dieux et de la fête ; somme toute enfin, le passage à un ordre autre, celui du langage, celui de la représentation ou celui de la pensée, qui éloignent de l'immédiat, interrogent « l'écran du monde »² et s'aventurent dans l'ordre des possibles. Ce rayonnement de l'absence, cette variété d'acceptions³ tant existentielles que métaphysiques, tant phénoménologiques que psychanalytiques, traverse à l'évidence plus d'un recueil et en éclaire pour une part la poétique ; mais il est surtout quelques moments décisifs dans la diachronie où Jaccottet « tourne » l'absence pour s'en faire, autant que possible, une alliée, une source heureuse de réminiscences, de lueurs et de reflets.

Du spectre de l'absence, *L'Effraie*, recueil essentiellement élégiaque, présente déjà nombre de traits. À la faveur de la nuit, l'effraie s'éloigne et c'est le retour des ombres sur le mode du virtuel, sur le mode irréel de l'image — « on jurerait / une lueur fuyant à travers bois, ou bien / les ombres qui tournoient, dit-on, dans les enfers. » (p. 25). De jour, c'est la femme qui s'éloigne par les « forêts pluvieuses », trois fois enfuie parce qu'« émigrante et « fanée », tandis que le sujet du poème tente de se ressaisir « au seuil d'un hiver irréel », attentif à l'« appel » soutenu du bouvreuil (p. 28). De jour comme de nuit, sentiment de n'associer dans l'amour que des « ombres » (« Les nouvelles du soir »), de ne former un « nous » qu'en demeurant « un étranger dans notre vie », apte à ne saisir la réalité que dans le

2. *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 34.

3. À ce sujet, il faut ajouter aux fines propositions de Jean-Pierre Mourey, « Ombres, éclats, fragments », *Figurations de l'absence, Travaux, LX, C.I.E.R.E.C.*, Université de Saint-Étienne, 1987, p. 25-43, le point de vue psychanalytique de Pierre Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.

souvenir, ce présent de l'absence⁴ inscrit entre parenthèses : « (...) je me souviens d'une bouche réelle... » (p. 27). Dans tous les cas, à peine — ou alors brièvement — une célébration de l'amour « avant l'absence », comme il est dit dans « Les nouvelles du soir » : plutôt un chant pour accompagner la fuite ou l'envers des « beaux jours », dans « Portovenere » et dans « Les eaux et forêts », un chant pour accompagner la fuite de « la beauté de ce monde » qui s'observe immobile en promenade comme en voyage (« La traversée »). Soit donc des poèmes en forme de discours aux absents, femme endormie, enfuie, souvenue, oiseaux lointains ou cachés : « je ne parle qu'à toi, mon absente, ma terre... » (p. 27). Encore le poète doit-il consentir à occuper longuement la chambre de son « fragile fantôme » avant de pouvoir « croire » y vivre : « partout des lueurs achèvent l'ombre vieillie. » (« Intérieur »). D'un poème à l'autre, à l'empire d'une irréalité qui semble gagner même le dehors — les bois « de mars », ou ceux du dimanche, lorsque lumière et cris d'enfants « s'éloignent » (p. 47), à cette emprise de l'absence que couvent les sous-bois : « Une charrette passe avec des meubles blancs / dans le sous-bois des ombres. » (p. 41) —, seuls paraissent résister, mais toujours à distance, le coucou, le bouvreuil ou le merle, dont les appels ou la présence silencieuse sont associés à la densité opaque d'un « taillis » (« Les eaux et forêts ») ou à la persistance d'un lierre, un lierre tantôt absenté par voie de comparaison, tantôt bien présent référentiellement mais obscurci par la nuit : appel du bouvreuil qui perdure « comme le lierre » (p. 27), battement du cœur du merle « dans le lierre sombre » (p. 34). Car la voix de l'autre, la femme, est souvent tue, réduite à l'étrangeté animale du cri ou bien en voie d'extinction : la voix qui revient du fond du jardin bien réel de « Ninfa », et dont le poète s'assure qu'elle n'appartient pas au rêve, finit elle aussi par s'éteindre, comme toutes les autres, « comme les eaux s'effacent » (p. 36-37). « Resté dans l'ombre » ou à la recherche de « traces » (« La

4. La mémoire et l'imagination ont en commun « la présence de l'absent », souligne Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 53-54.

semaison »), immergé dans « l'attente » (p. 38) quelle que soit « la traversée » du temps ou de l'espace, tel est le poète de *L'Effraie*, voué à l'absence comme à une passion dont il décline — un peu à la manière de Roud, mais en vers⁵ — les temps forts et les temps faibles. Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie — une araignée gravite au pied du lit (« Intérieur ») —, mais aussi, par instants, pas du tout : « Voici le merle », écrit-il encore dans « La semaison », juste le temps que chantent deux vers, le temps que sorte « une fille timide » dans l'aube « humide ».

Le merle reparaît dans *L'Ignorant* (p. 52), mais ce qui cogne à la fenêtre au seuil de ce second recueil parisien, ce sont d'abord des « fantômes en grand nombre » saisis dans cette « heure vague » qui marque la transition « entre la nuit et le jour » (p. 51). Si le poète les nomme en même temps qu'il souhaite effacer sa « propre fable », c'est afin de conjurer deux fois la menace des ombres, afin de sauver la lumière de leurs atteintes. C'est plus exactement pour laisser rayonner dans l'aire des pages qui suivent les lueurs de l'éphémère — *vergänglichlich* : naissant, passant, disparaissant —, les éclats de ce qui ne tient qu'un instant, le temps d'un vers ou d'une note dans l'espace du poème :

Mais toujours sur ces gouffres d'eau, luit l'éphémère...
 [...]

 ô l'étincelant amour !

 Il n'est bientôt plus que l'appel

 que se lancent les séparés.

 (Ainsi toute réalité

 dans le cœur où la mort s'affaire

 devient cri, murmure ou larme.) (« Notes pour le petit jour »).

5. Ou encore dans la correspondance du jeune Jaccottet avec le poète romand : cf. « Lettres de jeunesse à Gustave Roud », *Écriture*, Lausanne, n° 40, aut. 1992, p. 19-36.

Le dévoilement est l'une des vertus de l'absence : que le jour s'efface et que s'éloignent les « zélés serviteurs du visible », et il est donné accès à ce qui autrement demeure « irrévélé » (p. 56), que le poète a le devoir de veiller et de dire. Mais la nuit des Romantiques comporte aussi des pièges, et l'on se souvient des « deux nuits » de *La Semaison*. Pour peu que survienne « l'éloignement des défenseurs » (« La patience ») — mais quels sont-ils ? —, le vertige de la peur face au temps et les puissances de l'angoisse font retour : à travers l'allégorie d'un jeu de cartes, le poète voit paraître son double, un vieillard à la fenêtre, figure spectrale réapparaissant plus loin dans le « glacial » hiver (p. 61). Le voici qui doute bientôt de ses pouvoirs orphiques : avec la lumière raréfiée de la saison froide, avec le continuel souci des morts, il s'interroge : « Qui m'ouvrira / dans ces ténèbres le chemin de la rosée ? » (p. 61), « Fallait-il s'absenter sans personne avertir » (p. 64) ? Vivant dans la mémoire et la proximité des ombres, le sujet du poème en vient à se représenter « mourant », arrachant encore quelques vifs éclats « à la beauté des bois en cendres... » (« L'Ignorant »), désireux, avant d'être lui-même « changé en [...] ombre » (« Paroles dans l'air »), de « garder ce qui scintille et va s'éteindre », la voix des défunts entretissée à la sienne (« Le travail du poète »), ou les éclats brefs du « vibrant séjour » qui a tôt fait de verser son « locataire » dans la poussière (p. 75).

Lorsqu'elle ne rapproche pas du réel — une des issues possibles de l'échec amoureux, une des résolutions de l'absence —, la douleur incite le vivant à s'absenter du monde. Cette vérité entrevue par exemple dans un poème de *L'Ignorant*, « Blessure vue de loin », ou dans les carnets à propos de soi ou d'autrui, le maître de *L'Obscurité* et son disciple l'éprouvent avec une intensité sans précédent dans l'œuvre. L'un et l'autre sont moins que jamais épargnés par la ruine du temps, qui fait s'effondrer tous les repères personnels ou collectifs ; mais par un travail d'anamnèse et de deuil, le second réussit à se soustraire à la fascination de l'absence à laquelle son guide d'autrefois a succombé. Tandis que le maître déplore que se soient perdus, éloignés, effacés, les vertus du sacré, les « appuis » des religions, des

mythes et des littératures anciennes : toute « cette science, précise-t-il, du rapport avec le vide, de l'acheminement dans l'ombre » (p. 66), son ancien disciple se remémore une promenade crépusculaire au cours de laquelle a retenti pour lui une leçon obscure :

Cet espace d'herbe presque noire au moment du crépuscule, qui très obscurément me parlait, et dont la parole semblait, quoique obscure, infiniment rassurante, m'avait-il menti ? Je ne pouvais en détacher les yeux : on aurait dit que le ciel, à cause de la clarté vers sa cime, n'était plus qu'un passage vers la légèreté, n'était plus lui-même qu'une aile tournant du bleu sombre à l'argent, tandis qu'en bas ce lieu d'herbe paraissait s'ouvrir et se creuser vers les profondeurs, me ramener à des choses très anciennes peut-être, me faire traverser d'épaisses couches de temps. De sorte que je me sentais en cet instant, sans le comprendre tout de suite, étiré de la profondeur à la hauteur comme un personnage de très grandes dimensions, et peut-être aussi s'étendant à la fois sur le passé et l'avenir, le souvenir confusément triste et le songe exalté. Je devinais qu'à cette ombre croissante contribuait sinon une pensée, du moins une appréhension funèbre, mais l'étonnant était que cette appréhension me donnât une espèce de joie très intense, très profonde... L'ombre me disait, pensais-je : « Telle je gagne, et creuse, et fais passer, telle est toute phase de ta vie, telle sera ta mort même, et pour une part de toi il ne peut y avoir plus de ruptures qu'il n'en est d'une heure à l'autre... Habite en paix ce qui est à peine une maison de feuilles, à peine un camp de ténèbres, habite avec bonheur ce passage, toi que tes larmes depuis toujours associent à la transparence des eaux... » (p. 153-154).

Alors que le maître vit en reclus prostré sur sa seule mémoire malheureuse et « ironique » (p. 153), le disciple convoque un heureux souvenir du dehors, moment d'exaltation proprement extatique où il apparaît « tenir dans ses mains à la fois le songe et les choses de la terre. » (p. 130). À la même époque, les proses d'*Éléments d'un songe* invitent elles aussi à conjuguer les perspectives du songe et celles du dehors une fois déclinées les « *pensées* sur la cendre » (p. 187). Faisant ainsi séparément et ensemble la somme de toutes les formes d'absence

malheureuse de l'existence de soi ou d'autrui, de l'Histoire ou du temps présent — retrait des dieux, idéaux de l'amour en fuite, affaiblissement de la poésie —, *Éléments d'un songe* et *L'Obscurité* délivrent en définitive la même orientation poétique à celui qui doute, celle que présentait déjà le poète de *La Promenade sous les arbres* en évoquant sa façon de cheminer : une « observation à la fois acharnée et distraite du monde » (p. 39).

Mieux encore, dans *Éléments d'un songe*, le poète trouve dans la poésie qui se fait question et dans « la présence chantante » du monde que cette dernière traduit (p. 152-154) une réponse à l'absence du divin, et un « lieu » susceptible de comprendre « l'absence d'images » :

[...] l'absence d'images — comme si tous les oiseaux avaient émigré, et jusqu'à leur souvenir, pour un instant ou pour toujours — n'était pas encore le vide. Il n'y avait plus une seule idole qui n'eût été engloutie, certes ; pourtant elles n'étaient pas niées par ce qui les avait vaincues. Peut-être avais-je plutôt atteint le lieu qui, les contenant toutes, et capable de toutes les espèces d'oiseaux, n'avait plus besoin de les montrer, de les enfermer dans un nom ; peut-être qu'en ce seul point sans nom et tout à fait inqualifiable, je sentais, sans avoir besoin de les voir et de les nommer, tous les trésors merveilleusement concentrés, et plus serrés en lui que les grains de la grenade. Ainsi, en quittant tous les noms, en perdant toutes les images, peut-être n'avais-je nullement abouti à la mort ; peut-être avais-je entr'aperçu leur source à tous et à toutes, et pourrais-je désormais plus librement, plus joyeusement, insolemment, triomphalement, en lâcher à nouveau au-dessus de ma courte vie l'innombrable essaim. (p. 171).

Ce lieu mental se présente comme un paysage dont le poète connaît désormais les ressources, les trésors cachés : se consacrer désormais au dehors, ce sera élire des lieux où réinvestir et semer à l'occasion, mais cette fois sous forme de traces, d'échos ou de lueurs heureuses, les souvenirs anciens, la mémoire des paradis ou des autres mondes entrevus qui hantaient le maître et le sujet d'*Éléments d'un songe*. Ce sera, envers et contre le Temps destructeur qui hante les premières

pages des carnets, poursuivre le travail d'une « semaison » qui ne soit plus seulement, cette fois, « de larmes » (*Airs*).

Dans les parages de la plus radicale obscurité, Jaccottet a ainsi exercé une torsion sur l'absence de sorte que sa face sombre soit convertie en lumière, de sorte que la douleur, et la douleur de l'absence, se change en joie, et en une joie de l'absence susceptible d'essaimer et de fructifier. « Si le grain ne meurt... »

Dans les recueils de vers et de prose qui suivent, *Airs* et *Paysages avec figures absentes*, ce mouvement de l'écriture s'affirme et s'approfondit avec bonheur, multipliant les tours et les détours baroques : Jaccottet lui-même évoque dans ses entretiens la marque d'« une certaine préciosité »⁶ dans la brièveté des poèmes du premier recueil et dans le choix du titre du second⁷. Une véritable poétique de l'absence est mise en œuvre dans *Airs* tout autant que dans *Paysages avec figures absentes*, contrairement à ce que l'on a souvent usage de souligner à propos du premier recueil. Cette absence, loin de figurer seulement l'éloignement et la perte, figure aussi l'approche de l'incommensurable, le don de l'insaisissable et du dérobé qui hantent l'expérience poétique du présent. De manière très sensible dans les deux recueils, ce rapatriement heureux de l'absence passe par une conversion du temps à l'espace et, plus particulièrement dans *Paysages avec figures absentes*, par une conversion « de la rupture » en « lien » (p. 33) : travail de réparation qu'annonçaient déjà à leur façon *L'Obscurité* et *Éléments d'un songe*, et que prolonge aussi, dans l'épreuve du premier vrai deuil, la poétique de *Leçons*. Bien mieux que dans *L'Ignorant* où le poète tentait de faire advenir les « distances » et ne réussissait pas à conjurer l'effondrement — « On comprendra les distances demain » (p. 73) —, Jaccottet s'arrache à la fascination du temps qui passe pour s'attacher à l'étendue, selon deux usages du temps : dans l'instant — le vers bref — ou dans la durée — le sol de la

6. Entretien avec Henri-Charles Tauxe, *La Gazette de Lausanne*, 12-13 mars 1966.

7. Entretiens inédits avec Jacques Laurans, *Les Hommes-Livres*, INA, 1991, p. 62.

prose où s'ancre la marche de l'écriture, la prose des paysages où ralentit, se remonte ou se descend le temps.

Ainsi dans *Airs*, à la faveur de ces sens à distance que sont le regard, l'ouïe et l'odorat, les poèmes brefs cernent de rapides saisies des distances, de fugaces mesures de l'étendue (p. 132, p. 134). Il arrive que celles-ci portent les signes de « la course du temps », un temps passé (p. 119) ou à venir (p. 131) : retour de « l'herbe à l'hiver survivant » et « ombres » des « bois patients » (p. 97). Les figures de l'absence sont là, de toute évidence, mais elles sont modulées avec plus de « sérénité » (p. 147) que par le passé : compréhension de l'ombre dans la lumière (p. 147) et appel de la nuit, objet de nostalgie (p. 141) ; échanges avec les morts autour d'une libation de lait censée apaiser les ombres (p. 131) ; figures du divin : « simple image » ou « vrai reflet » (p. 121), présence virtuelle à l'aube (« on dirait », p. 136) ; conscience, une fois de plus, mais autrement formulée, d'habiter entre « deux ordres », celui du réel et celui du songe ou de la pensée, ces « deux ordres de mesure » qu'envisagent de nouveau *Paysages avec figures absentes* (p. 178) en commentant les vers suivants —

Poids des pierres, des pensées

Songes et montagnes
n'ont pas la même balance

Nous habitons encore un autre monde
Peut-être l'intervalle (p. 145).

— évocation, enfin, de l'absence qui sourd parfois des éléments du monde naturel, par exemple des fleurs bleues, une des figures possibles de l'« éloignement infini du monde des fleurs » (Novalis) que Jaccottet module à son tour dans le sillage des Romantiques :

Fleurs couleur bleue
bouches endormies
sommeil des profondeurs

Vous pervenches
en foule
parlant d'absence au passant. (p. 146).

Pourtant, tandis qu'il promène son regard à travers les arbres, le poète est tenté de penser que de tels lieux pourraient peut-être traduire d'eux-mêmes, précisément dans et à travers l'absence qu'ils accueillent, la présence d'une « immémoriale haleine divine », comme il s'en explique dans *Paysages avec figures absentes* à propos des vers qui suivent, auto-citation extraite d'*Airs* (p. 139) :

Peut-être, maintenant qu'il n'y a plus de stèle,
N'y a-t-il plus d'absence ni d'oubli...

Cette hypothèse étant formulée, elle est aussitôt mise entre parenthèses, suspecte de n'être qu'un « tour de passe-passe » (p. 32). Et ce sont les figures de l'absence qui sont également très largement à l'œuvre dans les proses de *Paysages avec figures absentes*. Si Jaccottet a souligné ce que le titre de ce recueil doit à Hölderlin d'une part — le souvenir des dieux enfuis —, à l'histoire de la peinture de paysage de la Renaissance à Cézanne d'autre part, il apparaît vite à la lecture des textes que cette poétique de l'absence est omniprésente et observable à chaque niveau de l'écriture. La prose ménageant à la fois un espace-ment et une ouverture pour un creusement ou un approfondissement, chacune de ses unités, mot ou image, phrase ou paragraphe, est susceptible d'être travaillée en ce sens, tout comme parfois le passage d'une prose à une autre, ou encore celui d'un recueil à un autre : de cette poétique, le récent « Col de Larche » (*Après beaucoup d'années*) offre une magnifique illustration, là où font retour nombre de figures anciennes, telle l'effraie, rafraîchies et comme réensauvagées dans le torrent de montagne.

On observera seulement ici comment l'absence travaille mots et images, phrases et paragraphes dans la prose inaugurale de *Paysages avec figures absentes*, qui offre en quelque sorte un condensé de cette poétique. Toutes ces unités sont vouées à saisir ce qui se dérobe : c'est le propre du langage, mais aussi la spécificité de ce à quoi le poète s'attache hors de lui. Aussi les mots sont-ils proposés comme des « orientations » (p. 26, p. 29) et les images comme des « directions » (p. 17). Si les phrases faisaient déjà figure de « passerelles » dans *Éléments d'un songe*, les paragraphes et les parenthèses constituent des « détours », des étapes dans la marche nécessairement « [oblique] » (p. 22) de l'écriture. À partir du mot « paradis » (p. 22-34), se déploient ainsi une rêverie associative et un horizon grec, comme plus tard d'autres réseaux d'images, de lectures et de souvenirs germeront à partir du mot « joie » (*Pensées sous les nuages*), du mot « Andalou » (*Cristal et fumée*) ou du mot « torrent » (*Après beaucoup d'années*). On peut aussi observer que les images convoquées dans la description de l'hiver sont celles d'un été enfui, d'une épopée absente (p. 12-13). Il faudrait enfin commenter les plis et replis des phrases de Jaccottet approchant de quelque énigme en l'enveloppant de mots — des genévriers, un crépuscule d'hiver (p. 16-19) —, retisser les voiles successifs que tente de lever la succession des paragraphes, mimer la navigation plus ou moins obscure qu'ils organisent en vue de la lumière. On observe au passage que toutes ces unités sont soumises au filtre de la négation, figure de l'absence plus radicale que celles de l'éloignement ou des « approximations successives » pongiennes dans la syntaxe. Mais contrairement à ce qui se passait à la fin de *La Promenade sous les arbres*, ce moment de négation n'aboutit pas à un constat d'échec, au sentiment d'une impasse : il est dépassé, inscrit comme moment dialectique dans la marche de la prose.

Il en va ainsi de l'image, désormais insérée, dans la mesure du possible, en quelque juste place dans le fil de la prose, quoiqu'elle soit parfois vouée à l'effacement, reniement ou dénégation : elle est invitée à « montrer comment [les choses] s'ouvrent » (p. 17) à travers elle, à la traverse, participant ainsi à ce que Judith Chavanne a justement

nommé une « transparence dérivée »⁸. Le même processus est à l'œuvre dans le traitement des images que Jaccottet emprunte à d'autres poètes ou à d'autres textes par voie de citation ou d'allusion (Virgile, la Bible, Artaud, Baudelaire, Verlaine, les *Mille et une Nuits*, Dante, Ronsard, Maurice de Guérin, Empédocle et Parménide, pour ne citer que les intertextes les plus explicites !) et de même encore dans la traversée des tableaux anciens où il est procédé à un travail partiel d'effacement et de relecture des éléments de la composition. Ce faisant, Jaccottet retourne l'esthétique du « paysage avec figures » de la tradition picturale classique européenne de Breughel à Cézanne : au lieu que les figures du premier plan introduisent aux paysages de l'arrière-plan, c'est la fenêtre du paysage qui ouvre sur des figures absentes, éloignées — « La tourterelle turque » exceptée.

En somme, l'écriture de la prose se déploie dans un rapport constant aux diverses modalités de l'absence, à la manière d'une « traduction », notion récurrente dans le recueil, qu'il s'agisse du langage, des monuments *in situ* ou des œuvres. Véritable poursuite, cette traduction est sans cesse reprise, avec le souci constant de convertir la rupture en lien (p. 33) : plus encore que celui de « correspondance », le terme d'« association » est lui aussi récurrent : associations d'idées, associations de la rêverie, associations du souvenir. Autrement dit, ce que met en œuvre l'écriture de la prose au travers de cette poétique de l'absence, ce sont quelques-unes des modalités de cette « mise en rapport » qui caractérise plus généralement toute expérience poétique et tout poème, comme Jaccottet le souligne dans les « Remarques » finales de *L'Entretien des muses* (1968), recueil d'articles critiques conçu à la même époque :

La poésie est elle-même non pas dans le maintien à tout prix de telle ou telle prosodie, mais dans l'usage de la comparaison, de la métaphore ou de toute autre *mise en rapport* ; elle est au plus près d'elle-

8. « Le manuscrit de *Leçons* : sous le signe de la fidélité », in Patrick Née et Jérôme Thélot éd., *Philippe Jaccottet*, Cahier 14, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001, p. 157.

même dans la mise en rapport des contraires fondamentaux : dehors et dedans, haut et bas, lumière et obscurité, illimité et limite. Tout poète est au plus pur de lui-même dans sa façon singulière de les saisir. (p. 303-304).

Mieux encore : si les figurations de l'absence chez Jaccottet trouvent ainsi à s'exprimer avec un certain bonheur dans *Paysages avec figures absentes*, c'est avec l'accompagnement indirect mais sans nul doute déterminant du travail critique et de la traduction. On sait quelle attention continue, depuis l'adolescence et dans l'entretien ininterrompu avec un poète tel que Gustave Roud, Jaccottet prête à la poésie de l'adieu ou du « congé » telle qu'elle s'énonce chez les Romantiques allemands ou chez les poètes mystiques. On sait plus généralement avec quelle régularité il met au jour les formes de l'absence que recèlent nombre d'œuvres anciennes ou modernes, de Dante à Montale en passant par Góngora et Leopardi, ou encore Shakespeare et Tchekhov⁹. Dans les années soixante plus particulièrement, les occasions d'aborder les rapports de l'écriture et de l'art avec l'absence se multiplient, comme l'attestent divers articles critiques et quelques commentaires des traductions de Hölderlin, de Rilke et d'Ungaretti. Sans la passion de l'absence consécutive au départ de sa fille, « Madame de Sévigné serait restée une épistolière précieuse », observe Jaccottet, « et ne serait jamais devenue écrivain »¹⁰. La même année, dans un vibrant éloge du *Paysage de Chateaubriand* (1967) de Jean-Pierre Richard, il note la « succession d'absences »¹¹ que décline l'écriture des *Mémoires d'Outre-tombe*, son

9. C'est ainsi que « Dora Markus » de Montale et « Ricordanze » de Leopardi fascinent encore Jaccottet « après beaucoup d'années » ; *Notes du ravin*, Montpellier, Fata Morgana, 2001, p. 40-42 et p. 53.

10. À propos de l'essai de Jean Cordelier paru au Seuil dans la collection « Écrivains de toujours » ; « Lire Sévigné », *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 14 août 1967.

11. La formule est de Jean-Pierre Richard ; cité dans « Relire Chateaubriand », *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 5 août 1967.

jeu d'échos et de reflets qui font « sentir le *contact* à travers l'*écart* même »¹². Jean Tardieu quant à lui rappelle combien une « sorte d'absence personnelle » aide à la création et contribue à la rencontre avec les œuvres de la peinture¹³. Ce sont d'autres bonheurs poétiques de l'absence que Jaccottet envisage en préparant l'édition des *Œuvres* de Hölderlin (1967) : dans le sillage de Heidegger, Blanchot ou Deguy, il en vient à considérer les dieux dont le maître de *L'Obscurité* déplorait l'absence comme des « figures »¹⁴ du discours poétique. Dans l'essai qu'il consacre à Rilke à la fin des années soixante, Jaccottet met conjointement au jour une autre compréhension de l'absence des dieux et une vision originale de la tâche du poète : viser le « rapport », la « relation » et non « la possession »¹⁵ ; ce qui ouvre de vastes perspectives à celui qui déclarait ne chercher ni « la possession ni la victoire » (« La voix », *L'Ignorant*), et étaye la gestation de sa poétique de la mise en rapport. Enfin, c'est d'Ungaretti, dont il traduit à la même époque les proses de voyage et les essais critiques, que Jaccottet retient plusieurs propos qui ont trait à l'appréhension du temps et de l'absence ainsi qu'au rôle de la mémoire et des songes. Les uns soulignent que l'existence est dotée de peu de réalité, hors l'instant, et que l'écriture est vouée à embrasser cette absence —

Nous n'avons connaissance de la réalité qui se présente à nos yeux qu'un instant après, dans l'instant seulement où la réalité a déjà changé, passé, s'est faite absence. Le champ d'expérience du langage, le champ où la poésie trouve ses analogies, se situe dans le passé¹⁶.

12. Le propos est encore de Jean-Pierre Richard ; cité dans *ibid.*

13. « Jean Tardieu et la peinture », *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 25 avril 1970.

14. *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, 137.

15. *L'Entretien des muses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 68. Le propos entier est cité dans *Rilke*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 176.

16. *Innocence et mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, p. 204.

Les autres incitent le poète à convertir les souvenirs et les songes en « source d'avenir » et semblent ainsi prolonger le projet d'*Éléments d'un songe* :

Souvenirs et songes mûrissent l'avenir. Même éveillés, nous portons dans notre conscience des points de magie cachés sous une aile de secret : les songes. C'est la mémoire, personnelle ou tribale, qui s'est délivrée d'elle-même et resurgit au-delà du temps et de l'espace. Ces lointains de paradis perdu, tout acte d'amour les rapproche des choses et les recrée. La poésie consiste à convertir la mémoire en songes et à porter d'heureuses clartés sur le chemin de l'obscur¹⁷.

On comprend dès lors que Jaccottet, dans *Paysages avec figures absentes*, ne se prive pas de mettre en rapport sa propre écriture avec les œuvres de nombreux autres poètes ou écrivains, plus exactement avec les perspectives que, *de mémoire*, elles lui ouvrent : réminiscences, lueurs, reflets empruntés à diverses lectures qui ne sont plus les signes d'une discontinuité malheureuse, les débris d'un temps de ruine, l'aliment amer d'un souci, mais qui sont réinvestis d'une sorte de grâce, d'un droit de passage de l'ordre du don, jaillissement recommencé, fraîcheur retrouvée, force native renaissante. Juste quelques signes, quelques traces : Jaccottet tient la mémoire en respect, en réserve — d'autant qu'elle peut être source d'« erreur » (p. 17), occasion d'errance. Elle ne doit ni fasciner ni obnubiler le regard, mais lui laisser passage, l'alimenter de ses feux secrets. Mémoire transparente, mémoire qui transparait pour redonner le souffle au texte. Au risque de ne plus laisser entendre d'un texte ancien qu'une note, qu'un son de cloche proche de l'extinction, rendu à l'anonymat d'une trace : telle la cloche de Hölderlin, « désaccordée comme par la neige », le rappel d'autres textes, d'autres œuvres, doit

17. Cité dans « Du côté d'Ungaretti », *La Gazette de Lausanne*, 26-27 mai 1962.

ouvrir des fenêtres sur le monde (p. 131), faire office de laisser-passer¹⁸.

« Découvrir, inventer, essayer d’inventer le chant de l’absence qui n’en est pas une » — tel est le mouvement de torsion et le projet auxquels aboutissaient *Éléments d’un songe* (p. 171). Les carnets quant à eux ne cessent de nous rappeler que « toute poésie », de même que « toute musique » et « toute peinture, [convergent] vers le déroché et le sans nom »¹⁹. On ne saurait donc inscrire Jaccottet parmi les poètes de la présence au monde — figure certes entêtante mais aussi contrariée de la poésie et de la critique d’après 1945 — sans tenir compte des puissances de l’absence qui hantent continûment son œuvre. S’il a renié ses démons de jeunesse en ne rééditant pas les poèmes antérieurs au *Requiem*, il demeure du moins attaché à une pensée dont il ne s’est jamais départi au fil des années, c’est que le monde est hanté, travaillé par l’absence, et que l’on ne saurait dès lors habiter poétiquement la terre, poursuivre le réel sans témoigner au préalable de cela, sans tenter, en somme, de se faire de l’absence une alliée substantielle :

Toute fleur n’est que de la nuit
qui feint de s’être rapprochée
[...]
Toute couleur, toute vie
naît d’où le regard s’arrête

Ce monde n’est que la crête
d’un invisible incendie (*Airs*, p. 108).

Est-ce à dire que la « vraie vie » est absente ? Non point. Dans son discours de remerciement pour le prix Montaigne, Jaccottet ne partage

18. Le fragment de vers de Hölderlin fait en effet office de « mot de passe » ;
La Seconde semaison, Paris, Gallimard, 1996, p. 229.

19. *Ibid.*, p. 26.

ni « l'affirmation désespérée de Rimbaud », selon laquelle « la vraie vie [serait] ailleurs », ni, précise-t-il, la proposition « contraire » — qui consisterait à penser que la vraie vie est ici : il vise un entre-deux²⁰, la perspective, toujours de fuite, d'un ailleurs dans l'ici, l'ouverture que ménage une « floraison de signes discrets » — à la fois peu visibles, et discontinus — qui pourraient être les indices d'une « vraie vie possible ici et maintenant »²¹ ; « [sa] seule vraie vie », précise-t-il ailleurs, ce pourrait être ces moments qu'une justesse d'expression fait advenir en poèmes, leur conférant ainsi « plus de réalité »²².

Sans être donc un adorateur de l'absence à la manière des symbolistes fin-de-siècle, Jaccottet, dont la poésie ne s'inscrit pas superficiellement dans le sillage de celles de Rilke et de Roud, en éprouve les effrois et les émerveillements, les uns dans l'usure, la spectralité et « l'isolement du présent »²³, les autres à l'usage et pour la scintillation du temps présent, pour lutter contre les pires absences. Loin de prôner l'évasion hors du monde, il requiert l'évasif qui nous rapatrie dans l'ici sans nous priver des vertus de l'ailleurs, avec lequel il se met en relation. N'est-ce pas là l'une des vertus de la poésie extrême-orientale, que François Jullien commente dans son bel *Éloge de la fadeur* ? Décidément, Jaccottet ressemble bien à ce « vieux Chinois anonyme » à travers la figure duquel il esquissait son autoportrait rembranesque dès 1956 : figure presque anonyme peignant « une montagne, une cascade ou un visage de femme », et qui « rêve cette montagne, ces eaux, ces yeux »²⁴. Au fil des ans, Jaccottet dispense-t-il, à l'instar du Chinois dans sa cave, les « débris » inépuisables d'un « nouveau *Livre des morts* » toujours à récrire, il nous offre ce faisant, par voie d'absence, du bonheur en perspective, bonheur d'autant plus offert qu'il apparaît d'abord dérobé, abîmé.

20. Ce que redit encore le récent recueil de proses et de poésies, *Et, néanmoins*, Paris, Gallimard, 2001.

21. *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 312.

22. *Observations et autres notes anciennes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 37.

23. *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 33.

24. *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 296.

Réminiscences, lueurs, reflets : sans doute une telle relation dans l'écriture aux figures de l'absence rejoint-elle une sagesse heureuse²⁵ plus souvent en usage dans les traditions d'Extrême-Orient, au pays du nô, qu'en Occident, où l'on se départ mal dès lors qu'il est question d'absence et de présence, de la solennité et du pathos allié à quelque théologie, celle-ci dût-elle être négative. De ceci, les gestes que décrivent le poème d'Issa souvent cité par Jaccottet peuvent sembler une fois de plus emblématiques, si l'on se souvient que l'enfer apparaît souvent chez Jaccottet comme une figure de la douleur et de l'irréalité qu'elle fait éprouver :

En ce monde nous marchons
Sur le toit de l'enfer et regardons
Les fleurs (trad. M. Coyaud)²⁶.

C'est ainsi que certains des vers cités ou commentés plus haut, de *L'Effraie* à *Airs*, sont aussi de ceux que Michèle Aquien a justement rapprochés — essentiellement sur le plan formel, dans son cas²⁷ — d'une esthétique du haïku qui serait latente, affleurante, dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Jaccottet : jetant des lueurs, des reflets, des échos de cette absence qui tisse notre existence. Et c'est ainsi que l'on voit Mallarmé faire retour, non seulement dans *Airs* — Jaccottet saluant d'un « Rien, peu de chose » sa sortie hors de *L'Obscurité* — mais aussi dans les carnets tardifs de Jaccottet, par une voie que l'on pourrait dire orientale : non point par la fameuse « Prose pour Des Esseintes », encore trop proche des chinoiseries fin-de-siècle, mais par quelques vers d'un fameux poème heptasyllabique qui rappellent curieusement les vieux poèmes chinois anonymes que Jaccottet a lus

25. Quoique Jaccottet ait aussi en mémoire « ces larmes des poètes d'Extrême-Orient qui pleurent une absence ou une trahison. » *Notes du ravin, op. cit.*, p. 8.

26. Citation extraite de l'« anthologie-promenade » de Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre — Le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978, p. 276.

27. « Philippe Jaccottet et le haïku », *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 243-262.

dans les traductions d'Armand Robin ou dans diverses anthologies de poésie d'Extrême-Orient :

Voix étrangère au bosquet
Ou par nul écho suivie,
L'oiseau qu'on n'ouït jamais
Une autre fois en la vie²⁸.

28. *La Seconde semaison, op. cit.*, p. 60.

La mémoire de l'oubli

Béatrice BONHOMME

La mémoire de l'oubli, parce que, chez Philippe Jaccottet, il y a à la fois mémoire, trace, inscription et effacement. Conjointement mémoire et oubli comme deux phases d'un même mouvement, d'un même rythme poétique, comme le battement, le flux et le reflux du poème :

Il y a quelque chose qui ne m'a jamais abandonné [...] une espèce de rythme, l'observation d'une mesure indubitable, et pourtant lointaine, une musique.

L'œuvre possède ainsi une structure musicale où tout se fait écho tandis « (q)u'éternellement se croisent ces voix mourantes / pour tisser un voile de vie » (*L'Ignorant*). Mais voile qui aussi bien se déchire ou voile encore qui constitue un obstacle à pouvoir saisir la chose en plein, toujours éloignée, toujours trop lointaine, voile qui devient donc celui de l'effacement et du dessaisissement.

Le tissage de la mémoire

Pour tisser la toile du texte, le poète puise dans la toile d'araignée de la mémoire. La mémoire est d'abord textuelle, il existe un tissage de la mémoire chez Jaccottet comme se tisse le texte même du poème et tout cela est œuvre de patience : « Dis encore cela patiemment, plus patiemment » (*À la lumière d'hiver*, p. 71). Patience qui lutte avec le temps lorsque celui-ci est compté, mais patience infinie, patience intime, secrète par laquelle le poète se donne le temps, le temps de la maturation de l'œuvre, patience qui est déjà acte de mémoire :

J'écoute des hommes vieux
qui se sont allié le jour,
j'apprends à leurs pieds la patience.
(*Leçons*, p. 163).

L'image du tissage est récurrente, toile à saisir sous les brisures, toile du monde qui nous entoure, de la nature et du cosmos, et qui inspire la toile textuelle :

[...] L'air tissait de ces riens
une toile tremblante.
(*L'Effraie*, p. 44).

Le poète est celui qui, secondairement, tente de réparer les déchirures par les mots et retisse le paysage :

Quelqu'un tisse de l'eau (avec des motifs d'arbres en filigrane).
Mais j'ai beau regarder, je ne vois pas la tisserande
ni ses mains même, qu'on voudrait toucher.
(*Pensées sous les nuages*, « On voit », p. 103).

Dans l'univers sans cesse de petits réseaux se tissent et relient l'eau à la lune, les fragments du monde se répondent : « une espèce d'étoile faite de plumes de corneille attachées ensemble », tout s'échange, terre, eau, air et ce monde magiquement tressé envoie des signes au

poète, fragile toile d'araignée où plusieurs nuances se nouent et se dénouent, « de menus travaux s'exécutent partout, à voix basse, d'un doigt léger, comme dans un atelier de couture » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 15). Le poète s'arrête, réjouit d'être pris dans ce réseau auquel correspond, en écho, le réseau de ses nerfs et de sa sensibilité qui voudrait battre à l'unisson du réseau cosmique, mais l'harmonie est si précaire que toujours elle s'efface, le poète se retrouve sans cesse dessaisi. Il se voudrait pourtant le créateur qui tisse d'autres ruisseaux que ceux de la nature, ruisseaux faits de sons ou de mots :

Tu es assis
devant le métier haut dressé de cette harpe.

Même invisible, je t'ai reconnu,
tisserand des ruisseaux surnaturels.
(*Pensées sous les nuages*, « À Henry Purcell », p. 166).

Sorte de Pénélope il recoudrait sans cesse, réparerait l'ouvrage du monde et de la page :

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...
(*Pensées sous les nuages*, « Le mot joie », p. 128).

Et pourtant, malgré les bannières de soie, s'évaporent la chambre,
le métier et la toile, et « l'aiguille du temps brille et court dans la soie
noire, / mais (il n'a) plus de mètre dans les mains » (*À la lumière
d'hiver*, p. 86).

La trace de la mémoire ou l'inscription

Mais, en dépit du dessaisissement, la mémoire reste trace, inscription. Le langage prend la valeur d'un témoignage comme s'il importait, malgré la fuite du temps et des choses, que cela fût dit. Le poète prend le rôle de témoin et de veilleur. Son travail est veillée funèbre continuée pour reconduire sans cesse au jour. Le lieu du poème n'est que veille devant la porte fermée, parole au bord d'une agonie mais qui a lieu d'être car sans cela tout retournerait sans autre trace, sans autre inscription, à la poussière et au néant :

Cette femme très loin qui brûle sous la neige,
si je me tais, qui lui dira de luire encore,
(*L'Ignorant*, « L'hiver », p. 61).

Le poète est le guetteur, le passeur de mort et de vie. Sa tension est extrême pour faire naître le jour :

[...] quelqu'un qui attend l'aube, et dont on peut croire que
c'est l'attente qui permet que la nuit, justement, ait une fin.
(*L'Obscurité*, p. 151).

Le passeur est toujours saisi de signes mais dessaisi de permanence : « Le passage du temps ne peut être masqué, et il faut l'accepter, fût-ce avec tristesse » (*Tout n'est pas dit*, p. 104). L'arbre planté sur la tombe reliera dans son feuillage la lumière du passage.

Inscrire, écrire, relier, relire, tout cela est devoir de mémoire, conjuration de la mort par l'écriture. Les choses menacées d'oubli, l'amas des morts anciens, la pétrification des papillons et des essaims, ce cimetière de la graine et de la pierre, seront présents à nouveau par la grâce de l'écriture. Le poète, modeste rédempteur, les sauve de l'oubli, même s'ils restent en partie indéchiffrables : « or, voici qu'on a trouvé une monnaie d'or, même pas une monnaie d'or, elle est d'un alliage inconnu, elle n'a pas cours entre les hommes. Elle brille, elle illumine la nuit du cœur, elle le brûle, il faut la faire circuler coûte que

coûte. Le poème naît de cette obligation » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 70).

Dès lors, l'écriture est comme un devoir, devoir d'humain pour d'autres humains, devoir de trace dans la précarité, devoir de mémoire pour tous ceux qui ne savent pas écrire et qui, sans le poète, mourraient sans laisser de trace, devoir pour rendre le monde et sa beauté perceptibles à d'autres lecteurs : « Celui qui saisit un paysage, un moment, une lumière avec les mots convenables, les guérit au moins provisoirement de cette maladie qu'ont toutes choses de se dissoudre, de disparaître, de nous échapper. Où s'en vont tous ces moments, ces vies et notre vie ? Un beau poème, une phrase accomplie les gardent, les enferment, donnent une forme à ce qui n'est qu'insaisissable fumée. » (*Tout n'est pas dit*, p. 79). « Sans doute, nous explique le poète, survivaient-ils déjà d'une certaine manière dans le souvenir ; mais la parole leur ajout(e) quelque chose qu'elle (est) seule à pouvoir leur donner, une valeur, une espèce de privilège » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 37). La parole confère aux souvenirs et à ces moments fugitifs une sorte de forme spirituelle, c'est pour cela qu'il est nécessaire de mettre à toutes choses la couronne des mots, cette scintillation : « Ainsi l'homme croit-il [...] qu'il est un peu moins étranger au monde, un peu moins impuissant devant les ruses brillantes du temps » (*Tout n'est pas dit*, p. 79). Le véritable poète est celui qui découvre, révèle et restitue la merveille, où qu'elle se trouve, et pour cela il lui faut également traverser les strates du temps : « [...] tous ces vers [...] n'ont jamais fait que restituer leur vraie lumière aux choses que nous ne voyons plus, ou que nous n'avons jamais su voir » (*Tout n'est pas dit*, p. 108). Veiller au grain, donner son regard aux choses, et si le poète s'endort, la perte est incommensurable, car ce qui risque de se perdre ne se dira plus jamais : « Si je me tais, qui lui dira de luire encore, / de ne pas s'enfoncer avec les autres feux / dans l'ossuaire des forêts ? » (*L'Ignorant*, p. 61).

La nostalgie ou l'expérience de l'ontologique : le détour pour quérir la possibilité d'un retour

Bien sûr le premier mouvement devant la fuite inéluctable de l'enfance, de l'amour et de la fusion originelle consiste en un sentiment de nostalgie. Il y a conscience de la perte et cette première blessure de l'absence est celle qui induira la poésie, même si le poète n'en reste pas à cette posture nostalgique :

J'aurai cette marque sur moi
de la nostalgie de la nuit
(*Airs*, p. 141).

La source jadis miraculeuse coule encore, mais chichement, les gonds sont enroués, les restes de fleurs, usés.

Pourtant l'expérience de la nostalgie est expérience nécessaire et positive, du moins si elle marque une étape dans un cheminement qui ultérieurement la dépassera. Elle est une force, faite d'intensité et de pureté. C'est la nostalgie d'Ulysse qui lui donne la puissance et la volonté de retourner chez lui, c'est l'intérêt des épreuves et du voyage, détour formateur pour quérir la possibilité d'un retour : « Dans la nuit, papillons vêtus de poussière, de cendre, cachant leur or sous des manteaux de mendiants, ainsi Ulysse vêtu de loques revient dans son palais » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 125). Dès lors, la nostalgie est ce sentiment de perte devant des jours qui furent fusionnels dans la lumière de l'harmonie, jours heureux qui donnent en vain le désir de retourner à ce paradis perdu. Jours de l'enfance bénie, de la gaieté enfantine, du regard émerveillé devant « (1) la constellation du cocher comme une maison tracée à la craie par un enfant » (*La Seconde saison*, p. 14) :

Ô premiers jours de printemps
jouant dans la cour d'école
entre deux classes de vent !
(*L'Effraie*, p. 41).

La mémoire retourne vers ce lieu « où une enfance est cachée qui rit ou pleure avec la même conviction dans les chemins » (*Paysages avec figures absentes*, p. 111).

L'enfance est celle du « visage de la mère jeune » (*À la lumière d'hiver*, p. 124) mais cette enfance porte déjà en elle la blessure. Toute joie est loin. Trop loin probablement déjà. Et seule est encore concevable, « une œuvre en quelque sorte blessée qui cherche à refermer sa blessure et y parvient sans jamais y parvenir » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 89), ainsi « toute lumière semble-t-elle vouée à n'éclairer que le passé, par rapport ou grâce à une ombre présente » (*Éléments d'un songe*, p. 71). Jean Onimus attire l'attention sur l'aspect proustien de certains textes (*La Semaison*, p. 100) où « le poète trouve dans le chemin des iris et des roses un chemin direct vers son enfance »¹ et cela dans un même sentiment de nostalgie : « Dents-de-lion, prairies vues dans l'enfance, regard mystérieusement désolé — comme si tout était vide ou inaccessible à jamais » (*Journées*, p. 73).

La nostalgie est celle de l'enfance mais aussi celle de l'amour et surtout du commencement amoureux : « Ah ! qui a senti sur sa joue le souffle de la nuit d'été et, à deux pas, la présence d'une jeune fille secrète et grande comme un saule, ne peut faire que sa voix ne tremble en y repensant... » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 20). Le feu du commencement amoureux a été vécu avec la même ferveur qui accueille l'aurore, puis ce feu s'éloigne et se perd dans le passé. Le temps que vit l'homme est celui du constant éloignement qui voile les feux et détruit la ferveur. Le commencement de l'amour qui opérait la fusion des amants entre eux, et des amants au monde, ce moment sacré où s'inscrivait l'expérience du divin convoqué en parallèle avec l'amour humain, rétablissait l'ontologique dans le vécu. Mais tout aussi inéluctable est l'éloignement du divin et de l'illumination² : « [...] une odeur de dissolution gagne, comme si de toutes

1. J. Onimus, *Philippe Jaccottet, une poétique de l'insaisissable*, Champ Vallon, 1982, p. 54.

2. D'après J. P. Giusto, *Philippe Jaccottet ou le désir d'inscription*, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 31-39.

les beautés la plus irrésistible ne paraissait que pour nous faire sentir par un plus court chemin, la mort » (*Paysages avec figures absentes*, p. 96). Il y a cette impossibilité à saisir durablement le bonheur : « Ainsi le paradis recule-t-il, ne cesse-t-il de reculer pour se situer enfin au commencement du temps, avant le commencement du temps » (*Éléments d'un songe*, p. 71-72). Ce mouvement de perte nous est commun avec les civilisations : « de même que notre cœur tour à tour s'approche et s'éloigne de la plénitude, tantôt éprouvant avec force le bonheur du commencement, tantôt s'attristant de le perdre et craignant de l'avoir à jamais perdu, de même dans le mouvement de l'histoire, les cités, les nations, les civilisations apparaissent tantôt baignées dans la plénitude naturellement féconde, tantôt portées par le regret ou l'attente de cette richesse. » (*Éléments d'un songe*, p. 86).

La plainte de l'amante rappelle Saint-John Perse : « Enfance, qu'y avait-il alors, qu'il n'y a plus ? » Mais la réponse doit être : il y a toujours³. Le risque est de se figer dans une posture définitivement nostalgique, particulièrement en ce moment obscur de la vie où l'on sent s'éloigner la jeunesse. Pour éviter la nostalgie, il s'agit de se rendre capable, à une infinie distance de la source, « d'établir ce silence où le bruit de la source est toujours perceptible »⁴, car le poète « ne veut pas traîner dans la nostalgie » (*Éléments d'un songe*, p. 72) ; il est « inutile de pleurer ni l'enfance du monde, ni notre enfance, ni l'enfance de notre amour » (*Éléments d'un songe*, p. 90) — « [...] je n'aimais pas certains livres de souvenirs qui élèvent l'enfance à l'état de paradis parce que les auteurs n'ont pas eu la force ou la possibilité de changer, s'épuisant dans la sottise nostalgique du temps où ils n'avaient qu'à se laisser porter par le temps » (*Éléments d'un songe*, p. 85), « Je ne reniais pas la beauté de l'enfance mais je craignais la tristesse, le poids de ce qui est perdu, l'avarice de celui qui compte et recompte ses trésors enfouis [...] ». Le poète réécrit le mythe d'Orphée se retournant vers Eurydice : « Si tu te retournes, tu seras changée en

3. D'après J. P. Giusto, *op. cit.*, p. 35.

4. Cité par J. P. Giusto, *ibid.*

fantôme ou en pleurs » (*Éléments d'un songe*, p. 104). Si l'on recherche trop ce qu'on a perdu, on risque également de perdre la présence.

Du temps pur à l'état pur

Mais comment quitter la nostalgie négative pour retrouver le présent sans perdre pour autant la mémoire ? La solution réside peut-être dans le rapprochement de deux temps, le passé ne cessant d'interférer avec le moment présent par la grâce de la résurrection mémorielle. La coïncidence entre deux moments, passé et présent, procure un bonheur, un fragment d'être, un éclat d'éternité. L'essence se trouve dans le rapport qui établit une liaison entre deux perceptions échelonnées dans le temps, c'est cette coïncidence entre deux moments du temps qui, paradoxalement, permet finalement d'« échapper au temps » (*Paysages avec figures absentes*, p. 133). Il s'agit d'« établir un rapport entre deux objets comme pour le faire au-dessus d'eux scintiller », ces instants rendant compte de la joie extraordinaire à trouver une équivalence entre ce qui est là au dehors et ce qui est au dedans de nous-mêmes dans notre souvenir, « intériorité donc d'une extériorité », cet « intime d'un dehors », la formule est de Jean-Claude Mathieu⁵, est aussi le monde rayonnant de sa lumière intérieure. La vision du poète est comme celle que l'on obtient lorsque l'on voit un même lieu à deux moments différents, ce phénomène de double vision permettant la surimpression du présent sur l'image mémorielle. Le poète ressuscite des moments d'autrefois, ainsi le passé vient-il s'intercaler au présent par interpolations successives. L'être essentiel, l'essence du moi ne réside pas dans le passé, ni bien sûr dans le présent, mais dans le rapport qui lie les deux, dès lors la sensation de profondeur et de joie qui trouve son origine dans ce rapport, n'est pas liée au mouvement temporel qui nous emporte, mais elle touche à l'intemporel et à l'immortalité, de la vie pure

5. J. Cl. Mathieu, « La note », *Jaccottet en filigrane, Revue des sciences humaines*, n° 255, 1999, p. 41.

conservée pure. Instants privilégiés qui, faisant empiéter le passé sur le présent, affranchissent le poète de l'ordre du temps et lui permettent de jouir de l'essence des choses : « chaque parcelle de l'étendue [...] flatte en nous d'autres souvenirs, d'autres rêveries, mais toutes s'accordent, elles aussi suspendues à la profondeur [...] » (*Paysages avec figures absentes*, p. 104). La poésie rétablissant un rapport, un lien entre deux éléments discontinus du réel, réintroduit l'unité du monde. Ce pont entre deux temps, entre deux réalités distinctes, permet de s'approcher de l'essence métaphysique des choses, en faisant naître un sens dans le sensible, et en y découvrant une figure formée de deux termes tout à la fois semblables et disjoints, figure marquée, comme le dit Proust dans *Jean Santeuil*, « de ces deux prestiges de l'analogie et de la différence qui ont tant de pouvoir sur notre esprit » et permettant le dialogue de l'ici et du maintenant avec l'ailleurs et l'autrefois⁶, « comme si entre tous ces hauts monuments destinés à crouler, étincelaient des liens qu'aucune destruction n'altère » (*Éléments d'un songe*, p. 95). Par delà la discontinuité du réel, l'écriture détermine un rapport entre deux objets distincts, les soustrayant ainsi aux contingences du temps et faisant émerger un peu de temps à l'état pur, trouées de temps pur annonçant la révélation de la poésie et de l'écriture : « cette beauté qui est équilibre entre le sol et le ciel, la nuit et le jour, ce moment où une femme, suspendue entre deux absences, entre deux domaines d'ombre, est éclairée par l'illimité » (*Paysages avec figures absentes*, p. 142). La poésie lie ainsi « les défunts à l'enfance » (*L'Ignorant*, p. 64) et « retrouv(e) le temps perdu sans cacher que d'une certaine manière, il est perdu, sans dire que d'une autre manière il est retrouvé » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 71). Le temps s'arrête un court instant entre deux grains de temps. « Entre nostalgie et promesse, il semble alors que la déchirure s'apaise, s'engourdisse ». Le temps est celui de l'entre-deux,

6. D'après J. Cl. Mathieu, « La note », *op. cit.*, p. 41.

vécu à l'extrême bord de la durée entre « bientôt » et « ne plus ». Lisières de l'instant qui finit et de celui qui commence⁷.

Partout se tissent les liens, de lieux à lieux, de temps à temps, du monde à l'art et c'est un bonheur qu'éprouve le poète. « Devant la joie procurée par l'éblouissement d'un champ d'avoine, il « pense à la rencontre d'Emmaüs — si absurdes qu'elles paraissent, il faut accueillir aussi ces pensées-là » (*La Seconde semaison*, p. 13). Parfois ces rapprochements sont mal justifiés ou dûs à une erreur de la mémoire mais ils permettent à la poésie de venir au jour, « (a)insi certain soir de Noël où le ciel au couchant me fit penser à Lucas de Leyde » (*Paysages avec figures absentes*, p. 17). Comme le souligne Jean-Claude Mathieu, le sujet établit un pont entre deux moments du temps pour relier le paysage d'aujourd'hui à ce qu'il a été : « Tous les ans, je me rappelle bien, il y a un jour de janvier où je descends comme ça au jardin, croyant que c'est le printemps. » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 14) ou bien encore relie le paysage naturel au monde de l'art : lisant Claudel, c'est « un peu comme si j'entendais l'écho d'une cérémonie qui aurait été chargée de sens il y a longtemps. » (*La Seconde semaison*, p. 56). Ici se charge de là-bas, la voix de l'invisible ruisseau est « venue elle aussi comme un ailleurs dans l'ici » (*La Seconde semaison*, p. 26) et dans l'archéologie du souvenir, l'on verra « le sourire d'un ancêtre sur le visage d'un lointain descendant » (*Paysages avec figures absentes*, p. 99).

La poésie de Jaccottet apparaît donc comme une aventure dont la quête passe par la mémoire, car le moi est avant tout mémoire et la création artistique se fonde sur des sensations accumulées par la mémoire. C'est la mémoire qui établit des liaisons entre diverses perceptions échelonnées dans le temps, garantissant ainsi la permanence du sujet et lui assurant une certaine, mais encore si tremblante, continuité, « l'invisible rapport entre moi et cette ombre incertaine, [...] l'impalpable et peut-être impossible lien, (le) lien avec

7. D'après J. P. Richard, « Philippe Jaccottet », *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, p. 334-335.

l'impalpable et l'impossible. » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 128).

La quête de l'origine ou le grattage d'un palimpseste

Mais cette quête d'une permanence entre deux signes distincts du temps ou de l'espace semble révéler une nostalgie de l'origine, le « voile du Temps qui se déchire » (*À la lumière d'hiver*, p. 25) et laisse deviner le bruit de la rivière qui coule derrière la forêt, ou encore l'écho d'une fête ou d'une cérémonie lointaine car

[...] toujours plus loin,
se dérobe le reste inconnu, la clef dorée [...]
(*À la lumière d'hiver*, p. 82).

Il faut « mieux écouter » derrière tous les murs (*À la lumière d'hiver*, p. 90). Un secret se cache derrière les apparences, « le souvenir d'un reflet, infiniment épars, brisé » (*Journées*, p. 34). Quel peut être alors le rôle du poète ? Il semble⁸ que lui échoit la fonction délicate de déchiffrer les signes, les inscriptions que livre déjà la nature, l'harmonie originelle : « je transcris simplement des signes qui s'inscrivent sur la vitre presque comme des gouttes de pluie ou de poussière. C'est moins un travail qu'une décantation tranquille, naturelle, en partie involontaire » (*À travers un verger*, p. 48). Le poète a alors l'impression que lui est « dévoilé l'ordre du monde » (*La Semaïson*, p. 22) dans ces eaux qui « tracent leurs grands hiéroglyphes sur les plages » (*L'Effraie*, p. 34) : « je ne serais pas surpris qu'il s'agît d'un signe, d'un hiéroglyphe emprunté d'une langue encore plus lointaine » (*La Seconde semaison*, p. 62).

Mais l'origine, c'est avant tout soi-même, pour comprendre les signes du monde, il faut d'abord plonger en soi-même : « j'ai cru

8. D'après J. Cl. Mathieu, « L'inscription, ou l'envers à l'endroit », *Poésie et altérité*, PENS littérature, 1990, p. 128.

devoir m'enfoncer en eux pour les comprendre ; et il me semblait descendre en même temps en moi » (*Paysages avec figures absentes*, p. 125). La poésie n'est-elle pas un acheminement toujours recommencé vers l'intérieur de soi ? Ainsi l'origine serait celle de l'inconscient : « Écrire de la poésie n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? » (*Autres Journées*, p. 36) ; comme l'explique Novalis, « le chemin secret va vers l'intérieur » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 66) et le poème apparaît comme voix de réponse dans quelque dialogue secret : « cette voix aussi n'est-elle pas l'écho / d'une autre, plus réelle ? » (*Pensées sous les nuages*, p. 165). Il existe un autre en soi, cet espace intérieur avec lequel le poète dialogue, moi intérieur qui a son double dans le cœur : « autre chose de plus caché mais de plus proche ». La voix, la parole poétique est écho d'une autre voix, intérieure : « les petites voix pressantes aux paroles indistinctes, qui depuis l'enfance, par intervalles, se réveillent [...] » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 71), « comme des voix confuses et lointaines plus confuses encore [...] Si je les écoute, j'écris » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 61). L'approfondissement est difficile et progressif, tout à la fois spatial et temporel, et grâce à lui tentent de se dévoiler nos plus épaisses couches de temps, souvenirs personnels enfantins ou schèmes légendaires, sorte d'inconscient archétypal de la Grèce et du sacré antique, « Grèce, pays que je n'avais vu qu'en image mais dont j'allais maintenant comprendre que la lumière m'avait nourri plus profondément que je n'aurais pu le croire » (*Paysages avec figures absentes*, p. 24), « cet appel que j'entendais venait de très loin, du temps presque impossible à imaginer où l'on croyait que les dieux habitaient les sources, les arbres, les montagnes » (*Paysages avec figures absentes*, p. 25), « Trésor de Delphes » (*Paysages avec figures absentes*, p. 26) ou « pierre des sacrifices et des dieux [...] comme si c'était ce que l'on doit inévitablement retrouver à la base, non seulement au commencement de notre histoire mais dans les soubassements de notre pensée et de nos rêves » (*Paysages avec figures absentes*, p. 28).

Derrière la physique des choses est cachée une vérité qu'il faut découvrir, déceler par une creusée verticale, en profondeur. Philippe Jaccottet évoque une réalité cachée que l'on devine et qu'il faut retrouver sous l'enveloppe, sous le couvercle, sous le revêtement extérieur des choses. Le poète doit désormais se faire trouveur, découvreur, quêteur, archéologue pour tenter de retrouver, à travers les brisures, l'inscription originelle, « comme les enfants cherchent des tessons de verre dans les amoncellements d'ordure » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 36). Il s'agit de retrouver la trace archaïque enfouie, la lettre perdue, la graine de l'origine. Le poète n'est pas insensible aux « colliers, inscriptions, feuilles de peupliers en or, stèles de la victoire, [...] curieux sceaux » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 27). Il s'entête, courbé sur son trésor, à fouiller ces décombres, ces caisses, ces gravats car il faudrait pouvoir « pénétrer l'os des choses » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 81) : « J'aurais voulu que ma poésie fût comme une parole écrite sur ces médailles, remontées du fond de la terre, quand elle ne l'était pas sur les monnaies des graines » (*Paysages avec figures absentes*, p. 28). Effort pour atteindre le secret, le mystère derrière l'apparence. Cela suppose que le poète ne se contente pas d'accepter le monde tel qu'il se donne à voir, mais qu'il pense au contraire que l'apparence masque l'essence et qu'il s'agit de retrouver, de rechercher ce qui est caché derrière les choses : « une signification possible du monde cachée dans les apparences » (*Tout n'est pas dit*, p. 18). L'écrivain voudrait découvrir « les fondations mêmes du monde, quelque chose de solide et de simple comme le sol, une forte ossature, un monument de pierre immémorial » (*Tout n'est pas dit*, p. 77). « Pour être tout à fait exact je devrais, après avoir évoqué, l'image de la Grèce, l'effacer, et ne plus laisser présents que l'Origine, le Fond » (*Paysages avec figures absentes*, p. 30), pour finalement aboutir à de l'élémentaire, « ce que j'avais cru deviner à la fin et derrière les choses » (*Journées*, p. 68). Il y a nostalgie d'un centre, d'un lieu de source : « ressusciter le monde magique d'avant l'histoire, d'avant le temps, d'avant le Christ » (*Paysages avec figures absentes*, p. 173). L'invisible trésor est caché au centre d'éternels

jaillissements, « de soudaines ouvertures se creusent devant nous dont la direction désigne un centre » (*La Semaïson*, p. 76).

Ainsi pénètre dans le texte un certain sacré : « Était-ce un rêve enfantin qui s'exauçait miraculeusement dans ces chemins ? Mais je n'avais jamais vécu dans ce pays auparavant, ni même dans des régions semblables. Ou une image que je me fusse formée enfant en lisant la Genèse ? Nullement. Si je pensais, [...] me venait à l'esprit ce mot de paradis » (*Paysages avec figures absentes*, p. 24). Partout est récurrent ce sacré de la plus intime mémoire car l'essentiel est l'enracinement ; « (c)'est dans l'obscur des racines, dans le fond que quelque chose comme Dieu se devine, caché, attendant d'être découvert et si l'on peut dire recréé. » (*Rilke*, p. 40).

Quête du paradis, patrie retrouvée, lieu qui ouvre sur « la magique profondeur du Temps », stèle et lumière car « (i)l est possible que nous ayons en effet entrevu, l'espace d'un instant l'or profond, la clef de nos vies » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 115).

Le rôle du poète serait de réunir les traits épars du paradis (*La Promenade sous les arbres*, p. 28), la poésie devrait être le moyen de nous ramener à notre centre mais tout est éclaté désormais, le paradis est dispersé sur toute la terre, nous ne le reconnaissons plus (d'après Novalis, cité dans *Observations et autres notes anciennes*, p. 68). En même temps qu'il y a signe, il y a retrait du sens, dérobage du sens et de l'origine. Nous sommes dans un temps d'exil et d'éloignement : « Chaque jour — et nous songeons ici à Nerval, à Hölderlin, nous écarte un peu plus de notre intégrité première », tout est toujours déjà trop loin pour être jamais saisi « la secrète vérité du monde est fuyante », énigme indéchiffrable (*Tout n'est pas dit*, p. 128).

Effacement et éternel retour

L'oubli de la mémoire, la mémoire de l'oubli, parole entre présence et absence, parole pour dire le temps qui tue et en même temps l'appel à une patrie toujours absente, toujours présente dans le

souhait puisqu'aussi bien elle fut autrefois révélée. L'expérience d'éloignement, de dessaisissement a partie liée avec l'être dans le temps, il faut s'exercer à la dépossession, suivre l'ivresse du passage : « passe avec le passage irrésistible des oiseaux » (*L'Ignorant*, p. 89). Accepter d'être de passage dans un monde du passage. Le temps nous presse, nous manque et risque de nous faire manquer l'essentiel. Il y a dépossession de soi, l'être humain perd des pans entiers de lui-même. N'y a-t-il pas impossibilité à réaliser son unité totale ? Le temps perdu est non seulement le temps qui passe irrévocablement disparu, mais encore le temps qu'on perd stérilement en marge du seul vrai. Les signes trop fugaces et indéchiffrables risquent de fonctionner à vide et si l'on n'y prend garde, la vie est ramenée à son non-sens.

Dès lors, le poète déchiffreur de signes doit négliger les apparences saisissables afin de poursuivre leurs insaisissables rapports (*Observations et autres notes anciennes*, p. 35). Le « je » n'a d'autre attribut que l'ombre et l'absence : « Je marche faute de lieu, je parle faute de savoir » (*La Semaison*, p. 23), « (n)ourri d'ombres, je parle » (*La Semaison*, p. 25), « (e)n m'effondrant je persévère à voir, je vois l'effondrement qui brille » (*La Semaison*, p. 26), (*Paysages avec figures absentes*, p. 331). Point ultime d'une existence à la fois lumineuse et périssable, demeure ainsi suspendu le murmure doré d'une lumière de passage. Ne restent qu'une transparence et un suspens extrême, apparitions du fond des choses prises sur l'insaisissable. Une déchirure ontologique détruit la rêverie, mais par les failles, par les blessures et par le manque laisse entrevoir la beauté, « Insaisissable plus certain que tout ce que l'on pourrait saisir » (*Éléments d'un songe*, p. 173). À peine le poète croit-il avoir atteint le lieu originel qu'il lui faut aussitôt s'en éloigner, non toutefois sans en garder un incertain souvenir ; ainsi « le meilleur d'une vie serait à la fois très fragile et comme indestructible, quelque chose qu'on ne peut pas détruire et qu'on ne peut pas posséder non plus » (*Tout n'est pas dit*, p. 85). Le lieu de la lumière, c'est cette certitude de l'insaisissable qui paradoxalement nous sauve et « la beauté est peut-être la distance elle-même » (*Observations et autres notes anciennes*, p. 130).

Finalement, et c'est le seul repère qui nous reste, le temps est aussi éternel retour, cycle, giration volumineuse. Se laissant conduire par les saisons, le poète redécouvre le sol dépouillé sous lequel tout se cache et tout recommence, les mêmes pensées reviennent, plus précises, parfois plus étonnées : « j'ai pu me souvenir, entrevoir, oublier, insister, redécouvrir [...] » (*Paysages avec figures absentes*, p. 10) ; « (j)e n'ai presque jamais cessé, depuis des années de revenir à ces paysages qui sont aussi mon séjour » (*Paysages avec figures absentes*, p. 9), et tous les ans renaît l'herbe, et l'écriture, la ressuscitée. Alors, le poète s'écrie, dans la pérennité de ces fragments renouvelés : « je ne fais que redire la même chose, toujours » (*La Semaison*, p. 103) et alors « c'est comme si le regard en passant, malgré son usure se couvrait d'une aile et retrouvait ainsi l'enfance » (*La Seconde Semaison*, p. 64).

Pour les citations de Jaccottet, éditions de référence

Philippe JACCOTTET, *Poésie, 1946-1967*, Poésie / Gallimard, 1954 pour *L'Effraie et autres poésies*, 1958 pour *L'Ignorant*, 1967 pour *Airs*, 1977 pour *Leçons*.
À la lumière d'hiver suivi de *Pensées sous les nuages*, Poésie / Gallimard, 1977 pour *À la lumière d'hiver*, 1983 pour *Pensées sous les nuages*.
Paysages avec figures absentes, Poésie / Gallimard, 1970, 1976.
La Semaison, Paris, Gallimard, 1984.
La Seconde semaison, Paris, Gallimard, 1996.
Tout n'est pas dit, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.
À travers un verger, Paris, Gallimard, 1987.
Journées, Collection poétique, Lausanne, Payot, n° 20, 1977.
Autres Journées, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
La Promenade sous les arbres, Lausanne, Mermod, 1957.
Éléments d'un songe, Paris, Gallimard, 1961.
L'Obscurité, Paris, Gallimard, 1961.
Rilke par lui-même, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, n° 87, 1970.

Entre souvenir et désir, l'image

Jean-Yves DEBREUILLE

« L'image cache le réel, distrait le regard, et quelquefois d'autant plus qu'elle est plus précise, plus séduisante pour l'un ou l'autre de nos sens et pour la rêverie » (*PFA*, p. 74)¹. La condamnation est aussi ferme que circonstanciée. Venant après le surréalisme, qui avait fait de l'image son « stupéfiant » ordinaire, Philippe Jaccottet en prend méthodiquement le contre-pied, affirmant son souci du réel, son refus du rêve, sa volonté d'un « regard » lucide porté sur l'ici contre les séductions des plaisirs des sens et les évasions factices qu'ils procurent. Et pourtant, il est le poète de la lumière, celui qui « convie » les fleurs, les oiseaux et les fruits. Mais il reconnaît aussitôt qu'il est « trop facile de jongler / avec le poids des choses une fois changées en mots » (*ALH*, p. 77)². Remarquons toutefois que cette jonglerie encore est une image « précise et séduisante », pour reprendre les mots de

-
1. *PFA* désignera *Paysages avec figures absentes*, 1970-76, rééd. Poésie / Gallimard, 1997.
 2. *ALH* désigne *À la lumière d'hiver* (Poésie / Gallimard, 1994), qui regroupe *À la lumière d'hiver* (1977) et *Pensées sous les nuages* (1983).

Jaccottet et la contradiction est d'autant plus saisissante que la publication des deux textes fut presque simultanée. Il ne s'agit donc pas d'un retour critique sur une activité première ensuite abandonnée, mais d'une tension qui se maintient comme une douleur dans l'écriture.

Peut-il exister une poésie qui ne fasse pas miroiter ce qu'elle s'efforce de faire entrevoir, qui ne s'efforce d'accroître le visible ? Difficilement ; c'est sans doute la raison pour laquelle l'image est sa figure essentielle, dans une désignation elle-même métaphorique, ou métonymique, qui désigne le trope langagier par son effet synesthésique, qui est de donner à voir — au moins mentalement. Et de fait, c'est bien encore au nom de la « splendeur » — c'est-à-dire, étymologiquement, de ce qui brille, que Philippe Jaccottet se prescrit un devoir d'humilité :

L'effacement soit ma façon de resplendir,
la pauvreté surcharge de fruits notre table
la mort, prochaine ou vague selon son désir
soit l'aliment de la lumière inépuisable (*P*, p. 76)³.

Elle n'est toutefois pas sans ambiguïté. D'abord, la forme de la prière, au subjonctif, est la même que celle de l'injonction, et quand celle-ci s'adresse à la mort, elle témoigne d'une certaine présomption de celui qui l'adresse. Cette dernière est d'ailleurs dotée d'un « désir » : c'est désir de l'un contre désir de l'autre, et affirmation de l'autonomie de chacun. De plus, cette strophe tire sa force d'une accumulation d'oxymores qui placent en conjonction effacement et splendeur, dénuement et profusion, ténèbres et lumière, et qui font surgir le positif moins du négatif que de l'intensité du choc des contraires : c'est la fameuse « différence de potentiel » réclamée par André Breton comme condi-

3. *L'Ignorant*, 1958, recueil repris dans *Poésie 1946-1967*, Poésie / Gallimard (1971). Les poèmes extraits de ce recueil sont référencés par la lettre *P* suivie du numéro de la page.

tion de la « lumière de l'image ». On comprend que Jaccottet vienne à contrition dans le recueil suivant :

J'ai de la peine à renoncer aux images

Il faut que le soc me traverse
miroir de l'hiver, de l'âge

Il faut que le temps m'ensemence (*P*, p. 137).

Cependant, il n'atteint pas pour autant la simplification souhaitée : la « peine à renoncer » signifie-t-elle une renonciation effective et coûteuse, ou une impossibilité de renoncer tout à fait, quelle que soit la culpabilité ressentie et avouée ? La suite du poème confirme aussitôt la seconde interprétation, puisque surgit l'image de la charrue et de la semaison. Mais cette image n'est pas de même nature que les précédentes : elle n'est pas mise en contact brève et flamboyante de deux réalités antagoniques, mais développement d'une vision à valeur allégorique : le « soc » traversant dissocie le « je » de lui-même, et le renvoie à un rapport au temps vécu non dans la force de l'instant, ni dans la continuité de l'« âge » avançant, mais dans le cycle de mort et de renaissance que constitue la germination. Et il est à noter que cette façon d'éprouver le temps s'impose alors avec assez de force à Jaccottet pour qu'il intitule *La Semaison* ses « Carnets 1954-1979 ».

Qu'en conclure ? D'abord, que Philippe Jaccottet est fasciné par la lumière de l'image, qu'il excelle à la saisir, et sans doute à la susciter, et que son entreprise poétique s'anéantirait si elle y renonçait, quelle que soit l'inquiétude qu'il ressent devant sa facticité. Ensuite, qu'il y a plusieurs sortes d'images, et que tout son effort va être de s'écarter d'une image provoquée pour rechercher une image suscitante, de passer de l'éblouissement à la méditation. Enfin, que cette évolution ne peut s'accomplir qu'en incluant dans le phénomène imageant ce qui semble lui être antinomique : la temporalité.

La collecte du visible

À l'égard de la durée, Philippe Jaccottet n'a jamais ressenti de culpabilité. Au contraire, définissant « Le travail du poète », il le caractérise ainsi :

L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli
n'est pas plus de rêver que de former des pleurs,
mais de veiller comme un berger et d'appeler
tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort. (*P*, p. 64).

Les images que recueille ici le veilleur ne sont pas des phénomènes provoqués par quelque rhétorique, ou suscités par le pouvoir du « rêve », elles sont tout simplement le visible qu'un « regard d'heure en heure affaibli » perçoit de plus en plus mal et, comme on lit quelques vers plus loin, « tremble de ne plus voir ». Et c'est pour cela qu'il « appelle encore et encore », transposant en mots ces visions dont il éprouve la fragilité, s'en faisant le gardien « comme un berger », et la pauvreté de la comparaison qu'il se permet, transcrit la modestie de son ambition. Ce contre quoi il se bat, c'est l'avancée de l'âge et son effet destructeur. Et il est condamné à dresser les constats successifs d'un affaiblissement de l'« aurore » initiale, qui semblait conjuguer éblouissement et promesse de commencement :

Ah ! comme il la regarde, cette aurore,
ce peu de braise dans le fer des montagnes,
celui qui s'en éloigne un peu plus chaque matin (*ALH*, p. 138).

Là encore, les métaphores sont de peu d'audace, proches de la synecdoque, la nature ignée du soleil et minérale du justement nommé « minerai » étant avérée. Tout se reporte sur la force, la longueur et l'intensité du regard, sur un combat pour voir et maintenir visible, mais sans illusion sur la capacité de préserver la splendeur du spectacle contemplé. « À ramasser les tessons du temps / On ne fait pas l'éternité » (*ALH*, p. 115). D'ailleurs, à quoi bon ? Réfléchissant,

dans un texte de prose consacré à un village appelé — et peut-être cela même est-il une ironie — « Beauregard », sur le nom décevant de « vue » qu'on donne à la représentation d'un paysage remarquable, Philippe Jaccottet semble conclure à la fois à l'insuffisance du mot et à notre incapacité à lui conférer, au delà de la platitude de cette désignation, le surcroît de sens désiré : « On aura vu cela, mais qu'aura-t-on vu ? Et pourquoi » (ATV, p. 73)⁴.

C'est donc dans un instant toujours au passé, dans l'éclair d'une illumination éblouissante, mais maintenant éteinte, qu'a été donnée la plénitude. Toute évolution ne saurait qu'être marquée de dégradation. Mais pourtant, telle est la lenteur de l'esprit qu'il ne peut mesurer la valeur de ce qu'il a perdu qu'après cette perte. Tout le texte *À travers un verger* est une réflexion sur le spectacle de floraison qui a saisi le poète « chaque fois qu'[il est] passé, en cette fin d'hiver, devant le verger d'amandiers de la colline », et dont il s'est dit qu'il « fallait en retenir la leçon ». Mais « sans cesse autre chose [l'] a distrait de cette tâche, de sorte qu'à présent [il] ne peut plus se fier qu'au souvenir qu'[il] en [a], déjà trop vague, presque effacé, incontrôlable » (ATV, p. 9). C'est donc sur ce « souvenir » qu'il va travailler pour analyser la promesse qu'il semblait renfermer, condamné à remâcher les « vieilles images », « essaim, écume, neige », c'est-à-dire à substituer à la perfection passée de l'image offerte l'imperfection écrite de l'image construite. Cette écriture n'est dès lors qu'un témoignage porté par un être éphémère sur ce qui fut encore plus éphémère que lui :

Moi, future loque, avant de basculer dans la terreur ou l'abrutissement, j'aurai écrit que mes yeux ont vu quelque chose qui, un instant, les a niés. [...] Quelque chose dont ces vues seraient des éclats épars, venus comme d'un autre espace, étrangers à l'espace, en tout cas différents du monde extérieur non moins que du monde intérieur à la rencontre

4. ATV désigne *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984.

duquel ils surgissent — sans qu'on puisse jamais les saisir, ni s'en assurer la possession. (p. 35-36).

Il s'agit bien de « vues », de véritables images donc, et non d'artefacts produits, mais dont la soudaineté est telle qu'elles « nient » les yeux qui les reçoivent, qu'elles semblent ne pas relever du monde spatio-temporel dans lequel évolue ou que renferme le spectateur, et c'est ce qui leur donne prix : semblant être d'ailleurs, elles sont signes ou indice de cet ailleurs qui n'existe que d'avoir été littéralement entrevu, c'est-à-dire d'être au moment de l'écriture perdu. Cette dernière ne fait entendre au mieux que « la voix / que l'on écoute à jamais tue » (*ATV*, p. 143).

L'image comme re-présentation

Mais précisément, on l'« écoute », alors qu'on ne l'avait pas entendue dans l'instant, pas plus que l'on n'avait vu véritablement — c'est-à-dire en comprenant à quelle fête exactement elle semblait nous convier — la floraison des amandiers. Et l'on pourrait tout aussi bien dire que c'est le texte qui a donné son prix à la vision, voire peut-être qui l'a suscitée, précisément parce qu'il donne à celui qui le déploie une maîtrise partielle du temps :

L'amandier en hiver : qui dira si ce bois
Sera bientôt vêtu de feu dans les ténèbres
Ou de fleurs dans le jour une nouvelle fois ? (*P*, p. 92).

« Qui dira ? » Mais il faut bien le dire, car le bois noirci n'émet aucun signe, ne parle pas. Et le mot au contraire est capable de susciter ce qui le dépasse et le prolonge vers un avenir. Ainsi « le mot joie », « rond dans la bouche, comme un fruit », à propos duquel le poète « se prend à rêver » :

Je revoyais des paysages de moissons en plein soleil ; ce n'était pas assez ; il ne fallait pas avoir peur de laisser agir le levain de la métamorphose. Chaque épi devenait un instrument de cuivre, le champ un orchestre de paille et de poussière dorée ; il en jaillissait un éclat sonore que j'aurais voulu dire d'abord un incendie [...] (*ALH*, p. 122).

Du verger éblouissant dont les mots gardent l'imparfaite trace au champ étincelant qu'un mot a suscité, il y a le trajet du souvenir à l'avenir, mais aussi de l'image à l'image, la première donnée, la seconde créée. Et le mot se trouve au centre, tour à tour décevant ou exaltant, trace de perte ou voie — voix — vers le futur.

Par là, l'image-mot relaie l'image vue. Elle en est, au sens temporel aussi bien que spatial, la re-présentation. Si l'on peut dire des genévriers qu'ils ont, « en leur centre », « de petits monuments de mémoire, de profondeur givrée, entre lesquels le promeneur s'arrête, pris dans un réseau » (*PFA*, p. 16), c'est en fait parce qu'il y a un « promeneur » dont la « mémoire » relaie l'impassible inscription du temps matériel. « L'image », en son double sens d'être vue et de donner à voir, est lieu de cette communication, ou au moins d'un pari sur sa possibilité. Elle est le signe privilégié, parce que signe double. Elle suscite dans les objets inanimés une qualité qui leur permet à leur tour de faire signe, et ce signe est ce par quoi ils se soustraient au temps, c'est-à-dire à la mort. Et il ne s'agit de rien moins que d'une progression vers la « vérité ». Ainsi, d'un bosquet d'yeuses :

Peu à peu j'entrevois une vérité : les couleurs, dans ce bosquet, ne sont ni l'enveloppe, ni la parure des choses, elles en émanent ainsi qu'un rayonnement [...]. Elles montent du centre ; elles sourdent inépuisablement du fond. Ces troncs charbonneux, couverts de lichens bleuâtres, on croirait qu'ils diffusent une lumière. C'est elle qui m'étonne, qui se dérobe, et qui dure. Je crois qu'elle est très vieille, qu'elle n'a plus d'âge⁵. (*PAF*, p. 45).

5. C'est nous qui soulignons.

Assurément, on demeure dans l'entrevu, dans le « on croirait », une telle captation du temps « se dérobe » sans cesse à la vision, elle tient aussi de l'acte de foi, ou du pari. Le terme nonchalant de « promeneur » désigne l'incertitude du parcours et non la passivité du contemplant. Et le fait que « la fin de l'été », ou l'hiver, soit la saison la plus propice à sa quête s'explique par le fait qu'il ne souhaite pas plus entraver sa lucidité par sa propre capacité à rêver que par les splendeurs trompeuses de la végétation — et aussi peut-être parce que l'hiver est la trace de ce qui a « été », sans aucune preuve qu'autre chose viendra :

Nous avançons sur des rochers de coquillages,
Sur des socles bâtis de libellules et de sable,
Promeneurs amoureux surpris de leur propre voyage,
Corps provisoires, en ces rencontres périssables.

Repos d'une heure sur les basses tables de la terre.
Paroles sans beaucoup d'écho. Lueurs de lierre.
(« La promenade à la fin de l'été », *P*, p. 85),

C'est le passé épais, c'est le sombre, l'immémorial ; c'est comme un monument de pierre qui, au lieu de s'élever pour imposer, se réduirait à une immense et profonde assise qu'il faudrait se pencher pour honorer (et le lierre qui ne monte pas, qui reste attaché au sol, est nommé « couronne de terre »). (*PAF*, p. 14).

Il est frappant d'observer les correspondances entre ces deux textes, par ailleurs éloignés dans la forme et par les recueils qui les contiennent : même sentiment d'un temps « immémorial » matérialisé dans l'épaisseur de ses sédiments, même conviction qu'il faut se courber vers la terre pour le percevoir, même perception des festons ou des « lueurs » du « lierre » comme sorte de réponse de la terre à des « paroles » qui cherchent à l'« honorer ». Il y a là une position archétypique de véritable *humilité*, c'est-à-dire de contact avec la terre pour

en sentir sourdre le temps, à laquelle répond une promesse aérienne de permanence. Ainsi se prolongent les textes précédents :

Reconnaissance néanmoins
 À ce vent dans les chênes qui ne se tait point. [...]
 Plus haut tremble ce qui résiste encore à la défaite,
 Plus haut brillent la feuille et les échos de quelque fête ;
 (P, p. 85),

Au-dessus de quoi l'espace s'est fait d'autant plus vaste,
 d'autant plus ouvert, pour qu'y passent plus librement les
 brillants véhicules du jour, lavés des allusions et des fautes de
 la couleur. (PFA, p. 14).

On reconnaît là les deux phases extrêmes et complémentaires d'un rite religieux, l'humiliation du *quia pulvis es* étant nécessaire à la célébration de la résurrection. Cette expérience s'inscrit dans le mythe de Lazare, mis en terre, éprouvant sa propre décomposition, « passé parmi les racines boueuses », et ressurgissant à l'appel de l'ange de la résurrection⁶ à la « rencontre » de « vols, plus blancs », qui est « rencontre d'amour » :

Écoute, vois : ne monte-t-il pas quelque chose
 de la terre, de beaucoup plus bas,
 comme une lumière, par vagues, comme un Lazare
 blessé, surpris, par lents battements d'ailes
 blanches — alors qu'un instant tout se tait,
 et c'est vraiment ici où nous sommes, apeurés —,
 et ne descend-il pas aussi de plus loin que le ciel
 à leur rencontre d'autres vols, plus blancs
 — pour n'être pas passés parmi les racines boueuses —,
 et ne courent-ils pas à présent les uns vers les autres

6. Il y a ici contamination imaginaire entre la scène de la résurrection de Lazare, où n'intervient aucun ange, avec celle de la découverte du tombeau vide de Jésus.

de plus en plus vite, à la manière
des rencontres d'amour ?
Ah pense-le, quoi qu'il en soit, dis-le. (*ALH*, p. 95).

Le temps condensé et élargi

« Écouter », « voir », « penser », « dire » : telles sont les quatre missions du poète, interdépendantes les unes des autres. Certes, « méfie-toi des images. Méfie-toi des fleurs. Légères comme les paroles ». Mais les images sont une passerelle nécessaire entre la fleur et le mot, par quoi ils se renforcent et s'approfondissent mutuellement, et permettent que naisse une « pensée » qui ailleurs sera dite « sous les nuages ». Là se situe un raccourci spatial et temporel qui est l'intervention propre de l'écrivain, le domaine de son pouvoir, de sa responsabilité, et de sa faute possible, s'il ne crée que l'illusion. Aussi l'attitude de Jaccottet est-elle constamment ambiguë à l'égard de cette prétention :

J'envie, j'admire l'écrivain qui sait dire des jours quelconques, agrandis secrètement par un espace tout de même inconnu qui est pareil à l'intérieur des instruments de musique ; parce que cet écrivain me paraît plus proche d'une « vérité » entrevue, pressentie. Mais je suis tout à fait incapable de cela. J'ai essayé quelquefois, et piteusement échoué. (*ATV*, p. 30).

Avouant qu'il ne saurait se borner à accompagner dans leur succession les travaux et les jours, il en exprime aussitôt, plus ou moins sincèrement, le regret. Mais un peu plus loin, on trouvera un éloge de l'acte physique de provocation de l'image, par interruption volontaire de la vision pour la susciter plus neuve et plus profonde en direction de l'espace et surtout du temps, puisque la visée dernière n'est rien moins que l'éternité :

Je ferme les paupières, je les relève : il me semble que mon regard porte un peu plus loin, qu'il me précède et que je dois le suivre.

Je garderai cette obole blanche pour le passeur qu'il n'y a plus (*ATV*, p. 81).

Certes, l'épanorthose est une figure récurrente de la poésie de Jaccottet, et à peine l'exorbitante prétention a-t-elle été énoncée qu'elle est atténuée : Charon est mort, avec tous les mythes infernaux qui à leur façon parlaient de vie après la mort. Mais demeure l'élan vers on ne sait quel dépassement qui les portait, et aussi la conviction qu'il n'y a pas là qu'« exercice de poésie », en son sens chatoyant et trompeur qui faisait condamner le *mythos* par le philosophe du *logos*, mais accès :

Il ne s'agit pas d'un exercice de poésie. Je voudrais comprendre cette espèce de parole. [...] Je cherche des mots assez transparents pour ne pas l'offusquer. Je sais par expérience [...] que j'ai touché maintenant cette immédiateté qui est aussi la plus profonde profondeur, cette fragilité qui est la force durable, cette beauté qui ne doit pas être différente de la vérité. Elle est ici et là distribuée par le jour, et les mots ne parviennent pas à la saisir, ou s'en écartent, ou l'altèrent. Les images, quelquefois, en éclairent un pan, mais pour laisser les autres obscurs. (*PFA*, p. 76).

Nouvelle cascade d'oxymores, dira-t-on, mais qui peut être aussi conviction têtue que quelque part existe la contradiction résolue, et que si les mots ne sont guère aptes à exprimer cela, les images parfois « en éclairent un pan ». Retournant la condamnation philosophique, Jaccottet ne serait pas loin de voir dans l'acceptation humble de la joie de l'image, et dans la renonciation aux prétentions exorbitantes d'atteindre aux essences du Bien, du Beau et du Vrai, une position éthique. C'est celle qu'il prête à Hölderlin à la fin de sa vie :

Ce Meilleur, ce Plus Haut qu'il poursuit alors de préférence dans les idées, lui est apparu, alors qu'il ne s'y attendait nullement, *dans le monde* ou à travers le monde. (PFA, p. 146).

Il faut être bien attentif à ce qu'il ne s'agit nullement d'une découverte, ni d'une nouveauté, mais au contraire d'un bonheur qui est de l'ordre de la réminiscence et de la réconciliation. « C'était plutôt de l'ordre [...] du retour d'une voix dans la mémoire » (ATV, p. 47), lit-on ailleurs, à propos d'une église cette fois, ou encore, à propos d'une montagne : « Cette montagne a son double dans mon cœur » (ALH, p. 141). Si l'on est surpris par le surgissement de la vision, c'est, au sens étymologique, qu'on est pris en elle, accueilli, et prolongé :

Je m'adosse à son ombre,
je recueille dans mes mains son silence
afin qu'il gagne en moi et hors de moi,
qu'il s'étende, qu'il apaise et purifie. (*ibidem*)

Dans un éloge du voyage, appuyé sur le fait qu'il « sai(t) beaucoup mieux regarder qu'autrefois » (ATV, p. 49), Philippe Jaccottet avoue sa tentation de « faire du voyage un pèlerinage », tant il s'agit davantage de retrouver que de découvrir, et en même temps sa résistance, parce qu'il juge « que les choses ne nous sont pas données quand on les cherche, plutôt quand on s'en détourne » (*ibidem*). Et il ajoute même, brisant ses propres idoles :

Mon voyage doit être, non pas une quête poétique, mais, au contraire, un remède contre la « poésie » quand celle-ci devient une tâche, un office, ou une hantise. [...] On va se régénérer en se reniant, ou du moins en s'oubliant.

Il en vient ainsi à opposer les images construites et multipliées — la « poésie » — aux images surgies, et à combattre les premières par les secondes, dans une dialectique de la mémoire et de l'oubli : c'est en « s'oubliant » qu'on se « régénère », et c'est en se perdant qu'on se

recupère. La plénitude n'est pas la satiété, mais la légèreté et la tension du « désir demeuré désir », comme aurait dit René Char. La fameuse volonté d'« effacement » de Jaccottet, qui n'est pas seulement effacement de soi, mais aussi « effacement magique de tout obstacle » (*ATV*, p. 24), inclut l'effacement des images anciennes dont on est encombré par la nouveauté de celle qu'on vient d'accueillir :

Un homme qui vieillit est un homme plein d'images
raides comme du fer en travers de sa vie,
n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge.
Autrefois la lumière nourrissait sa bouche,
maintenant il raisonne et se contraint. (*ALH*, p. 81).

Dans ce « raisonnement », on retrouve la posture supposée de Hölderlin vieillissant. L'entassement de souvenirs et de raisonnements n'est pas une solution pour échapper au temps. C'est au contraire, très paradoxalement, l'accueil de la nouveauté qui nous réconcilie avec la profondeur de nos aspirations.

C'était aussi l'intuition proustienne : les vrais paradis sont ceux que l'on a perdus. Dans *Paysages avec figures absentes*, le poète se livre à une réflexion sur ces illuminations qui conjuguent « l'immédiateté et la persistance »,

non pas comme une répétition superflue, mais comme une insistance toujours aussi vive et décisive, comme une découverte chaque fois surprenante. Maintenant encore, il m'arrive de retrouver aussi intense le sentiment qui me vint au commencement, et qui se traduit aussitôt en moi par le mot « paradis ». (*PFA*, p. 22-23).

Ce lieu, « déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse », « c'était bien une patrie que je retrouvais par moments, et peut-être la plus légitime : un lieu qui m'ouvrait la magique profondeur du Temps » (*PFA*, p. 30). La « déchirure » est capitale : elle n'indique pas seulement la force de l'émotion, elle prescrit la nécessaire rupture de toute continuité temporelle, qu'elle soit de vie, de perception ou d'écriture,

pour reconstitution temporaire — cela advient « par moments » — d'un lien parfait entre souvenir et avenir que représente le paradis, ce lieu qui est la fois celui de l'origine à chaque instant vérifiable et de l'accomplissement de tous les désirs avant même qu'ils soient formulés. « Lieu » né d'une rupture et d'une fulguration, contenu dans la fragilité d'une « irisation » quand elle est perçue, et, quand elle s'inscrit, dans une « figure », qu'elle soit picturale ou poétique :

C'étaient les éternelles figures du Désir [...]. La douloureuse distance du Temps, ces figures l'enjambaient comme une arche irisée ; ou plutôt, la changeaient en profondeur brillante et familière ; d'une rupture, elles faisaient un lien. (*PAF*, p. 33).

Ainsi l'image ne se retrouve cautionnée qu'à la condition d'être signe de son contraire : elle est instant qui rend sensible une possible éternité. Au moment où elle se produit, les limites des pôles qui cependant sont condition de sa possibilité — le regardant et le regardé — sont comme repoussées, et singulièrement la limite que constitue leur soumission au temps et à la mort :

Qu'est-ce qui naît à la rencontre du ciel et des yeux ? Les yeux sont chose facile à éteindre, vite fermée, vite enfouie (dans la terre) ; le ciel semble demeurer un peu plus longtemps ouvert, mais ne devrait pas non plus durer à jamais. Et ce qui naît de leur rencontre ? [...] Il faut imaginer [...] quelque chose dont ces vues seraient des éclats épars, venus comme d'un autre espace, étrangers à l'espace, en tout cas différents du monde extérieur non moins que du monde intérieur à la rencontre duquel ils surgissent — sans qu'on puisse jamais les saisir, ni s'en assurer la possession. (*ATV*, p. 35-36).

Témoigner d'un au-delà de la condition mortelle, telle est la seule ambition qui vaille. L'image en est bien incapable par elle-même, comme en témoignent ces tableaux des *Régents* et des *Régentes* de Franz Hals qui, au terme du voyage effectué pour les atteindre, ne nous renvoient dans les regards de ceux qui sont portraiturés que

l'angoisse de notre propre regard, « vieux visage d'homme ou de femme qui crie, muettement ou pas, l'étonnement et l'horreur d'être détruit » (*ATV*, p. 62). Il ne faut donc pas mentir ni se mentir : l'image, comme toute activité humaine, participe de la mort dont son accumulation nous rapproche — on connaît la célèbre définition de l'activité poétique en général comme matérialisation du cheminement vers la mort⁷. Ce qu'on peut seulement dire, c'est qu'elle nous amène à ce seuil où commencerait la « vie » ; elle est possible origine, et non réalisation :

Toute couleur, toute *vie*
Naît d'où le regard s'arrête⁸ (*P*, p. 108).

L'image ne serait donc en définitive pas ce qui montre, mais le signe de ce qu'elle cache. C'est dans cette mesure qu'elle se trouve réhabilitée, et dans le même mouvement la gaucherie de celui qui, l'ayant reçue, tente de la transcrire. Croire que multiplier les images est multiplier les ouvertures serait une imposture, et serait injustifiable si elles n'étaient aussi les obstacles au visible qui révèlent non son inexistence, mais les imperfections de l'instrument. Ce visible-invisible, il est même un texte où Jaccottet ose l'appeler « Dieu », mais c'est aussitôt pour rêver à « l'écran » absolu qui le « révélerait » par invisibilité :

Il faudrait trouver ce qui dirait Dieu, ou du moins une joie suprême.
L'obstacle, l'écran qui les révélerait. (*ATV*, p. 87).

-
7. « Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches, tu brûles ! Car le mot qui sera à la fin du poème, plus que le premier sera proche de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin. » (*P*, p. 30).
8. C'est nous qui soulignons.

Cet « écran », ce serait une image qui ne donne pas à voir, une sorte de soleil noir — mais cela est encore une image —, et le fait que le langage conceptuel échoue à le nommer excuse la poursuite de la tentative poétique. Elle n'est pas triomphale, ni sûre d'elle-même, mais faute de mieux. Elle n'est pas création, mais tentative de revisualisation d'une chose vue. Toutefois, parce que l'événement a été un avènement, qui a retourné le temps destructeur en temps constructeur, une parole doit tenter de témoigner de cette amplification de l'instant, de cette illumination entrevue et masquée par cela même qui la manifeste et l'énonce. L'image dans ces conditions ne peut être que nécessaire et malheureuse, hantée par le sentiment de la faute, prise entre un devoir de révélation et un risque de trahison. Elle doit suggérer sans désigner, ne pas donner à croire et cependant donner à voir, ne pas prêter aux choses ce que nous y mettons, entrouvrir le monde et nous y resituer sans figer les positions :

Ces images en disent toujours un peu trop, sont à peine vraies ; il faudrait voir en elles plutôt des directions. Car ces choses, ce paysage, ne se costumant jamais ; les images ne doivent pas se substituer aux choses, mais montrer comment elles s'ouvrent, et comment nous entrons dedans. Leur tâche est délicate. (*PFA*, p. 17).

Paysages avec vestiges

Christian FERRÉ

Dans les livres de voyage de Philippe Jaccottet, peu nombreux, le récit circonstancié des faits, l'anecdote importent moins que le souvenir d'émotions saisissantes ressenties devant certains sites et la tentative d'en comprendre *a posteriori* la nature, le sens. L'évocation de vestiges célèbres constitue l'essentiel de *Cristal et fumée*, qui rapporte quelques impressions d'Andalousie, de Grèce et d'Égypte¹. C'est que, porteurs d'un héritage multiple où se rencontrent et s'épousent souvent l'histoire, la littérature, le mythe et les arts, ils se prêtent à une méditation rêveuse à laquelle Jaccottet, après maints autres, se livre avec moins de réticence qu'à l'accoutumée. Il compose une poétique des ruines qui se démarque de la tradition littéraire et picturale du thème. Sa rêverie se déploie dans des pages lumineuses, heureuse de privilégier l'émotion sur le savoir, et confère à son inspiration

1. Ph. Jaccottet, *Cristal et fumée*, Montpellier, Fata Morgana, 1993. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies du numéro de page.

« ruiniste »² ses inflexions propres. Chaque site bruit d'un murmure différent mais on distingue des uns aux autres des paroles communes, des échos qui tissent entre les trois moments de *Cristal et fumée* une trame où s'entrecroisent plusieurs motifs chers à Jaccottet. Sa préférence va aux vestiges religieux, dont le temple représente à ses yeux la forme la plus émouvante car il y perçoit la présence encore vivace — tenace — du sacré, la proximité d'une parole pleine comme un chant, toujours actuelle malgré la distance des siècles. Le vestige ouvre alors à une autre dimension du temps, différente de la durée linéaire de l'histoire comme de la reconstitution stratifiée de l'archéologie. La rêverie sur les ruines passe outre les contraintes de la chronologie et l'exigence scientifique pour bâtir un temps intérieur où la continuité et la permanence remplacent les ruptures de l'histoire et apaisent l'inquiétude d'un sujet qui se sait voué à la disparition.

Jaccottet présente d'emblée les pages de *Cristal et fumée* comme de simples notes. Aucune ambition littéraire ne semble prévaloir dans leur rédaction puisqu'il rend compte de ses souvenirs « comme le dernier des touristes » (p. 10) ; « [...] le spectacle est admirable, constate-t-il au sujet des paysages qui bordent le Nil, mais je ne suis pas sûr d'en pouvoir rien dire de mieux que le premier prospectus venu » (p. 56). Loin de revendiquer l'originalité ou le génie de ces textes, Jaccottet, non sans que résonne en écho la Préface à la première édition de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*³, souligne leurs insuffisances

-
2. Le terme est de Roland Mortier, dans son ouvrage désormais classique *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, collection « Histoire des idées et critique littéraire », 1974. Pour une approche historique, on pourra consulter l'ouvrage de Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, collection « La couleur des idées », 1992.
 3. Chateaubriand, dont le texte est par ailleurs explicitement mentionné dans la section « Cristal et fumée » précise en effet : « Je n'ai point fait un

et les déprécie au point de les réduire à de simples « images » qui n'excluent pas les stéréotypes et les à-peu-près :

Que peut-on dire, qu'ose-t-on dire quand on passe ainsi trop vite, toujours beaucoup trop vite, en étranger sans liens, dans ce pays ? Dans quelque pays que ce soit ? [...] J'accepte de n'avoir vu, ou entrevu, que des images, comme le dernier des touristes ; et je les donne pour telles, m'imaginant qu'elles ont tout de même un sens. (p. 10).

C'est bien à un recueil d'images que s'apparentent les feuillets consacrés à l'Égypte, sous-titrés « Album » et dont chaque « vignette » — pour reprendre le terme par lequel Jaccottet désigne quelques textes de *Libretto* — est coiffée d'un intitulé comme autant de légendes dans un album de photographies ou d'en-têtes de « cartes postales »⁴. Le choix de ces « images » s'accorderait avec le contenu d'un guide

voyage pour l'écrire ; j'avais un autre dessein : ce dessein je l'ai rempli dans *les Martyrs*. J'allais chercher des images ; voilà tout » avant d'ajouter qu'il « ne marche point sur les traces des Chardin, des Tavernier, des Chandler, des Mungo Parck, des Humboldt » et qu'il n'a « point la prétention d'avoir connu des peuples chez lesquels (il) n'(a) fait que passer », Édition Garnier-Flammarion, p. 41. Il tient toutefois à souligner la qualité littéraire de son ouvrage, là où Jaccottet tendrait plutôt à la dévaloriser : « on verra, dit-il, que j'ai scrupuleusement rempli mes devoirs d'écrivain ». Que le récit de Chateaubriand serve à la fois de comparaison et de repoussoir à Jaccottet voyageur, la publication toute récente d'un extrait d'*Israël, cahier bleu* (Philippe Jaccottet, Cognac, Le Temps qu'il fait, Cahier quatorze, sous la direction de Patrick Née et Jérôme Thélot, 2001, p. 81-96) le confirme puisque le texte s'ouvre par une citation du « Voyage de Jérusalem », où Chateaubriand relate avec ferveur sa visite du Saint-Sépulcre, passage immédiatement commenté en ces termes : « c'est sans cette foi militante que j'entrai dans ce même lieu ».

4. Ce sont précisément les brèves proses appelées « Cartes postales » et consacrées aux voyages en Italie que Jaccottet désigne du terme de « vignettes » dans la « Note liminaire » de *Libretto*. Elles obéissent à la même présentation que ces pages de *Cristal et fumée*.

touristique, tant les lieux mentionnés sont fameux. De l'Alhambra à l'Acropole ou au temple d'Abou Simbel, le critère de sélection n'est pas l'originalité du site. Jaccottet n'invite pas le lecteur à un voyage exotique mais lui propose un itinéraire déjà balisé par nombre de voyageurs, illustres ou non, dont les haltes lui sont connues au moins en esprit⁵.

Mais ses impressions méditerranéennes « ont tout de même un sens » et « les recueillir n'est pas tout à fait vain » (p. 10). *Cristal et fumée* ne se réduit pas à une invitation au dépaysement, un ouvrage d'agrément où flânent quelques « images convenues » et autres « clichés » (p. 9). Jaccottet creuse son souvenir pour dégager le sens de ce qu'il a « entrevu » : le terme « entrevision » bénéficie sous sa plume d'une plus-value sémantique car il désigne la saisie, intuitive et fugace mais profonde, d'une signification inscrite en creux dans l'apparence sensible. Ce qui fut perçu de la sorte lors de ces voyages fut intimement reçu et compris.

En reconnaissant la part de « mirage » (p. 40) contenue dans ses notes, Jaccottet suggère la singularité de son récit par rapport à la tradition du genre⁶. Privilégiant le rappel des émotions suscitées par les lieux traversés, son texte se place dans la lignée du récit de voyage romantique. Mais à l'inverse d'un Chateaubriand ou de plusieurs autres Romantiques, aucun discours politique ou social ne se greffe ici sur le discours poétique, comme le prouve le refus de Jaccottet de s'attarder sur les conditions de vie difficiles des Égyptiens ou, au sujet de la Grèce, de considérer plus avant « la réalité [...] d'un pays

5. Ces remarques valent surtout pour les deux premières parties du recueil, qui relatent les séjours en Andalousie et en Grèce : les pages concernant le voyage en Égypte mentionnent en effet très allusivement les Pyramides.

6. Pour une typologie détaillée des récits de voyage jusqu'à l'aube du romantisme, je renvoie à l'ouvrage de Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France du Moyen-Age au XVIII^e siècle*, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996.

pauvre, longtemps opprimé, menacé toujours. » (p. 29)⁷. Le récit de l'arrivée au Caire souligne la priorité accordée à la sensibilité et à l'imagination :

Plus que d'aucun autre moment dans cette ville énorme, entrevue seulement, je me rappellerai celui de notre arrivée, au crépuscule, quand [...] nous sont apparus en même temps [...] le quartier funéraire du Muqattam [...] [et] la silhouette de la mosquée de Muhamed Ali. Comment comprendre, et faire partager, l'émotion qui nous saisit alors ?

L'heure, sans doute, y était pour quelque chose. (En plein jour, la magie se dissiperait presque toute). [...] Je repense encore à ce moment du crépuscule, vaguement, confusément, comme nous l'avons vécu, avec sa part de chimère. [...] Pas grand-chose à voir avec la réalité exubérante et angoissante de cette ville, mais peu importe : nous sommes aussi exposés parfois à des mirages, et ils ne sont pas tout à fait vides de sens. (p. 49-51).

L'« émotion », la « chimère », les « mirages » — les noces de la sensibilité et de la *fantaisie* — comptent plus que le reportage réaliste et précis : l'illusion l'emporte, transformant le paysage urbain et lui conférant une puissance de séduction dont, évanouie la pénombre propice de la tombée du jour, il serait sans doute exempt. La mémoire du voyageur élit entre toutes ces minutes précieuses, où le rêve oriental s'incarne à merveille.

Les « ruines illustres » (p. 21) appellent les développements les plus subjectifs du recueil. Jaccottet n'adopte jamais à leur endroit une

7. La distance envers *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* est ici patente : on sait que le « Voyage de la Grèce » comporte des prises de position politique et idéologique de la part de Chateaubriand qui s'élève contre l'occupation ottomane. Or en 1978, date à laquelle Jaccottet écrit son propre voyage en Grèce, l'« oppression » exercée sur le peuple grec par la dictature des colonels est encore toute récente...

quelconque démarche savante. « Je n'ai pas l'esprit d'un archéologue » écrit-il dans *Paysages avec figures absentes* avant d'ajouter quelques pages plus loin, au sujet du site grec de Saint-Blaise : « La lecture de la notice archéologique [...], les précisions données sur les fouilles m'intéressent médiocrement. [...] Je n'avais pas non plus grand désir d'en savoir davantage sur l'histoire de ce site [...]. L'essentiel était bien différent. »⁸

La rigueur scientifique cède le pas à des rapprochements temporels qui font fi des impossibilités chronologiques : « Peu m'importe ce que les raisons de l'histoire et de l'archéologie imposeraient de corrections à ceci, que je n'ai pu voir Mycènes sans réentendre la voix d'Eschyle, seule assez violente pour y retentir » (p. 25). Le souvenir des Caryatides de l'Acropole suscite un commentaire proche : « On repense à la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa dans l'*Odyssee*. [...] Peu importent quelques siècles de décalage : nous sommes dans le même monde, l'un éclairant l'autre. C'est un monde au matin » (p. 22). La durée linéaire est reléguée au second plan, au profit d'une épaisseur mémorielle intime qui obéit à une logique associative et convoque immédiatement le temps mythique des origines. Comme le montre sa rêverie devant les statues de l'Érechthéion, le regard que Jaccottet porte sur les vestiges est à la fois onirique, fantasmatique, poétique et littéraire. Aussi ne font-ils jamais l'objet d'une description en bonne et due forme. L'inflation sémantique et la précision terminologique qu'appellerait ce type de discours séduisent peu Jaccottet. Il use avec parcimonie des termes techniques, qui abonderaient dans un ouvrage didactique. Sitôt qu'ils paraissent, ils sont relayés par l'image : « *Esna*. Ce qui reste du temple dédié au dieu à tête de bélier Khnoum [...] n'est plus qu'une grande salle hypostyle très ornée, très

8. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, édition revue et augmentée, 1976, p. 26 et p. 132-133. Dans *La Promenade sous les arbres*, Jaccottet écrivait déjà : « Aucun goût ne fut jamais en moi pour l'histoire », Lausanne, La Bibliothèque des Arts, collection « Pergamine », 1996, p. 48.

sombre, au fond d'un trou ; comme on en a grillagé toutes les ouvertures [...], elle a l'air d'une volière vide » (p. 59).

Les ruines ne sont souvent même pas nommées mais désignées obliquement par des allusions et des métonymies. Jaccottet présente les Caryatides ainsi : « Plus haut, il y a ces colonnes qui deviennent, tout naturellement, des jeunes filles » (p. 22). Il se souvient du temple d'Aphaïa, sur l'île d'Égine, en ces termes : « [...] au sommet de l'île, dominant les derniers pins, cet autre temple... Était-ce le plus beau ? [...] Une espèce d'orgue solaire, bâti vraiment pour célébrer encore aujourd'hui une perpétuelle victoire, un viril et calme triomphe » (p. 40-41). Seules la caractéristique essentielle du vestige — les mentions des « colonnes » et des « jeunes filles » pour les Caryatides — ou des allusions très indirectes à la fonction première du temple d'Égine, dédié à la déesse guerrière Athéna, permettent au lecteur de comprendre de quoi il est question. Au lieu d'être explicites, les informations sont tissées dans la trame de la rêverie, qui intègre quelques données objectives indispensables et leur fait épouser son cours capricieux. Au lecteur de repérer et de déchiffrer les allusions afin d'identifier le vestige. Son succès dépendra de sa culture, de ses propres souvenirs de voyage, de sa mémoire personnelle aussi, même si la notoriété des lieux mentionnés allège sa tâche. La désignation indirecte, caractéristique de la poésie des ruines chez Jaccottet, biaise avec la fonction référentielle du langage et contourne ainsi l'écueil du récit ou de la brochure documentaires, en favorisant l'essor de l'imagination, délivrée des rets du discours réaliste.

Jaccottet ne sacrifie pas davantage aux figures imposées léguées par plusieurs siècles de littérature des ruines. Un motif comme celui de la végétation envahissant les débris des monuments délabrés, de rigueur depuis Bernardin de Saint-Pierre, est à peine esquissé au moment d'évoquer Mycènes : « À présent c'est à la terre et aux pierres que nous revenons, en découvrant [...] une espèce de forteresse ruinée [...]. Des graines de dents-de lion courent parmi les herbes desséchées au-dessus des coupes des tombes royales » (p. 24). Plus étonnant est le fait qu'il ne s'attarde pas sur la fragilité intrinsèque de la ruine, dont

le rappel souvent pathétique constitue un des *topoi* de la tradition ruiniste. Il ne consent qu'à la fin de ses notes de Grèce à formuler ce constat : « [...] je me dis que ces temples dont je ne vois plus que les ruines, encore si grandes [...], toutes ces demeures sont des vaisseaux qui sombrent lentement dans la terre » (p. 41-42). Mais au long de sa relation, il a célébré ces « demeures » comme autant de foyers toujours vivants et prêts à accueillir le voyageur dans leur intimité sereine.

C'est pourquoi la conscience douloureuse d'une grandeur révolue ne l'étreint pas devant les vestiges, auxquels il refuse la fonction classique de mémorial : « Dans mon saisissement, le vol de l'aigrette avait au moins autant de part que le bruit du vent et ces remparts d'un dessin si pur ou ces tombes plus barbares. C'était leur rencontre qui suscitait une phrase encore vivante, et absolument pas une reconstitution du passé, ni même une méditation. Je n'ai pas médité à Saint-Blaise sur le destin des empires » affirme-t-il dans *Paysages avec figures absentes*⁹. La « grave méditation sur le déclin des œuvres humaines »¹⁰ et le devenir des civilisations qu'appelle toujours, peu ou prou, la contemplation des ruines devient, à la lettre, hors de propos. La tonalité nostalgique qu'elle éveillerait, la déploration qu'elle impliquerait restent étrangères à l'émotion de Jaccottet. Ces lieux énoncent une parole autre. Loin de ramener le regard et le cœur affligés vers un jadis glorieux à jamais perdu, la ruine, de concert avec le paysage environnant, s'exprime au présent et manifeste une vivacité qui, dans l'actualité de l'instant, émerveille le sujet. Elle ne pourra guère alors aviver la mélancolie que Diderot et à sa suite les Romantiques ont perçue avec intensité dans le monument altéré par le temps¹¹. Les blessures de la pierre n'offrent pas aux yeux de Jaccottet, comme chez Lamartine ou Chateaubriand, une métaphore de la

9. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 135-136.

10. R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, op. cit., p. 224.

11. On connaît ces mots de Diderot : « Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper l'imagination que ne feraient des monuments entiers et conservés... La main du temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentiments mélancoliques... ».

fragilité de l'homme ou de son incomplétude ontologique¹². Sa rêverie n'adopte pas les accents moralistes qui caractérisent ce type d'analogie et dont les méditations lyriques des Romantiques se chargent volontiers. Les ruines contribuent en revanche à « enchanter »¹³ le site où elles apparaissent. Elles possèdent un charme intrinsèque mais ne sont jamais dissociées du cadre dans lequel elles s'insèrent. Paysage et vestiges font signe au sujet ensemble, lui sourient et l'émeuvent. Ainsi Mycènes prend-elle toute son ampleur tragique « dans le vaste paysage où continuent de s'élever en retrait les deux collines jumelles, pareilles à deux pyramides de broussailles et de pierres, qui ne sauraient porter d'autre couronne qu'un planement muet de grands aigles, inaccessibles à la vue » (p. 26). Il arrive même que ses alentours évincent le vestige, si admirable et fameux fût-il :

Sans doute Épidaure a-t-elle le plus beau théâtre du monde et de très grands champs de ruines où errent gauchement les corneilles mantelées. Mais ce qui m'en a le plus touché était ailleurs, ou seulement ancré là dans le sol par ces ruines [...] sous les pins : comme si l'ample vallée qui y conduit était un fleuve au cours tranquille sur les eaux vertes duquel on serait lentement emporté pour aboutir à un lac

12. Qu'on relise ce passage du *Salon de 1767* de Diderot : « Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout passe, tout périt. [...] Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir ! » *Ceuvres*, t. 4, Robert Laffont, collection « Bouquins », éd. de Laurent Versini, 1996, p. 701. Lamartine s'en souvient dans « Le golfe de Baya » (*Méditations poétiques*, Gallimard, collection « Poésie », p. 90) qui, à l'issue d'une variation sur le thème de la *Deploratio Urbis*, s'achève par ces vers : « Ainsi tout change, ainsi tout passe ; / Ainsi nous-mêmes nous passons, / Hélas ! sans laisser plus de trace / Que cette barque où nous glissons / Sur cette mer où tout s'efface. » Chateaubriand, on le sait, orchestrera dans son œuvre les sombres harmoniques nés de la rencontre entre le spectacle des ruines et le vieux thème chrétien de la *vanitas*.

13. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 133.

protégé de collines où l'on ne pourrait plus rien faire que se laisser bercer au fond d'une barque invisible. (p. 27).

L'évocation du monument prestigieux, restreinte à une formule lapidaire, n'intéresse pas Jaccottet. L'hyperbole souligne assez son caractère exceptionnel. La vallée environnante, en revanche, a davantage marqué le voyageur qui la métamorphose en un paysage aqueux serein. Embarqué sur le fleuve vert d'une songerie apaisante, nouveau Léthé, il se souvient de l'imposant théâtre comme d'un enclos dont les accords musicaux du passage et le glissement heureux des liquides suggèrent la quiétude. Le vestige, accordé au paysage, permet le déploiement d'une scène intérieure où, grâce à la vertu lustrale des eaux végétales, le sujet connaît un rite de purification qui le « décante » et le rend, le « temps de cette halte, limpid(e) comme le ciel ». La rêverie transforme cet espace en une enceinte sacrée, où l'on est convié à une expérience d'ordre spirituel.

Le recueil abonde en souvenirs de lecture. La citation est la trace concrète des textes antérieurs rappelés à la mémoire par le paysage et le vestige. Elle s'insère sans hiatus dans le texte original, comme spontanément réclamée par le site. Issue d'ouvrages pour la plupart prestigieux, elle offre une caution littéraire — une *auctoritas* — à l'émotion reçue et conforte le voyageur dans le bien-fondé de ses préférences¹⁴. Extraits et références choisis puisent aux sources de la culture et de l'imaginaire occidentaux et orientaux ou mentionnent des auteurs modernes nourris par la Grèce antique, auxquels il faudrait joindre ceux qui, absents de la lettre, sont inscrits en filigrane,

14. Une étude précise, impossible ici, des modalités d'insertion de la citation dans le recueil, révélerait l'intimité et l'allégresse de cet accord entre l'héritage littéraire convoqué et le texte de Jaccottet. D'une manière générale du reste, la question de la citation dans l'œuvre de Jaccottet mériterait une analyse d'ensemble qui manque encore.

comme Hofmannsthal dont les « Instants de Grèce » constituent un intertexte majeur du livre. L'écriture du voyage médiatise doublement l'expérience : au périple dans la mémoire commandé par la relation rétrospective s'ajoute un parcours dans les livres lus et aimés jadis. La citation fait partie intégrante de la rêverie sur les ruines, parfois même lui imprime un élan décisif, comme les vers de l'*Odyssée* par le truchement desquels Nausicaa croise, à travers les Caryatides, les silhouettes juvéniles des corèes du musée d'Athènes.

La chose vue se mue en chose lue. Page à page, chaque ruine compose une anthologie intime où prévaut la logique associative de la fantasmagorie. Au cœur des hauts-lieux traversés, Jaccottet déchiffre à paysage ouvert un langage familier et énigmatique, comme les « conseil(s) » d'Hésiode retrouvés à Égine¹⁵. Phrases en l'occurrence davantage entendues que lues — « j'écoute un autre conseil d'Hésiode » — comme une espèce d'augure émané des « temples écroulés ». Sibyllins, les propos d'Hésiode extraits de leur contexte prennent le poids et la valeur d'un message crypté, destiné à quelque initié. Le paysage avec vestige devient paysage éloquent, à la fois « lieu-oracle » (la formule est de Michel Crouzet évoquant le lac de Côme dans *La Chartreuse de Parme*¹⁶) et lieu-maxime (« Pauvres sots ! ils ne savent pas combien la moitié vaut plus que le tout » confie Hésiode à Jaccottet).

« Nulle part au monde autant que dans ce pays, écrit Jaccottet à la fin de « Cristal et fumée », au cours de ce voyage, la terre encore habitable — plaines, champs, vallées, grèves et forêts — ne m'a paru aussi comparable à un chant auquel il était impossible que ne s'ajoutât pas une fois au moins le chant de la parole humaine » (p. 43). La Grèce

15. « Que tes pieds ne franchissent pas les belles ondes des fleuves éternels, avant que tu n'aies, les yeux tournés vers leur beau cours, fait une prière, tes mains d'abord lavées dans l'eau aimable et blanche. » *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 42-43. Cf. aussi deux autres citations du même auteur p. 41.

16. M. Crouzet, « L'espace et l'aventure. Lieux et lieux communs », *Le roman stendhalien. La Chartreuse de Parme*, Orléans, Éd. Paragdime, collection « Modernités 1650-1850 », 1996, p. 22.

offre *in fine* au voyageur un hymne, sous la forme d'« un chant continu, soutenu, non pas monotone mais profondément un [...] qui vous port(e) de lieu en lieu, de halte en halte, dans une sorte de jubilation intérieure et d'accord avec la totalité de ce qui existe », et tout le paysage se sublime dans cette exaltation. La Grèce et ses vestiges prouvent à l'âme trop souvent fatiguée que l'enthousiasme est encore possible, qu'il reste d'actualité. Les citations recueillies seraient la réponse de la « parole humaine », magnifiée en poème, au grand chant de la terre sacrée que fut la Grèce, un écho à la « jubilation » que la confiance prodigieuse d'un temps reculé avait imprimée au paysage. Elles composent l'hymne peut-être seul concevable aujourd'hui : fragments épars, bribes de textes, amorces de poèmes assemblés, liés par le cœur et qui finissent par former une sorte de texte idéal. Comme si les citations étaient la réplique verbale des temples et des ruines : vestiges d'un plain-chant intérieur à jamais disloqué, impossible à rebâtir autrement que bout à bout, à l'aide de morceaux divers — même pas comme l'on peut reconstituer le monument original dans son intégrité à partir de ses débris — tout comme les ruines grecques sont les fragments d'une plénitude dont elles gardent la trace. Aussi n'est-il pas étonnant que le voyage de Grèce s'achève par l'évocation des « frises des temples » :

Il n'y a pas d'anges aux frontons ou sur les frises des temples grecs ; peu ou pas de monstres non plus ; il y a des hommes que je ne voudrais pas dire « idéalisés », ce serait faux ; mais plutôt surpris, saisis dans ces instants de leur vie [...] où je ne sais quelle appréhension venue de beaucoup plus loin qu'eux-mêmes les transfigure ; de sorte que l'inscription qu'ils ont gravée ainsi sur ces ruines se lit encore de nos jours comme un rappel, une exhortation et une promesse en dépit du pire. (p. 44-45).

Le déchiffrement des vestiges se condense dans cette ultime lecture, comme si les effigies et les « inscriptions » de pierre subsumaient toutes les phrases tour à tour offertes par les ruines, révélaient leur unité secrète et livraient leur leçon. À lire et à écouter autant qu'à

admirer, la ruine « promet » à qui sait l'entendre une joie vigoureuse, comme lentement mûrie au cours des âges.

La vieillesse du monument ne signale pas qu'une perte : « exhortation », la ruine possède une efficace présente ; « promesse », un sens pour l'avenir. Jaccottet s'efforce de dépasser le constat de rupture irrémédiable qu'elle suscite à l'ordinaire et de rétablir la cohésion de la chaîne temporelle dont elle indique la brisure : elle est certes la trace d'une harmonie passée mais aussi le garant que cette harmonie a une chance, aujourd'hui et demain, d'éclairer encore un tant soit peu notre époque. C'est pourquoi la rêverie apaise. Elle permet à un esprit volontiers enclin au pessimisme comme l'est celui de Jaccottet, peu confiant dans notre temps¹⁷, de bâtir une passerelle entre un monde matinal rêvé plus serein que le nôtre et un présent chancelant. De garder espoir alors que les marques angoissantes d'une « désagrégation » (p. 44) se multiplient et que les motifs d'inquiétude, voire de détresse, abondent. Plusieurs sites évoqués se métamorphosent ainsi en lieux enchanteurs, havres de paix ou de délices. L'Alhambra ressemble à un palais des merveilles issu des pages des *Mille et une nuits* lues avec ferveur dans l'enfance :

On est émerveillé [...] en errant dans ces lieux [...], au sens le plus propre et le plus fort. [...] C'est, bien sûr, le monde des *Mille et une nuits*, tant aimé dès l'enfance [...] que l'on découvre ici autrement que dans un livre, un monde de féerie subtile, de frôlements, de murmures, un monde, aussi, de sucreries et de sorbets, jusqu'à satiété. (p. 16).

Passé au tamis de la mémoire affective et livresque, l'édifice andalou se transforme en une illustration pour un recueil de contes, comme une des « images » annoncées par Jaccottet au début de son récit. Sa

17. Sur le rapport difficile de Jaccottet à l'« actualité », on consultera avec profit le récent ouvrage d'Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, P. U. F., collection « Littératures modernes », 2000.

description concentre maints motifs récurrents dans les rêveries de Jaccottet :

L'ornement se multiplie, foisonne, papillote, mais sans anarchie. On est dans une grotte à stalactites, sous des grappes de bulles de savon, d'immenses nids de guêpes, on est dans de la dentelle ou le chatolement de jeux d'eau multipliés par des miroirs, et justement, on ne cesse d'entendre l'eau qui ruisselle [...] tout droit venue, en fraîche abondance, des montagnes. [...] Partout ce sont des ouvertures sans véritable porte, des galeries, des pavillons où l'air circule, avec le parfum des fleurs et les reflets du jour. Tout pullule dans la fraîcheur. (p. 15).

Le multiple ordonné, la transparence légère, l'espace à la fois ouvert et limité (qui convoque à son tour le motif aimé du « pavillon »¹⁸), l'eau vive mêlée à l'air *libre*, à la fragrance des fleurs et à la « fraîcheur » du lieu comblent le rêveur. La profusion du décor éblouissait le visiteur, l'étourdissait presque ; l'écriture réminiscente, qui frôle sans crainte la manière artiste des orientalistes romantiques, bâtit une demeure enchanteresse vouée à l'agrément des sens et au repos voluptueux du corps et de l'esprit.

Sur cette lancée, le palais mauresque connaît d'autres avatars : « [...] une espèce de réinvention de l'Éden [...], une architecture suspendue au-dessus du désordre odorant et tapageur de la ville basse [...], une espèce d'île aérienne, de barque chargée de joueurs de luths dans la nuit d'été... » (p. 16-17). Le songe oriental fait place à une série de comparaisons qui sollicitent des motifs propres à la culture

18. Aline Bergé a montré l'importance de cette figure dans l'imaginaire de Jaccottet. Je renvoie à son étude : « Un pavillon entre terre et ciel », *Jaccottet en filigrane*, Lille, *Revue des sciences humaines*, n° 255, juillet-septembre 1999, p. 137-167. On pourra également consulter sa thèse *Les rapports du sujet et du paysage dans l'œuvre poétique et critique de Philippe Jaccottet (1944-1997)*, pour ce qui concerne la relation de Jaccottet à l'Orient et à la Grèce, notamment p. 151-196 et p. 515-564 pour une approche des proses de voyage.

occidentale. Le jardin mythique s'impose d'emblée à l'esprit mais une « orange brûlante et juteuse » a remplacé la pomme fatidique. La sensualité du fruit d'or confère à ce paradis musulman une charge érotique, sensible aussi dans les motifs de l'île et de la barque aux luthistes, esquif amoureux et musical au gré duquel l'imagination vogue vers quelque nouvelle Cythère, en compagnie sans doute de Watteau ou de Fragonard¹⁹. La « douceur » de l'Alhambra, son « luxe » et sa « langueur » rappellent encore le lieu de l'amour serein rêvé par Baudelaire dans « L'Invitation au voyage ». C'est l'écrin d'un érotisme allègre, lavé de toute idée de faute, comme le suggèrent les eaux joyeuses qui rafraîchissent l'air estival.

La « ville grecque de Saint-Blaise »²⁰ offre une apparence tout autre, au cœur d'un paysage bien différent. Jaccottet transforme pourtant, par touches légères, le récit de sa flânerie en une sorte de conte merveilleux. Le promeneur est « transporté » dans un espace « éloigné » des chemins fréquentés qui, comme sous l'effet d'un charme, semble avoir « échapp(é) au temps » : un lieu à part, soumis à une temporalité autre que la durée linéaire. Cette intrusion a pour effet de « modifi(er) [...] (son) état » et de l'emplit de « bonheur », comme par magie précisément. Suit l'évocation d'un paysage « étrange », hors d'âge dirait-on — deux mesures, des « prés » exceptionnellement « verts », des « faneurs » — qui pourrait bien n'être qu'un mirage. L'ensemble baigne dans une atmosphère d'« enchantement », comme placé sous la protection mystérieuse d'une « aigrette » — quelque sylphide devenue oiseau ? —, la « magicienne » immaculée dont le marcheur suit des yeux la trajectoire parfaite. Sous les

19. Sur le motif de la barque amoureuse chez Jaccottet, on lira l'article de Jean-Luc Seylaz : « L'obole et la barque », *Écriture*, Lausanne, n° 40, automne 1992, p. 143-154. Sur la question de la fête, on se reportera à l'étude de Jean-Luc Steinmetz : « Les fêtes du passage », *Jaccottet en filigrane*, *op. cit.*, p. 45-62 (reprise récemment sous le titre « Fêtes lointaines » in *Les Réseaux poétiques*, José Corti, collection « Les essais », 2001, p. 269-290) et à l'article de Renée Ventresque ici même.

20. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 134.

dehors d'une description référentielle, presque topographique, l'écriture a déployé un paysage fabuleux au sein duquel le sujet connaît une initiation gratifiante.

Le souvenir de l'Acropole est plus lumineux encore :

C'est un monde au matin. [...] Quelque chose commence dans le cristal de cette lumière intense mais sans dureté. Peut-être rien n'est-il plus semblable au lever du jour, tel qu'il se reproduit chaque matin dans cet âge vieux, dans notre sombre temps [...] que l'Acropole ; à toute heure, je me dis qu'on y monte comme pour voir l'aube. [...] et je comprends au moins ceci, avec mon corps, avec tout ce qu'il y a dedans : que je suis venu ici recevoir l'ablution de l'aube. (p. 22-23).

Sur les mêmes lieux, jonchés de plus de débris, devant les mêmes ruines et statues, le voyageur d'Hofmannsthal n'éprouve que déception. Incapable de retrouver l'esprit, la présence du monde antique dans les décombres qui l'entourent, il se détourne avec amertume de la colline qui n'a pas su tenir ses promesses, où « tout n'(est) plus qu'insipide et triste »²¹. Le crépuscule qui gagne tout le ciel, l'ombre qui descend entrent en résonance avec sa mélancolie, en soulignant à quel point ces ruines appartiennent à un temps bel et bien mort. Comme pour une cérémonie funèbre, l'« ultime pointe de vie » des vestiges s'épand dans cette « libation du soir »²². Chez Jaccottet, l'Acropole vespérale et mélancolique laisse place à une demeure de l'aube, un site matutinal et lumineux qui purifie et exalte. Là où le narrateur d'Hofmannsthal ne voit que signes du déclin et témoins du travail destructeur du temps, Jaccottet préfère l'image d'une naissance, d'un éveil perpétuels. Comme si le matin du monde qui avait, à quelques siècles près, vu naître Homère et l'Acropole s'était préservé intact dans l'enceinte des dieux. Associées aux adolescentes de pierre,

21. H. von Hofmannsthal, « Instants de Grèce », *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, traduction de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Gallimard, collection « Poésie », p. 185.

22. *Ibid.*, « Instants de Grèce », *op. cit.*, p. 182.

les ruines d'Athènes rayonnent d'une jeunesse inentamée, d'un pouvoir pérenne d'avènement.

Les rêveries de Jaccottet se font écho par le biais d'éléments communs, comme le motif de la barque (d'Égypte il se rappellera surtout la « barque funéraire longue de plus de quarante mètres, en cèdre du Liban »), ou les schèmes du passage dans un espace sacré et de l'ascension physique métaphorisée en élévation spirituelle. La figure de la jeune fille le séduit particulièrement. Implicite dans le palais d'amour et la barque aux luths de l'Alhambra — mais subreptice dans toute l'évocation de l'Andalousie —, elle illumine l'Acropole de sa fraîcheur gracile. La virginité est le point commun des silhouettes qui peuplent la colline consacrée à une autre vierge, guerrière celle-ci. Des Caryatides à Nausicaa puis à la « jeune fille droite, discrète et fière » à laquelle est comparée l'Acropole et aux corèdes du musée proche (qui à leur tour appellent l'image du « bal des débutantes » (p. 23)), Jaccottet multiplie les mentions de la clarté et de la transparence, condensées dans la métaphore de l'aube, et les allusions à l'état virginal. La « nudité » des Caryatides et de Nausicaa — voilée et révélée par le *peplos* — est « fraîche », les jeunes danseuses semblent « retenues » et « intactes », nimbées d'une « blancheur teintée d'aube ». Toutes « candides », telles des « tourterelles » ou des « colombes »²³, oiseaux de la chasteté. Surgissant « soudainement », comme par effraction, au cœur de ce rêve et encloses avec précaution dans la parenthèse, d'autres figures féminines viennent perturber ce tableau idyllique :

[...] elles nous attendaient [...], avec déjà les couleurs de l'aube sur elles ; pareilles vraiment à des tourterelles, à des colombes, offertes et inaccessibles (et je revois soudain les filles de Giacometti également debout comme si elles étaient ce qui resterait de ces vierges après un

23. Selon Gilbert Durand, « les images ornithologiques renvoient toutes au désir dynamique d'élévation, de sublimation » et « la colombe [...] est pur symbole de l'Éros sublimé », *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod (onzième édition), collection « Psycho Sup », 1992, p. 145 et p. 146.

incendie, mais il faut que je les oublie aussitôt, colombes par quelque démon métamorphosées en corneilles). (p. 23).

Les « filles » terreuses et sombres du sculpteur sont l'envers négatif des adolescentes, comme si les filles de joie remplaçaient les paisibles vierges. Un « incendie » — le brasier des voluptés charnelles ? — a consumé ces dernières, ravissant leur candeur, comme le suggère, sous le voile pudique de l'allusion, la « métamorphose » des colombes. Coronis, la belle vierge, ne fut-elle pas changée en corneille par Minerve pour lui permettre d'échapper aux assauts de Neptune ? La menace du désir brut, d'une sexualité qui n'est pas sublimée s'immisce dans la chimère trop cristalline de l'Acropole, d'où l'urgence d'écartier sur le champ cette vision obscure (« il faut que je les oublie aussitôt »), pour censurer la part trop charnelle du rêve érotique ébauché et oublier l'abîme qu'il pourrait recéler. D'autres effigies juvéniles captent le regard du voyageur en Égypte :

[...] ces princesses que l'on aime à représenter toutes petites le long des jambes des colosses royaux [...] sont à la hauteur de nos yeux, très droites elles aussi ; toujours, elles aussi, presque absentes et sans regard ; mais tellement plus souples et plus charnelles qu'on a envie de les toucher.

De toutes ces gracieuses figures, celle qu'on risque le moins d'oublier, c'est la déesse Nout [...] : long et mince corps blanc d'adolescente, orné d'astres de la tête aux pieds. (p. 53-54).

Princesses d'Égypte et corèes possèdent le même pouvoir érotique, apanage de la jeunesse. Les unes et les autres paraissent altières, presque évanescences (le « sourire retenu », la « discrétion » de celles-ci, l'« absence » de celles-là) et toujours blanches ; ce sont des figures de la fuite, présentes et inaccessibles, comme chez Proust. D'Espagne en Grèce et en Égypte, c'est le même désir d'une sexualité vécue avec sérénité sous sa forme la plus saine et exempte de l'idée de péché qui prend corps, rêve que Jaccottet perçoit aussi dans les tableaux de la

Renaissance, et qui lui fait élire la figure de la baigneuse comme l'une des plus prégnantes de son imaginaire érotique.

L'Acropole diurne contraste avec Mycènes, sombre et tellurique. Après le palais raffiné et la citadelle légère, « une espèce de forteresse ruinée, de forge éteinte ou de caverne » (p. 24) se dresse au cœur du chaos : « On dirait que des blocs énormes, tombés d'une autre planète couleur de fer et de guerre, se sont encastrés là les uns dans les autres pour bâtir un repaire à des ours, à des loups, ou plutôt encore à des lions ». Jaccottet campe un décor primitif, chthonien — les murailles de Mycènes ne furent-elles pas l'œuvre des Cyclopes ? — peuplé de guerriers aux mœurs violentes. La grâce de l'Acropole cède la place à la force sauvage des combattants, les oiseaux frêles aux lions et aux taureaux. Mycènes à travers Eschyle devient le théâtre de la « passion charnelle, animale ». Point d'érotisme sublimé dans ce « cratère », mais une pulsion sexuelle assassine dont le sang rouge vif est la marque terrifiante. L'*hybris* de Clytemnestre s'oppose à la retenue des adolescentes athéniennes, le matin clair du monde au fond des âges, plus reculé encore, des divinités archaïques vengeresses²⁴.

Mycènes est l'unique face sombre du moment grec de Jaccottet. Ses autres heures hellènes baignent dans une transparence vibrante. « Quelque chose comme un cristal respirant : ne vais-je pas être conduit à supposer que c'est en définitive cela, la Grèce » (p. 30). Le temple d'Athéna Nikè condense l'essence lumineuse du pays, est son emblème : « cristal » mais aussi « fumée », c'est-à-dire « quelque chose du trouble et de la grâce humaine » (p. 22). Sans connaître encore la Grèce, Jaccottet percevait son reflet dans les paysages de Haute-Provence qui lui murmuraient le mot « paradis » : « [...] je découvris bientôt qu'à ce mot, qui voulait sans doute d'abord traduire dans mon esprit une impression d'exaltation, de perfection, de lumière, se liait

24. Pietro Citati dans *La Lumière de la nuit* (Gallimard, 1999, collection « Folio », p. 31-34) évoque un texte d'Emilio Cecchi sans nul doute connu de Jaccottet tant sa rêverie mycénienne recoupe, point par point, celle rapportée dans cet ouvrage.

une idée de la Grèce [...] pays [...] dont j'allais maintenant comprendre que la lumière m'avait nourri plus profondément que je n'aurais jamais pu le croire »²⁵. *Paysages avec figures absentes* prélude à *Cristal et fumée* : le « paradis » pressenti autour de Grignan existe, il est grec.

En Grèce, « on était parvenu à faire descendre [le Sacré] dans une demeure, sur la terre, sans le priver de son pouvoir et sans détruire son secret »²⁶, à le rendre proche et lointain, comme le petit temple de l'Acropole. Des vestiges une aura émane encore, qui fait tressaillir. Un souffle persiste là. On pénètre dans les décombres comme dans un sanctuaire vivant : « Les Propylées sont les degrés d'une montagne — et les pas qu'on y fait [...] ont une autre dimension et un autre sens. [...] On passe à l'étage des dieux » (p. 21). Il s'agit de renouer avec le rite. Peu importe qu'un « cortège bavard » de touristes ait remplacé la procession des Panathénées, les Propylées conduisent toujours vers l'enceinte sacrée située à l'écart de la ville profane. La porte monumentale marque la limite entre ces deux espaces, est le seuil franchi pour une initiation. Comme à Mistra : « [...] nous avons dû, pour visiter Mistra, franchir un guichet, payer une entrée. Maintenant que j'y repense, j'ai plutôt l'impression d'avoir tendu une obole à quelque passeur mythologique [...] tant il m'a paru, à peine entré dans l'enceinte, que nous avons accédé à un autre monde » (p. 33-34). Jaccottet infléchit le mythe de Charon pour donner une solennité aux circonstances, avant d'apparenter la « visite » des édifices byzantins à une « ascension spirituelle ». Le vestige garde la mémoire des rites, surtout de ceux liés à la sexualité et à la mort. Jaccottet retient de Pompéi, « les grandes peintures des "Mystères" »²⁷ qui proposent « une initiation à l'amour » placée « sous le regard des dieux » : le rituel sacralise, « transfigure » les gestes de la chair, les allège de toute

25. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 24.

26. *Ibid.*, p. 27.

27. *Ibid.*, p. 141.

obscénité. Les vestiges funéraires l'intéressent aussi car ils témoignent des efforts accomplis pour affronter un autre abîme, la mort. Ce qui explique sa rêverie sur la barque et les chars royaux des Égyptiens et sa curiosité pour les nécropoles, comme celle de Cerveteri où « chaque tombe est une chambre creusée dans le tuf, imitation de la vie, mensonge poignant [...] manifestant une opposition élémentaire à des puissances élémentaires »²⁸.

Jaccottet, déçu par les Pyramides et les sanctuaires égyptiens, est en revanche comblé par les temples grecs où peut le saisir à son tour, même très atténué, le *thambos* qui stupéfiait les Grecs : « [...] en chaque site, [...] réentendre, même de très loin, dans l'enceinte sacrée, en frissonnant, une presque éternité murmurante ». Les temples l'émeuvent car s'ils attestent la disparition des dieux et la perte d'un lien fécond au sacré, ils sont aussi des « preuves superbes d'une chance d'harmonie, donc une espèce d'issue que tout nie aujourd'hui » (p. 42). Jaccottet sait qu'il est un poète en temps de détresse mais il refuse de sombrer dans la nostalgie. La « distance semble s'accroître » (p. 44) toujours entre la confiance dont les temples témoignaient et l'inquiétude de notre époque, mais les restes de cette confiance perceptibles dans les vestiges rassèrent, et dirigent le regard vers l'avenir : « Serait-ce donc que la nostalgie que nous pouvons avoir du sacré n'est pas simplement une façon de nous retourner sur nous-mêmes, de regarder derrière nous ? [...] Comme si la lumière divine [...] n'était pas seulement, à jamais, derrière nous [...], mais [...] devant nous, différente, éparse, nullement promise, mais nullement annihilée non plus » (p. 77). La poétique des ruines chez Jaccottet se place dans le sillage de Hölderlin, relu par Heidegger : chaque halte en Grèce révèle la « trace des dieux enfuis »²⁹. Le voyageur quête ces traces, le poète les *recueille* et tente d'en traduire le sens.

28. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 138-139.

29. M. Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction de W. Brokmeier, Gallimard, collection « Tel », p. 222.

S'il y parvient mieux qu'avec les vestiges égyptiens, c'est que pour lui la Grèce est de toujours pays de connaissance. Il s'en nourrit dès l'adolescence par l'apprentissage de sa langue et la lecture de ses auteurs puis s'en imprègne en traduisant l'*Odyssée* ou le *Banquet*. Comme tout lettré européen, il puise dans l'héritage antique une grande part de sa culture. L'Égypte lui reste lointaine et étrangère, malgré son intérêt pour ses textes sacrés ; la Grèce est familière et proche, comme une amie de longue date. C'est une contrée affective, longtemps désirée, à laquelle le lie une tendresse inaltérable. Mais des raisons plus profondes expliquent ses préférences³⁰. L'émotion ressentie en Égypte est avant tout esthétique. Ses vestiges le « rempli[ssent] d'admiration » (p. 63) mais ne le *touchent* pas dans son for intérieur. Le souffle du sacré qui anime les temples grecs ne circule plus en eux, ils se sont figés dans leur majesté « colossale » (p. 70) qui traduit le désir démesuré d'entrer dans l'éternité : « Il fallait, à tout prix, faire accéder le pharaon [...] à l'éternité, qui est le privilège des dieux. [...] Seule une religion à ce point obsédée par l'éternité pouvait imposer à ses formes visibles [...] une pareille constance » (p. 64-65). Ainsi retranchée du temps, la religion égyptienne est désincarnée. Les pharaons ont un « masque » (p. 65) au lieu d'un visage, les dieux restent lointains : « Souvent, devant ces œuvres, [...] je me disais : si tu n'es pas comblé, ne serait-ce pas cela qui te manque : l'incarnation des dieux ? » (p. 66). Le refus du temps et de l'incarnation — d'« une épreuve », d'« un drame » (p. 67) — laisse Jaccottet à distance. C'est pourquoi il ne peut tisser de lien entre les vestiges égyptiens et lui, comme il le fait avec les édifices grecs. Les restes du « temple dédié [à] [...] Knoum » (p. 59) n'inspirent pas car les « âmes des morts immémoriaux » qu'il abritait ont définitivement disparu. Le sacré n'habite plus ce lieu, simple site touristique privé de résonance. De manière significative, la rêverie achoppe, à la fin du récit, sur la misère des Égyptiens et leur vie difficile. Le site ne permet pas d'oublier la

30. Voir à ce propos l'article récent de Daniel Lançon : « L'Égypte inaccessible de Philippe Jaccottet », *Philippe Jaccottet*, Cahier 14, sous la direction de P. Née et J. Thélot, *op. cit.*, p. 223-231.

réalité, l'« idylle » est impossible alors que la conscience de la pauvreté de la Grèce ne freinait pas l'essor de l'imagination.

Les monuments égyptiens ne possèdent pas l'« extraordinaire pouvoir d'apaisement » (p. 67) des ruines grecques car ils n'ouvrent pas à Jaccottet « la magique profondeur du Temps »³¹. En Grèce, il a perçu partout l'« étrange continuité »³² qui relie par delà les siècles le monde antique et notre aujourd'hui, « comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables [...] continuait à parler [...] dans des sites, dans une lumière sur ces sites »³³. L'aube toujours renouvelée de l'Acropole, la « force rude » (p. 40) des débris du temple d'Égine, la « phrase encore vivante » offerte par le site de Saint-Blaise signalent cette relation, comme les vestiges d'Italie : « J'ai aimé de véritable amour l'Italie. [...] Rien ne m'attestait mieux une continuité que ses ruines. [...] Tout cela ne formait qu'un monde, dont la leçon m'était vie, jubilation, présent »³⁴. La « profondeur du Temps » ouverte par la rêverie sur les vestiges n'a rien à voir avec l'horizontalité de la chronologie historique. C'est une autre épaisseur de durée où l'immémorial et le contemporain se rejoignent sans rupture. L'épaisseur temporelle du poète rêveur, qui s'efforce de bâtir un temps intime pour renouer des liens distendus, retrouver quelques lueurs du matin du monde, recueillir les traces éparses du sacré.

La rêverie rassure mais ne dissipe pas l'inquiétude suscitée par « notre sombre temps » (p. 23). Elle en émane au contraire. Jaccottet mesure pleinement la distance qui nous sépare du matin grec et sait aussi qu'il n'existe « absolument plus aucun temple, en cette fin de millénaire, où l'on puisse se faire officiant ou suppliant sans faire effort sur soi, sans risquer en quelque façon de se trahir » (p. 76). Il sait que le monde d'harmonie et de lumière qu'il a croisé en Grèce n'est peut-être que le fruit de son désir, la réponse qu'un esprit soucieux

31. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 31.

32. *Ibid.*, p. 30

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*, p. 137-138.

oppose à une époque désemparée. Lucide, *Cristal et fumée* dispense malgré tout une parole de confiance. Jaccottet tente d'y « parler encore une langue [qui] nourrirait [...] comme un terreau sombre, quelques graines, juste assez viables pour s'aventurer dans l'espace indéterminé, obscur lui aussi, de l'avenir » (p. 76-77). L'« usure » (p. 64) du cœur et de l'esprit n'a pas eu raison de l'espoir. À la fin de son voyage, le regard du poète porte loin devant lui.

Cristal et fumée prend place, dans la bibliothèque du voyageur, aux côtés des nombreux périple en Orient de notre littérature, auprès des récits de Chateaubriand, Nerval, Gautier, Flaubert et d'autres, de moindre renommée³⁵, dont le souvenir traverse le recueil de Jaccottet. De l'enclave maure de Grenade aux déserts égyptiens, l'itinéraire levantin du poète remonte aux sources fabuleuses et historiques des civilisations prestigieuses de la Méditerranée et de la culture occidentale. Les paysages immémoriaux de ces contrées, tels que Jaccottet les évoque, n'ont guère changé. L'Andalousie est terre de soleil cru et d'orangers comme jadis, la Grèce crépite de la même lumière originelle, les parages du Nil reposent dans une tranquillité ancestrale. Ils abritent des vestiges et des ruines qui invitent à une écriture rêveuse tantôt légère et raffinée, tantôt plus grave mais jamais mélancolique. Les sites amputés, les temples abîmés, les fragments épars ont une mémoire vive et une actualité. Ils ne parlent pas une langue morte mais adressent au poète des paroles qui, si elles ne possèdent plus exactement leur vertu première, n'ont pas perdu tout leur sens. Les ruines avivent une nostalgie fécondante qui revigore le poète au lieu de l'abattre et dans laquelle il puise un revif de jeunesse et de sérénité.

35. On peut consulter la somme de Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Robert Laffont, collection « Bouquins ».

Mémoire du terroir, mémoire de la jeunesse

Jean-Pierre JOSSUA

J'ai étudié à plusieurs reprises l'accueil des signes de l'insaisissable dans la beauté et l'insolite des saisons chez Philippe Jaccottet, en ce pays de Provence qu'il a fait sien. J'ai gardé en suspens quelques questions. Pourquoi, par exemple, les figures humaines peuvent-elles sembler absentes de cette œuvre alors qu'il n'en est rien, et que Jaccottet s'est expliqué plus d'une fois sur ce point ? Je compte essayer d'y répondre au cours de cette année 2001. Ou encore : y a-t-il chez lui une mémoire de ce terroir vaudois, si cher aux écrivains qui y sont nés et tellement présent dans leurs poèmes ou leurs romans, en gros plan ou en filigrane ? Une mémoire qui serait aussi celle de l'enfance et de la jeunesse avant l'arrivée à Paris. Elle ne s'étale pas dans ses livres, en tout cas, par delà une fidélité aux amitiés et même à des réseaux littéraires qui n'ont pas été sans montrer une réciprocité généreuse. Le présent colloque me donne une occasion de vérifier cette seconde impression d'absence. Un propos latéral, je le vois bien, et qui peut paraître léger au regard des interrogations plus essentielles qui ont présidé à cette initiative.

Chères amitiés littéraires

Si nous distinguons pour notre propos une mémoire des liens et la mémoire poétique, c'est bien sûr la première surtout qui apparaît dans les ouvrages critiques et les entretiens. On y trouve vingt-cinq études consacrées à des auteurs suisses ou les évoquant largement, en ne considérant que les livres et les contributions plus brèves reprises dans des livres¹. Voilà qui suffit à établir un rapport étroit qu'en sens inverse le prix Rambert (1956) et le prix Ramuz (1971) — qui nous ont valu deux beaux textes d'*Une Transaction secrète* — sont venus confirmer. Il n'y a pas lieu de nous étendre ici sur l'apport critique de ces écrits, sinon pour signaler les noms qui reviennent le plus souvent — estime, mais aussi souvenir amical — : Gustave Roud, Edmond-Henri Crisinel, Anne Perrier. En revanche il ne nous est pas inutile d'insister un moment sur les évocations globales d'un climat littéraire, et nous pourrions déjà y ajouter quelques notations relevant de la mémoire affective du pays et du temps où l'on y a vécu.

Ainsi voyons-nous Philippe Jaccottet découvrir entre quinze et vingt ans le milieu littéraire romand pendant et après la Seconde Guerre mondiale, et en faire mémoire dix, vingt ou trente ans plus tard. Il décrit ces « jardins fermés où veillait un esprit sombre, sévère » (triple clôture des montagnes, de la neutralité, du protestantisme), avec leur charme, leurs vertus, leur force d'étouffement, la timidité qui devait en naître. Que pouvait-il en sortir sinon des œuvres poétiques solitaires, réservées, parfois crispées, et souvent méconnues ? Beaucoup d'écrivains français s'étaient réfugiés en Suisse romande, et la poésie française y régnait. Le jeune homme se réjouissait d'acquérir

1. Échelonnées de 1951 à 1990, on en découvre cinq dans *L'Entretien des muses*, cinq dans *Une Transaction secrète* et douze dans *Écrits pour papier journal*. Ajoutons-y le livre *Gustave Roud*, les entretiens publiés dans *Philippe Jaccottet* (le premier volume de ce nom, celui de 1989), et quelques belles pages sur Roud dans *Tout n'est pas dit*, avec aussi une note sur Chappaz. J'en rapproche enfin les remarques de 1990 dans la réédition de *Requiem*.

telle de ces œuvres « dans une librairie de Lausanne sise à l'entrée d'un pont au-dessous duquel ne coulait plus qu'une rue », surtout, si l'édition avait été faite, à cause de la guerre, dans son pays². Dans un souvenir de 1989, la ville, elle, lui semble avoir été en ce temps-là « accueillante, juvénile, vivante »³. On y côtoyait quelques écrivains majeurs, comme Ramuz et Roud, que Jaccottet découvre à l'occasion de son discours pour la remise du prix Rambert. Il raconte aussi le pèlerinage des jeunes écrivains lausannois à Carrouge, résidence de Roud, comme orienté « vers une sorte d'île où plus de vérité est maintenue », et le grand rayonnement de ce poète en raison d'affinités entre lui et eux, taciturnes, tourmentés, « à mi-chemin [...] entre la clarté latine et le rêve germanique », attentifs « à ce qui, d'un *autre* monde, affleure dans le nôtre »⁴. Il dit aussi l'accueil étonnant de Roud, et ce que celui-ci lui a apporté, ainsi que d'autres artistes et poètes rencontrés à cette époque. Et il ajoute : « La Suisse reste présente pour moi, parce que la plupart de mes amis sont encore des amis suisses ; les liens de l'amitié, sans parler de ceux de la famille qui sont réels aussi, sont très forts et constants », mais la question de savoir si l'on *doit* demeurer au pays ou s'en aller ailleurs ne s'est pas posée pour lui⁵.

Puisque nous parcourons les ouvrages critiques, relevons quelques notations qui tiennent déjà davantage de la mémoire poétique, mais en lien avec des écrivains ou avec leur œuvre. J'en ai retenu quatre, pour une trentaine dans les écrits de poésie. Lumière d'automne,

-
2. *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, p. 83-84 ; *Écrits pour papier journal, Les Cahiers de la NRF*, Gallimard, 1995, p. 275-276 (voir aussi p. 76) ; *Requiem*, Lausanne, Mermod, 1947, réédité par Fata Morgana, Montpellier, 1991, « Remarques », p. 39.
 3. *Philippe Jaccottet I* (1989), « Entretiens » 2, p. 117-121.
 4. *Gustave Roud*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 173, 1968, p. 7-13 et, sur les débuts de Roud et le climat du premier après-guerre, p. 18 ; voir aussi *Tout n'est pas dit*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 16-19.
 5. *Rencontres : Philippe Jaccottet I*, « Entretiens » 1, p. 101 ; ajout : *ibid.*, p. 114 (nous sommes en 1978).

d'abord, pays de la côte, souvenir de Crisinel qui se suicidera peu après. « En automne, il arrive que la lumière paraisse non plus éclairer les choses, non plus les faire briller, mais sortir de leur cœur, comme si les choses elles-mêmes n'étaient plus que lumière, essayant de nous faire comprendre comment l'esprit métamorphose le monde et parviendrait, peut-être, à rendre transparente jusqu'à la pensée de la mort. [...] La dernière fois que j'ai vu Crisinel, c'était précisément par une journée d'automne pareille à celle où je repense à lui maintenant avec un infini regret. Depuis des semaines je lui proposais de venir avec moi revoir ces pays de la Côte que nous aimions justement parce qu'ils semblaient nous parler de cette lumière. » Lumière encore, à propos du livre admirable de Catherine Colomb *Châteaux en enfance* ; il écrit : la beauté « qui me paraît devoir être la plus sensible aux lecteurs de notre pays, c'est la beauté qui naît d'une lumière familière, redécouverte dans les mots ; ils retrouveront en effet dans ce roman leurs propres souvenirs, leur richesse endormie et par un grand talent révélée : ils retrouveront le lac, la vigne, le Jura (on voudrait citer cent allusions au paysage, aux travaux, aux saisons, d'une grande résonance) [...] ; le pays est dans son souffle, dans son cœur, qu'elle le veuille ou non ; et c'est ainsi qu'il nous émeut. » On retrouvera « ce lieu unique, la vieille maison avec son jardin et, tout proche, le lac », à propos de Georges Borgeaud. Et surtout, à une plus grande distance du lac Léman, la très belle description du pays de Gustave Roud pourra nous sembler émue, bien que nous sachions et que l'on nous redise que l'œuvre de celui-ci est tout autre chose que la célébration d'un terroir. « Un pays de collines douces, avec de nombreux villages aux fermes massives, et de loin en loin un bourg, entre deux grands lacs [...]. De ces campagnes reviennent toujours les mêmes aspects : les chemins, les champs, les collines, la forêt, la clairière, bien sûr ; le moulin, l'auberge, l'auvent d'une ferme, le mur d'un cimetière, parfois le bord d'une rivière [...], la rive entrevue du lac de Neuchâtel et 'le damier d'une ville heureuse', au loin, un vrai mirage »⁶. Certains

6. « Edmond-Henri Crisinel », *Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 230-231 ; « Les Esprits de la terre », *Écrits pour papier journal*, op. cit.,

ont pu se demander si Roud n'a pas à ce point épuisé la puissance de rêve de ce pays que Jaccottet ne pouvait que se tourner vers un autre. Sans doute est-il des raisons différentes et plus fortes à cette distance dont il nous faut maintenant parler.

Réflexion sur une distance

Le lecteur attentif de l'œuvre de Jaccottet ne manquera pas de trouver plusieurs indications réflexives sur les souvenirs d'enfance, surtout quant à leur sélection hasardeuse, leur valeur douteuse, leur manque d'intérêt. Ces réflexions portant sur le temps ancien ne sont jamais sans rapport avec le lieu de l'origine, même si cette seconde instance n'est pas toujours thématifiée. Quant au souvenir en général, Jaccottet nous dit dans un texte plutôt récent du *Libretto* : « évoquer des souvenirs n'est pas mon fort, et je n'y parviens qu'en me contraignant plus ou moins »⁷, ce que l'on peut encore élargir en le rapprochant d'un trait de caractère que connaissent ses amis : s'interroger sur lui-même l'a toujours ennuyé.

C'est dans le poème liminaire de *L'Ignorant* que l'on trouve la première affirmation d'un choix d'oublier. Marié, établi à Grignan, le poète prie pour qu'après une jeunesse tourmentée son passé soit aboli, « pour que l'aurore, avec sa tendresse tenace, / que l'approche de la lumière au ras des monts, / comme elle éloigne la lune légère, efface / ma propre fable, et de son feu voile mon nom ». Ce que l'on ne manquera pas de rapprocher d'un passage d'*À la lumière d'hiver* : « [...] j'essaie encore de ne pas me retourner sur mes traces / — rappelle-toi le cormier, rappelle-toi l'aubépine / brûlant pour la veillée de

p. 50-51 ; « Le préau de Georges Borgeaud », *ibid.*, p. 33 ; *Gustave Roud, op. cit.*, p. 23-24 ; voir aussi, plus tard, une promenade à Carrouge sur les pas de Roud, dans *La Semaison*, Gallimard, 1984, p. 255.

7. *Libretto*, Genève, La Dogana, 1990, p. 8.

Pâques... et le cœur / de languir [...]»⁸. Dans *L'Obscurité*, le maître ne parle guère de son enfance au disciple, par pudeur, par le sentiment de sa banalité, par un trouble devant la perte partielle des souvenirs — non que son « refus de perdre » vînt de l'avidité, mais plutôt par peur et manque de courage. Néanmoins, il évoque quelques souvenirs, et notamment celui d'une fleur jetée dans le canal, que l'on suivait dans son voyage et que l'on voyait s'engouffrer dans les vannes d'une fabrique. Or le lecteur de *L'Effraie* se souvient ici d'un poème dans lequel l'eau de la Seine évoque ce que dit la parenthèse : « (Il y avait un canal miroitant qu'on suivait, / le canal de l'usine, on jetait une fleur / à la source, pour la retrouver dans la ville...) / Souvenir de l'enfance ». Le rapprochement invite à une interprétation autobiographique des pages de *L'Obscurité*, et à inclure dans cette réminiscence « le parfum d'une pivoine blanche dont les pétales mouillés font frissonner mes jambes nues », passage commenté plus loin : « C'était tout de même assez étrange que parmi ses rares souvenirs enfantins [...] il y eût, plus intense que tous les autres, celui d'un parfum de fleur avivé par une averse ». Nous trouverons plus tard une confirmation de notre lecture. Notons seulement cette conclusion : « un parfum, la pluie, un feu, des chevaux ; un canal, une fleur, une fabrique, une vallée humide... Choses en elles-mêmes profondes, communes, qui touchent aux plus secrets mouvements, aux plus vifs besoins de notre cœur [...], formes, graves ou souriantes, prises par l'Insaissable [...] »⁹.

Nous retrouvons la même interrogation face au choix énigmatique des souvenirs d'enfance dans *Tout n'est pas dit*¹⁰. Après un texte

8. *L'Ignorant*, poèmes 1952-1957, Gallimard, 1958, p. 9 ; *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, et suivi de *Pensées sous les nuages*, Poésie / Gallimard, 1994, p. 58-59.

9. *L'Obscurité*, Gallimard, 1961, p. 105-111 ; *L'Effraie*, Poésie / Gallimard, 1971, p. 51-52.

10. Elle était déjà revenue dans un poème de *Chants d'en bas* dans *À la lumière d'hiver*, *op. cit.*: « Tout ce qu'on voit, / tout ce qu'on aura vu depuis

commençant par une évocation de la lumière d'été sur le lac de Neuchâtel (« rive douce et sauvage, [...] lac pareil à un beau fleuve »), un autre est consacré à la mémoire de l'enfance : « Le tri des souvenirs obéit-il à une loi, ou se fait-il au hasard ? » La seconde hypothèse semblerait s'imposer, devant les très rares instants qui demeurent. Mais ne faut-il pas « penser que la plupart des moments s'éteignent, et que si d'autres durent, c'est qu'ils avaient en eux comme un feu durable », c'est-à-dire qu'un mystère les enveloppait, comme il en allait de l'arsenal, de la prison, du grand salon d'une très vieille dame, de certains faubourgs dans lesquels, le long de la rivière, fleurissaient des tussilages, ou encore des « pas d'une personne connue, tel soir d'été, au-delà des murs du jardin » : choses magiques, choses profondes, nécessaires au cœur¹¹. Et s'il n'y en a pas davantage — m'écrivait le poète — n'est-ce pas parce qu'il s'est éveillé tard alors que ne se déposent dans les mots de ses livres que les expériences instantes, essentielles ?

Enfin, un texte d'*Après beaucoup d'années* met en place une autre figure majeure des souvenirs, la montagne. Ayant été frappé, une fois encore, par « ce bondissement, ces bonds des eaux alpestres, des eaux glacées, à la fin du jour, cette chute rieuse, réjouie, ravie, cette dévalée ou dévalade des eaux », avec au-dessus de soi des bastions, des forteresses, un paysage héroïque, Jaccottet se demande après coup si la force de l'impression ne vient pas d'avoir été alors « reporté à des moments d'enfance, dans la montagne, où j'ai aimé jouer au bord des torrents, les franchir, simplement les entendre, de sorte que je pourrais penser que mon étonnement d'aujourd'hui, en rejoignant ceux d'il y a tant d'années sans que j'y sois pour rien, serait le fil

l'enfance, / précipité au fond de nous, brassé, peut-être déformé / ou bientôt oublié », p. 45-46.

11. *Tout n'est pas dit*, *op. cit.*, p. 95 et 98-100. On retrouve à peu près la même série de souvenirs dans deux pages de *La Semaison*, *op. cit.*, mais sur un ton nettement plus triste, et avec une fois encore la mention de leur caractère fragmentaire ; de notre histoire, « il ne reste rien d'entier dans la mémoire », p. 198-199.

scintillant qui manifesterait l'unité et la persévérance de ma vie ». Non sans un doute, aussitôt : est-il si important de rejoindre son enfance, d'errer dans ce labyrinthe¹² ?

Prégnance du souvenir

Pour évoquer d'autres passages de l'œuvre poétique de Jaccottet où affleurent des souvenirs de l'enfance et du pays, il sera peut-être plaisant de les classer non en fonction de la chronologie de ses écrits — très importante pour d'autres recherches — mais selon une typologie des images, dont la plupart nous sont déjà apparues, ce qui est conforme aux idées de rareté et de sélection qui se sont imposées à nous.

Chez quelqu'un qui a vécu à Moudon dans sa petite enfance, on ne s'étonnera pas que l'image des lacs suisses que nous avons rencontrée ne soit pas des plus fréquentes. Cependant, j'en citerai deux, très belles, liées plutôt à la jeunesse. La première est celle du lac Léman, dans *Après beaucoup d'années*, et son évocation est assortie d'une remarque réflexive insistante dont l'intérêt ne peut nous échapper au regard des dithyrambes traditionnels : « Un léger changement de point de vue suffit parfois à faire redécouvrir ce que l'habitude avait terni, ou voilé. Ainsi, de revenir en touriste dans le pays de son enfance et d'apercevoir d'une chambre d'hôtel [...] ce que l'on avait vu cent fois avec indifférence, quand ce n'était pas avec un sot dédain : les montagnes de Savoie suspendues au-dessus d'un lac gris comme une masse vraiment énorme qui flotterait dans la brume ou dans l'excès de lumière, au-delà d'un autre brouillard, celui des toutes premières feuilles de l'avant-printemps ». La seconde, faisant mémoire du lac de Neuchâtel, est empruntée à *La Seconde saison* et elle lie ce lac à la pensée de Hölderlin comme le faisait le paysage

12. *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, p. 81-85. On pourrait ajouter à ces textes un passage d'*Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, où est critiquée la représentation paresseuse de l'enfance comme paradis, p. 85.

d' *Après beaucoup d'années* que j'ai cité sans préciser ce point : « Le matin, c'est déjà la lumière qui, chaque année, me reporte immanquablement à une lointaine traversée du lac de Neuchâtel en barque, vers Estavayer, lorsque cette ville m'était apparue comme une petite cité souabe telle que Hölderlin avait dû en voir, alors qu'il n'avait pas encore évoqué la 'lumière philosophique' autour de sa fenêtre qui devait, un siècle et demi plus tard, fasciner Roud [...] »¹³.

La montagne, maintenant, plus liée au terroir originel, souvent évoquée dans l'œuvre de Jaccottet quand il s'agit du Ventoux et de la Lance, mais aussi à plusieurs reprises comme un souvenir marquant de l'enfance et associée aux eaux alpestres ainsi que nous l'avons vu dans *Après beaucoup d'années*. Les voici une première fois ensemble dans un vers du *Requiem* : « Les fontaines tintent aux versants les plus hauts des montagnes » (1946). Les voici conjointement reprises dans un commentaire de ce vers inclus dans *Cahier de verdure* (1990) : « un vers né du souvenir alors presque tout proche, mais qui est resté intense en moi à travers les années, de la venue d'un soir d'été dans la montagne », avec un long et superbe développement. Les voici enfin rapprochées dans un retour sur cette reprise en écrivant les « Remarques » de la réédition du *Requiem* (1991), avec un rappel du temps où sous l'influence de Roud il dénigrait « la mystique de l'alpe » et un mouvement vers un passé plus lointain : « Ces dernières années, je l'ai redécouverte, l'esprit désencombré de tout cliché et de tout parti-pris, et c'est comme si je rejoignais de la sorte en moi une région d'enfance, une part d'enfance », en associant à la montagne « le tintement d'une

13. *Après beaucoup d'années*, op. cit., p. 9 (voir aussi p. 11 le souvenir d'une cantate) ; *La Seconde semaison*, Gallimard, 1996, p. 38 (voir également p. 165 une impression actuelle du lac). On trouvera deux souvenirs — de Lausanne et du lac à Estavayer — dans *Observations et autres notes anciennes*, Gallimard, 1998, p. 84 (datés de Grignan, octobre 1953), ainsi qu'une description de l'approche et de la vue du lac dans la première section, « Au pays », de ce livre. Je laisse de côté à dessein ces notes de 1947, que l'on ne peut pas qualifier de souvenirs, bien qu'elles n'y soient pas non plus tout à fait étrangères.

eau glacée tombant dans ces bassins qui ressemblent à des barques de bois ancrées dans les hauts pâturages [...] ». De l'écrit de jeunesse — antérieur à l'installation à Grignan (1953) — qu'est le *Requiem*, nous pouvons rapprocher les numéros X et XI des « Fragments d'un récit » de *L'Effraie* (publié en 1953) d'où je tire seulement ces deux phrases : « Ce soir n'est pas moins ma patrie / que les soirs froids de la montagne avec les miens. / Même toi, tu reviens ! Ô temps perdu... » ; une note d'émotion dans le souvenir que nous ne retrouverons pas souvent¹⁴.

Dans les écrits de la première période de Grignan, nous trouvons deux belles allusions à la montagne en lien avec l'enfance. Après avoir évoqué dans la sixième variation d'*Éléments d'un songe* une agonie sur un lit d'hôpital, et ouvert — comme un recours, un espoir de salut — une porte sur une vallée profonde, un glacier, un torrent, le narrateur enchaîne au début de la septième variation en écrivant : « [...] j'ai ouvert la porte de ma maison, d'une maison que j'avais habitée enfant dans la montagne, et quelque chose m'a été donné soudain qui était presque un poème, presque le bonheur ». Sans qu'il nous soit nécessaire d'identifier entièrement le narrateur à l'auteur, nous lisons que ces lieux, ces aspects de la nature, ce retour en arrière ont pu sauver, en quelque sorte, parce qu'ils ont fait surgir « le chant poétique ». Et c'est bien ce chant qui s'élève aussi, mais paisible, au début de la section « L'approche des montagnes » de *La Promenade sous les arbres*, lorsque, par contraste avec les monts de Provence desquels « aucune suggestion de chaos ou de sublimité, nulle ambition excessive, nul rêve de victoire, nulle obsession de pureté ne se dégagent », Jaccottet écrit : « Par mon origine, je suis familier des Alpes, et d'une certaine manière je les aime : non pas, justement, les symboles moraux dont on les affuble, mais leur magie : gouffres d'air froid où l'air tournoie, habitations des génies dans la neige, passerelles qui tremblent dans un jaillissement de gouttelettes glacées ; je revois des torrents sous de fins mélèzes, un tourbillon de neige soulevé par le vent à l'arête d'un col »,

14. *Requiem* (éd. 1991), p. 27 ; *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990, p. 64 ; *Requiem*, « Remarques », p. 46 ; *L'Effraie*, *op. cit.*, p. 43.

et bien d'autres féeries encore pourraient être évoquées... C'est que son tout premier rêve enfantin avait été, selon un passage de *La Semaison*, une vision étrange : « un immense dragon de bois coloré, dans un paysage de montagne » ; c'est aussi que, selon un autre texte, ce « qui rend l'enfance. Heureuse », c'est une neige « qui vole et ne se pose pas, qui semblerait plutôt monter », en ces jours de décembre¹⁵.

Les apparitions de fleurs comme épiphanies mystérieuses de l'illimité sont innombrables dans l'œuvre provençale de Jaccottet, et les mentions de leur parfum, parfois appuyées sur une citation de Senancour, assez fréquentes¹⁶. Nous lui avons attribué ci-dessus un souvenir d'enfance de l'un des protagonistes de *L'Obscurité*, et nous ne serons donc pas étonnés de trouver une triple figure — la pivoine mouillée et son parfum — explicitée à plusieurs reprises. Et d'abord pudiquement, à la troisième personne, dans *Pensées sous les nuages* : « [...] il se rappelle mieux le parfum d'une pivoine humide / effleurée alors du genou / que le visage de sa mère jeune / dans le jardin où le cormier tachait l'allée de rouge »¹⁷. Un souvenir confirmé, à la première personne, dans *Après beaucoup d'années*. Il s'agit d'une longue méditation intitulée « Les pivoines » : « C'est la plus ancienne fleur dont je garde le souvenir, dans le jardin, encore vaguement visible, de très loin : fleur pesante, mouillée, comme une joue contre mon genou d'enfant, dans l'enclos de hauts murs et de buis taillés ». Enfin, sous d'autres noms, le lien fleur-parfum revient dans un passage sans doute délibérément proustien de *La Semaison* (1966) :

15. *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 133 ; *La Promenade sous les arbres*, Lausanne et Paris, La Bibliothèque des Arts, 1988 et 1996, p. 57-58 ; *La Semaison*, *op. cit.*, p. 135 (1967) et p. 151 (1969).

16. Apparitions : environ soixante dix. Épiphanies : « [...] qui ouvre une si douce voie / au travers de l'infranchissable » (*La Semaison*, *op. cit.*, p. 55) ; mystérieuses : « Toute fleur n'est que la nuit / qui feint de s'être rapprochée » (*Airs*, Gallimard, 1967, p. 108).

17. *Pensées sous les nuages*, *op. cit.*, p. 124. Sur le cormier, voir le poème d'*À la lumière d'hiver* cité ci-dessus et dont la référence se trouve n. 8, et le passage de *L'Obscurité* cité n. 9 : « le goût âpre des fruits du cormier ».

« Parfum des fleurs : respirer un iris ou une rose est l'unique geste qui me reporte immédiatement, irrésistiblement à l'enfance ; et non pas comme si je me rappelais un de ses instants, mais comme si j'y étais, le temps d'un éclair, transporté. Il est étrange que la présence d'un âge déjà lointain se soit attachée à ce qui est le plus frêle, le plus invisible, au souffle d'êtres aussi brefs ». On reconnaît la structure proustienne caractéristique : mémoire-sensation, soudaineté de l'émotion, éloignement dans le temps, simultanéité vécue des deux moments. Il existe un passage très proche, plus récent, d'*Une Transaction secrète*, qui comporte une réflexion sur la mémoire de l'enfance, mais que cette affinité m'a retenu d'examiner jusqu'à présent : « Dès que j'ai eu de nouveau, installé à Grignan, un jardin, avec quelques fleurs, souvent surgies par hasard, comme par une grâce du vent, j'ai été frappé qu'en respirant le parfum de certaines d'entre elles, surtout l'iris, mais aussi la violette ou la rose, j'étais aussitôt, irrésistiblement, infailliblement, ramené à l'enfance, à une enfance vers laquelle, d'ordinaire, je me suis assez peu retourné et dont je ne garde que relativement peu de souvenirs, assez vagues pour la plupart ». Le texte précédent ajoutait à ces caractères la différence entre mémoire-sensation et simple souvenir et, peut-être, sous le mot *attachée*, l'idée proustienne d'une affinité contractée entre la réalité sensible et une part de soi qui y reste enfermée ou attachée. Il manquerait, dans l'un et l'autre, une mention explicite du bonheur éprouvé, celle de sa propre identité demeurant à travers le temps, pour rejoindre complètement la séquence de la *Recherche du temps perdu*¹⁸.

Pour faire bonne mesure quant aux fleurs, je mentionne encore deux passages de l'œuvre de Jaccottet, l'un pour la tristesse qu'il lie à

18. *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 15-18 (Voir aussi, p. 19 bas, la mention de la pluie) ; *La Semaison*, *op. cit.*, p. 98, avec un passage plus bref, très proche, à propos de l'iris, p. 158 (1970) ; *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p. 325-326. Sur la mémoire-sensation chez Proust et ses parallèles dans la littérature, voir J. P. Jossua, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne, t. 1, 1985, p. 213-230 ; t. 2, 1990, p. 177-182 ; t. 3, 1994, p. 161-172 ; t. 4, 1998, p. 205-210.

l'enfance, et que nous avons pu pressentir (« Dents de lion, prairies vues dans l'enfance, d'un regard mystérieusement désolé — comme si tout était vide ou inaccessible à jamais »), l'autre pour associer à la floraison des prés celle des arbres en fleur : deux figures à la fois proches des fleurs de jardin et différentes d'elles. Après avoir tant célébré les amandiers et les cognassiers de Provence, et les avoir même opposés aux fruitiers que connaissent aussi les régions plus nordiques, Jaccottet exprime un repentir dans *Cahier de verdure* : « J'avais peut-être oublié les pommiers, les poiriers de mon pays natal [...]. Je regardais, je m'attardais dans mon souvenir », celui d'une floraison moins fugace, qui ne laissait, elle, « pas de place pour la mélancolie »¹⁹.

Les mentions de la maison, du jardin, de la mère, nous invitent à composer une dernière gerbe avec d'autres souvenirs, ceux qui renouent avec l'horizon familial et familial, en nous contentant de les énumérer. Voici, dans *L'Ignorant*, « comme autrefois dans le jardin », les « voix ou lueurs / [...] liant les défunts à l'enfance ». Voici, dans *À travers un verger*, un texte sur le village portant le nom de Beauregard : un nom toujours aimé parce que « depuis l'enfance il a été pour moi comme une invite, ou signe ; parce qu'il y avait un tel lieu-dit aux abords de ma petite ville natale », et c'était « comme si, quand on disait 'Beauregard' autour de moi dans la vaste maison toujours froide en hiver dès que l'on s'éloignait des hauts poëles en faïence [...], on faisait tinter une cloche justement pour accéder à quelque lieu inconnu » ; suit une admirable méditation sur les associations appelées par ce tintement. Voici, dans *La Semaison*, le quartier de Lausanne évoqué par le mot *buanderie* et, dans un temps plus ancien, un rêve qui « me ramène dans la vieille maison de Moudon (quittée voilà quarante-quatre ans) : de très hautes fenêtres, une cheminée, et soudain la neige », un mot chargé d'émotion. Voici deux passages sévères sur le ton des pasteurs et le contenu de leur parole sur Dieu et

19. *La Semaison* (1973), *op. cit.*, p. 201-202 (sur la tristesse et même l'angoisse de l'enfance, voir un autre souvenir de Moudon, *ibid.*, p. 232 ; *Cahier de verdure*, *op. cit.*, p. 25-26.

sur le Christ. Voici dans *Cahier de verdure*, à propos d'un coucher de soleil, une allusion à une lampe apportée au chevet de l'enfant « pour éloigner les fantômes », et le tendre retour qui se produit alors « très loin en arrière dans le temps, et tout au fond de nous, vers cet âge imaginaire où le plus proche et le plus lointain étaient encore liés ». Ou, dans le même livre, à la « Nouvelle année / Est-ce mon père, au portail du jardin, / qui tire la sonnette couverte de neige ? » Autre tintement, qui évoque peut-être la « cloche désaccordée comme par la neige » d'un fragment de Hölderlin dont Jaccottet se souvient si souvent et dont il a fait un emblème du pouvoir de la poésie²⁰.

Au terme de notre recherche, un bref bilan. Nous avons vérifié la rareté des images de l'enfance ou de la jeunesse et, inséparablement, du pays vaudois dans l'œuvre de Philippe Jaccottet. Mais rareté n'est pas absence, et la moisson fut belle sinon abondante. Nous avons pu découvrir assez d'éléments d'interprétation, le plus souvent fournis par lui-même, pour que ce trait personnel ne semble nullement anormal. Faut-il souhaiter que Jaccottet surmonte un jour un manque de goût pour les retours en arrière et qu'il écrive une autobiographie ? Mais à quoi bon émettre des vœux dont on sait qu'ils n'ont guère de chances d'être exaucés ?

20. *L'Ignorant*, op. cit., p. 37 ; *À travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, 1984, p. 71-72 (Voir aussi, sur les cloches de l'enfance, *La Semaison*, op. cit., p. 223) ; *La Semaison*, p. 94 et p. 254 ; *Éléments d'un songe*, op. cit., p. 73-75 (voir aussi p. 74, p. 83) et *La Semaison*, p. 161-164 ; *Cahier de verdure*, op. cit., p. 10-12 et p. 57. Un beau passage de *La Seconde semaison* évoque encore, par association avec la fleur, « une servante prénommée Églantine que nous aimions beaucoup », p. 211. Hölderlin cité par exemple dans *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 307.

La séparation et les commencements de l'écriture

Jean-Claude MATHIEU

Où et quand commence l'écriture ? Tournée et retournée, l'interrogation de l'énigme apparaît, selon les jours, essentielle ou naïve. Ne pouvant qu'échouer dans la localisation d'un invisible point amont où prendraient leur source les mots, forçant la représentation à représenter, entre les lignes, ce qui la précède et reste hors d'elle, s'égarant dans la quête de l'origine, qu'a rejetée depuis longtemps hors de son champ toute enquête objective, cette naïveté questionneuse, titillée par le désir de percer le secret d'un point de départ, ne renonce pas volontiers à sa curiosité ; à l'originnaire elle substitue les commencements, les griffonnages et balbutiements de l'enfant poète, leurrant son désir aux rédactions d'écolier de Rimbaud ou de Hugo, aux gentils poèmes que Mallarmé tourne pour l'anniversaire de ses parents. De ses débuts, un poète accessible accepte parfois de livrer à quelques lecteurs passionnés doublés d'archivistes scrupuleux, le peu de souvenirs qui lui reste ; ainsi peut-on entrevoir — grâce à Jean-Pierre Vidal, à Jacques Laurans, à Aline Bergé — Jaccottet copiant enfant sur

la machine à écrire de son père le récit de la bataille d'Actium¹ ; et en écho d'Actium on est donc moins surpris d'entendre, dans une rumeur qu'amplifient Le Tasse et Góngora, qu'orchestrent les cuivres de Gabrieli, ces bruits d'armes qui courent dans les moissons de Jaccottet, ces colonnes de pluie d'un « paysage héroïque », ces claquements d'oriflammes autour du mot *joie* ; ce qui nous fait soupçonner que les coteaux, en apparence modérés de Jaccottet, ce qu'il nomme sa « voie médiane », s'élèvent, comme Gide ou Ponge l'affirmaient du classicisme, sur un baroque, un romantisme, (ou un rimbaldisme) domptés. Celui qui embrasait sans doute le *tenebroso* des *Flammes noires* — où à travers l'oxymore le plus canonique de la poésie peut se pressentir déjà la lutte de la lumière et de la mort — ce manuscrit de poèmes qu'il offre à quinze ans à ses parents ; ou qui animait avec ardeur ses pièces de théâtre juvéniles, un pur et preux *Perceval*, une *Lèpre*, « claudélienne » dit-il. À vrai dire l'écriture n'a pas un commencement, elle recommence à chaque vers ; à chaque phrase elle se remet à un point de naissance, si du moins l'écrivain se risque véritablement et si les mots qu'il va écrire arrivent à écarter ceux qu'il a déjà écrits ; chacun de ces mots pousse un peu plus en avant le commencement de l'écriture, « là où la proue fend l'eau ». Au commencement Jaccottet place le non-commencement de la fable, qui s'appelle ici *Michel Strogoff*, les *Mille et une Nuits*, *Les Trois Mousquetaires* ; fondant l'écriture de l'enfant dans cet espace légendaire, ce temps immémorial de livres fabuleux où commence la rêverie autour des mots, et plus encore autour des images qui les illustrent, dessins de la collection Hetzel ou miniatures persanes : « En fait, je lisais et j'écrivais de la poésie pratiquement depuis l'enfance »².

Mais ce présent perpétué de l'écriture conduit en même temps à rejeter après coup un écrit dépassé ; le poète qui se retourne vers ses premiers poèmes trace souvent une ligne de partage pour identifier

-
1. *Entretiens avec Jacques Laurans*, INA, 1991, cité in Aline Bergé, *Les rapports du sujet et du paysage*, thèse Paris VIII, 1997, p. 426.
 2. « Philippe Jaccottet, la traversée de l'ombre », entretien avec J. Roudaut, *Le Magazine littéraire*, n° 289, p. 110.

son vrai point de départ, là où il commence à entendre sa voix ; il repousse, comme l'ont fait Jouve, Michaux, Char, Réda, bien d'autres, les premières œuvres où il ne se reconnaît pas ; ou les récrit, pour remettre dans le mouvement de l'écriture interminable ses traces pétrifiées, comme Ronsard, Claudel, Du Bouchet ou Oster. Dans cette évaluation rétrospective, Jaccottet longtemps a fait commencer son œuvre à *L'Effraie*, avant de se persuader que *Requiem* pouvait tracer une frontière initiale acceptable. Débuts d'une œuvre et apparition d'un sujet refendu par l'écriture, sortant de l'illusion narcissique de son unité, et désormais aux prises avec des doubles, pour Jaccottet avec son ombre. Parce qu'elle est englobée dans la même idéologie romantique de l'origine que celle de l'auteur, la critique existentielle a pour sa part souvent reconstitué le « point de départ » d'un univers imaginaire, l'ébranlement inaugural d'un cogito, émotion, étonnement, révolte. « Tout commence à... » : une telle formule ou d'autres équivalentes, ont été naturalisées par elle, ne se référant pas à la chronologie des premières gammes, mais au moment décisif, évalué après coup, où l'écriture semble être devenue la médiation indispensable pour respirer, pour vivre. Jaccottet lecteur ne répugne pas à cet abord : « Tout commence, chez Maurice Chappaz, par ce presque enfantin cri de joie. Il avait vingt-deux ans »³.

« Il avait vingt-deux ans... » : il y a donc des âges de la vie qui peuvent s'inscrire comme dates de naissance de l'œuvre, espace circonscrit, découpé à l'intérieur d'une écriture interminable, déjà là depuis toujours ; compte moins l'exactitude de la date que sa fonction structurante qui scande le flux du temps. Exemple, le titre du livre de Matthey que lit avec passion Jaccottet adolescent, *Seize à vingt*, indique moins une chronologie qu'il ne dégage, en lui donnant un cadre de dates, l'émergence du désir adolescent ; c'est le choc de tel événement commandant la nécessité d'écrire qui grave telle date, en qui se concentre mythiquement, après coup, l'émotion d'un commencement absolu. De vibrants et fabuleux imparfaits suspendent le

3. *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, p. 241.

temps, le souffle du lecteur, au bord de l'énigme d'une naissance : « J'avais dix ans... ». Ainsi Lamartine, « né impressionnable et sensible », qui date de la lecture religieuse, grave de *Méropé* par son père, l'éveil de la poésie en lui : « J'avais dix ans ; nous vivions à la campagne. Les soirées d'hiver étaient longues. La lecture en abrégait les heures [...] Tout en creusant mes flûtes de sureau, j'écoutais, je comprenais, je sentais [...] Je me disais intérieurement : voilà une langue que je voudrais bien savoir, que je voudrais bien parler quand je serai grand »⁴. En écho à ces flûtes de sureau, les roseaux de la Sorgue : « J'avais dix ans. La Sorgue m'enchâssait... », âge où irrévocablement il est enjoint à Char de « déclarer son nom », en relève de celui du père qui vient de mourir et en réponse à l'éveil du désir, à « l'incendie blanc » rouant son cœur : ensemble « l'insouciance et la douleur avaient scellé le coq de fer »⁵. Ou Nizan, rompant ses attaches dans la fastueuse attaque d'*Aden Arabie* : « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie »⁶. Et Jaccottet pour sa part prend langue dans le rendez-vous de ses seize ans, datant d'une « soirée d'autant plus intensément vécue peut-être qu'inespérée) l'éveil de ma conscience poétique »⁷. La première phrase du livre sur Roud fixe cette date où, l'entendant pour la première fois de façon inopinée, il est illuminé par le monde qui se

4. « Première préface des Méditations (1849) », *Ceuvres*, Firmin Didot, 1849, I, p. 3-5.

5. « Déclarer son nom », *Ceuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1983, p. 401.

6. *Aden Arabie* [1932], Maspero, 1960, p. 65. Bien d'autres exemples sont moins scandés, marquant par exemple chez Réda son « affranchissement » (postal) et la découverte de la *lettre*, cette « transfusion à distance » : « j'avais onze ans, je ne sais plus très bien quelles circonstances m'amènèrent... », *Affranchissons-nous*, Fata Morgana, 1990, p. 15.

7. *Gustave Roud*, [1968], Fribourg, Éditions Universitaires, 1982, p. 9.

lève sous les pas du poète : « Juin 1941 : je n'oublierai pas cette date. J'avais seize ans »⁸.

« Tout », c'est-à-dire la naissance à soi dans l'écriture, « commence » pour Jaccottet non par un cri de joie comme chez Chappaz, mais avec la sensation de la séparation ; la séparation, l'épreuve douloureuse d'une distance de soi à soi, et aux autres, et au monde, se manifeste pour la première fois quand se creuse une ligne de partage entre l'enfance et l'adolescence ; cette coupure n'est pas intérieure à la représentation, mais la représentation contrastée qui se déploie à partir de son invisibilité la rend sensible : en deçà miroite l'éternel, le Jardin, la rime de Jadis et de Paradis, au delà sont accordés les débris de cet Éden et la tâche de les rassembler, le temps, la mort ; la séparation est fondatrice, elle est le réel à partir de quoi s'imaginent un temps citérieur et un temps ultérieur : « Il fallait cette privation première'... (Roud). Ainsi y aura-t-il eu, antérieurement même à la vision de l'éternel, la séparation, l'adieu »⁹ ; séparation qui n'est pas ancrée à un point unique de la durée mais se répète, structurant la vie en ruptures et commencements. Ainsi l'enfance peut s'éloigner comme le temps d'avant la séparation qui marque l'entrée dans l'adolescence, où le miroir tendu par Roud révèle les traits ; mais une seconde fois l'installation à Grignan, « concrétisation géographique de la distance », qu'il avait « sauvegardée » intérieurement à Paris, est ressentie comme un nouveau seuil séparant d'une adolescence prolongée : « C'est vraiment un peu comme la sortie de l'adolescence pour moi, tardive, il faut l'avouer, puisque j'avais vingt-huit ans, la sortie de cette période de la vie, où très souvent, les poètes sont

8. *Gustave Roud, op. cit.*, p. 7. Inconscient arrière-fond de ses seize ans, les seize ans de Hölderlin ? La première phrase de Jaccottet, à l'ouverture de l'édition de « La Pléiade », présente Hölderlin et l'émergence de la poésie en lui à travers le miroitement du fleuve : « Hölderlin a seize ans [...] une image, maladroitement mais d'une intense vérité retient soudain l'attention, etc. », *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 9.

9. *Gustave Roud, op. cit.*, p. 43.

particulièrement enfermés en eux-mêmes »¹⁰. La séparation se module en sensations d'étrangeté, de solitude ou d'irréalité ; se propage comme un malaise d'être au monde, creusant des distances multiples entre le sentiment vif de l'existence actuelle et l'irréalité fantomatique de l'ombre qui la double, entre les vivants et les morts, entre les sexes, entre qui je fus et qui je suis, soi et les autres et les paysages et ces fleurs dont il va constater, avec Novalis, « l'infini éloignement » ; les tout premiers textes de Jaccottet, seuls considérés ici, sont hantés par ce sentiment de la séparation, qui persistera à peine atténué ; en octobre 1945, les examens passés, il confie à Roud son « étrange retour à cet exil, à cette sensation d'être avec les autres, fût-ce des amis, comme avec des étrangers dont on ne sait pas la langue »¹¹ ; en 1952, cet exil intérieur est pensé comme la distance de l'âme avec les choses : « Il arrive que non seulement le temps vous échappe, mais l'espace avec tout ce qui est dedans ; que non seulement ne soient plus là les choses absentes, mais celles dont chacun dirait qu'elles sont bien là, toutes proches [...] L'âme est distante de tout »¹² ; le sentiment diffus, estompé de l'achèvement de l'enfance, dessine au miroir de Roud des contours plus nets, se creuse jusqu'à la blessure ; mais la solitude en revanche se valorise, si elle est tenue pour le retranchement nécessaire à la poésie. Moment de la séparation, où autrui et le monde, jusque-là tout emmêlés à l'enfant, se referment dans leur étrangeté (« Un paysage qui s'enferme dans son étrangeté comme un mollusque dans sa coquille »¹³) ; c'est-à-dire secrètent comme ce mollusque leur secret, se replient dans leur altérité ; le secret, *secretum*, c'est, l'étymologie le dit, ce qui est séparé, et cette séparation présente deux versants, le sentiment qu'a l'âme d'être distante, la perception des choses comme éloignées. À travers cette comparaison du paysage ressemblant à un mollusque qui se referme, Jaccottet entrevoit le mouvement de retrait qui est constitutif de l'absence, qui n'est pas le

10. « Entretien », in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet*, Lausanne, Payot, 1989, p. 129.

11. À G. Roud, 21 octobre 1945, *Écriture*, Lausanne, n° 40, p. 27.

12. *Observations et autres notes anciennes*, Gallimard, 1998, p. 40.

13. « Lettre à Gustave Roud », 18 avril 1948, in J. P. Vidal, *op. cit.*, p. 10.

vide, mais la trace que laisse en se retirant ce qui a été présent, telles ces figures s'absorbant du paysage ; pour désigner les traces de ce mouvement de retrait des choses et retourner positivement cette défaillance de la présence, Jaccottet emploiera avec constance une qualification, le « dérobé », « ce qui se dérobe » dans la chose ; la poésie pourra être alors pensée comme un rapport retrouvé, entre ce qui se dérobe à l'intérieur de soi et ce qui se dérobe dans les choses¹⁴ ; restons en avril 1948 : une lettre ouverte à Roud dit sa reconnaissance, doublement, sa gratitude pour s'être reconnu à travers lui, « ayant découvert dans vos livres, au moment de l'adolescence l'écho le plus exact et le plus troublant de ce que sa métamorphose me faisait subir ; et c'est un des mystères de la poésie que des paroles puissent avoir parfois plus de réalité pour nous que des objets ou des corps. Cette crise de l'adolescence (partage des eaux où nous sommes tous restés un moment suspendus entre deux pentes), on dirait qu'elle a marqué votre œuvre de son hésitation et de sa tristesse, et qu'elle l'a vouée à déplorer, puis à tenter de surmonter, la rupture qui nous a séparés alors de la vie toute ronde de l'enfance. On avait [...] vécu entre rires et « ciclées » dans un monde continu ; dormi sans trop rêver. Puis voilà que brusquement tout s'éloigne, se sépare ; mais non pas *brusquement* ; car la solitude doit mûrir en nous dès la naissance et seule son éclosion paraît brusquée, et par n'importe quoi »¹⁵. L' image de la « ligne de partage des eaux » reviendra, trente ans plus tard, dans la préface à *L'Essai pour un Paradis*, pour marquer la séparation en deux versants de l'œuvre de Roud, l'enfoncement dans la solitude

14. « La poésie surgit dans un moment où le monde extérieur est reconnu comme le miroir de ce qu'il y a en nous de plus caché et de plus personnel, le révélateur d'une réalité invisible », *Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987, p. 71.

15. *Ibid.*, p. 9. Cette évocation du mûrissement de la solitude, comme un fruit, baigne dans la lumière de Rilke. Au sortir du « grand domaine clos » et du collège, Roud entre dans « le temps décisif de l'adolescence, quand se creuse soudain la distance entre le poète et les 'autres' », *Gustave Roud, op. cit.*, p. 16.

et les ombres après l'immédiateté de la vie, du soleil, des moissons. L'enfance concave se referme « toute ronde », avec ses jeux de balles rilkéens, rondeur enclose que l'on essaie de perpétuer encore un peu dans l'enveloppement des crépuscules (« Un chat de cendre enchante l'heure de sa ronde »¹⁶) ou d'exaspérer dans le « manège » amoureux qui tourne en rond, tourne inlassablement, comme ce cheval de manège autour du « Pavillon » des amants adolescents des *Trois Poèmes*. Le charme d'un roman de Catherine Colomb, *Les Esprits de la terre*, sera de restituer ce continu : l'oncle César ne consent pas à croire à la perte de l'enfance, il « rejoint véritablement le pays de l'enfance, cette brume où il n'y a plus de séparation entre les vivants et les morts »¹⁷ ; l'âge de la crise pour une « hésitante jeunesse », naturellement aux prises avec les incertitudes de l'éros, tient à la difficulté à consentir à toutes ces séparations, aux clivages essentiels qu'inscrivent la mort et le sexe. Oscillation entre ce qui n'est pas encore clairement fixé — « je n'ai pas su dérouter le démon »¹⁸ — renforcée par l'interrogation d'un lien qui pouvait apparaître substantiel, au lecteur fasciné de Roud, de Matthey, de Crisinel qu'était Jaccottet, entre la marginalité de la poésie et, dans cette atmosphère puritaine, celle de l'homosexualité. Plus tard Jaccottet évoquera ce sentiment de séparation et de différence éprouvé parfois douloureusement chez les plus grands des poètes romands, « de vrais protestants », « d'autant plus tentés que plus purs »¹⁹ ; Roud dès son premier écrit a accepté sa différence (« J'ai souffert sans orgueil de ma différence, ivre d'une solitude qui me rendait le monde »), mais d'autres poètes romands « exposés » à leurs « démons », en sont hantés jusqu'au suicide comme Crisinel.

L'orientation de Jaccottet vers le théâtre dans ces années 1945, pour n'apparaître aujourd'hui qu'imperceptiblement, n'en est pas moins essentielle : un *Perceval* lié à la guerre, lu en 1945, *La Lèpre* en 1946,

16. « Élégie », *Suisse contemporaine*, août 1944.

17. *Écrits pour papier journal*, Gallimard, 1994, p. 52.

18. « Pour les ombres », *Cahiers de poésie I*, Lausanne, 1944, p. 51.

19. *Gustave Roud, op. cit.*, p. 12.

« mon plus grand effort vers la vérité », écrit-il à Roud ; jouant avec le sexe et la mort, les rôles et travestissements du théâtre permettent de maintenir en la distanciant une ambiguïté, de faire survivre dans l'illusion théâtrale l'enfance indécise, cette « brume », de tenir suspendue en son point de crise l'adolescence, et de garder poreuse la frontière entre les vivants et les morts. Cette théâtralité et son ambiguïté n'est pas toute contenue dans le registre du théâtre, elle reflue, imprègne proses et poèmes : *La Lèpre* certes où le désir d'Angelo (au prénom symbolique)²⁰ hésite entre fille et garçon, mais aussi le théâtre de marionnettes qui le passionne alors, au schématisme presque asexué, la sarabande masquée de « Mascarade » reflétant ou anticipant les soirées en masques de l'atelier de Lélo Fiaux — « quatre ou cinq amis masqués ou chapeautés comme conspirateurs », ou « la fête de nuit » toute nervalienne qu'il va bientôt rêver d'organiser sur le Janicule ; les premiers poèmes sont haussés par cette théâtralité, qui n'est pas seulement la conséquence d'une raideur solennelle de débutant, cette « grandiloquence » qu'il débusquera dans *Requiem*, mais qui permet de mimer, de s'incorporer encore ce qui déjà a été reconnu autre, et dont on ne se résout pas à se détacher. Le vivant fasciné de « Pour les ombres » se compose un rôle de mime roidi, hiératique, des morts :

Comme un mort qui s'en va dépouillé d'oraisons,
Je descends immobile à mes veilles austères

20. « Le héros de *La Lèpre*, nommé Angelo, était partagé entre deux passions, l'une pour une fille, l'autre pour un garçon, dans un paysage, je crois, assez apocalyptique ! et un style probablement claudélien », lettre à A. Bergé, 29 déc. 1995, *op. cit.*, p. 435. Non sans un sourire, Jaccottet accordera au monde floral d'être la relève de l'incertitude du sexe des anges, « avec une pureté absolue, comme si vous étiez aussi [...] l'exaltation féérique de nos rêves les moins avoués, l'image, un instant proposée à nos yeux étonnés entre deux saisons froides, des ardeurs des anges », *Tout n'est pas dit*, p. 127. Les anges de Rilke, Musil, poursuivent ce rêve d'un « amour séraphique », *Paysages avec figures absentes*, p. 168.

Il faudra un brusque sursaut, au souvenir du soleil des vivants, pour le dégager de cette *mimesis* du cadavre, faire passer la ligne de partage du deuil entre lui et les moissonneurs, sculptés en gisants sur leurs « tombeaux » d'épis, déguisés en morts :

Que les hommes couchés miment d'anciens morts,
Je suis vivant !
... Les midis sans douceur ont tué de sommeil
Les hommes terrassés par des moissons malades.
Ils dorment. Pâles morts flattés par les corbeaux,
Déguisés d'abandon pour les pires parades ;
Les épis tranchés ras tapissent leurs tombeaux²¹

Dans *Requiem* son identification aux « jeunes morts », n'est surmontée que par la compassion qui rapproche des mères le locuteur, l'éloigne des morts en le mêlant à un groupe d'un autre âge et d'un autre sexe :

C'est le temps de l'adieu : on aura beau rêver,
nous sommes tous les mères de ces morts.
Tu es leur mère, et moi leur mère, ensemble
et séparés sous la nuit qui est là maintenant²²

« On aura beau rêver... » : rêver, jouer un rôle, confondre comme Hamlet le tissu des rêves et de la vie (dans l'Hamlet de Mallarmé, Jaccottet reconnaîtra une figure dans laquelle il se projetait adolescent) perpétuerait l'indistinction de l'enfance. En 1955 les « fantastiques habitants de l'imaginaire » créés par Remizov lui redonneront l'image d'un univers préservant le monde continu de l'enfance en une sorte de fantasmagorie théâtrale où s'interpénètrent le rêve et le réel ; percevant l'analogie du monde enfantin et de l'univers de l'illusion

21. « Pour les ombres », p. 49-50. Ce mimétisme des morts était aussi figuré dans l'« Élégie » de la même année 1944 : les heures trop lentes de l'été sont « Interminablement sur ma vie étendues / Comme des morts sur l'ombre vive qu'ils étaient ».

22. *Requiem*, Lausanne, Mermod, 1947, p. 30.

théâtrale, Jaccottet se tient devant les récits de Remizov comme un spectateur devant les ombres d'une lanterne magique, le grotesque et les merveilles d'un jeu de marionnettes auquel il n'adhère plus tout à fait : « Les visions de nos rêves portent leur ombre sur les actes de nos journées [...] ce monde nourri de légendes populaires, infiniment riche, bondissant, comique ou cruel, ce monde où Remizov règne comme un enfant, je lui demeure toujours un peu extérieur ; j'y prends un grand plaisir, certes, mais c'est comme à un spectacle, un théâtre de féerie »²³. Va-et-vient de l'enfance au théâtre : la Russie, parce que dans la pénombre de ses bouges s'agitent des figures grotesques, parce que dans sa blancheur neigeuse s'estompe la limite du rêve et du réel, perpétuera le monde indissocié de l'enfance, qui appelle le théâtre ; le *Michel Strogoff* de l'enfance le renvoie à *Petrouchka*, et inversement : « L'image de la foire de Nijni-Novgorod [...] m'est restée présente toute ma vie à l'esprit, au point que je ne puis entendre *Petrouchka* sans la revoir »²⁴.

Pour surmonter en la pensant cette sensation intime et individuelle de solitude et d'étrangeté, la réflexion de Jaccottet, dès 1948, élargit l'expérience de la séparation en l'appuyant au mythe de la « chute » ; éclairant comme séparation originaire la condition humaine, et fondant la parole poétique comme chant de la rupture. En 1948 il amorce ce déplacement mythique, ontologique dans une lettre à Roud, puis un article sur Ungaretti ; vingt ans après, il lui donnera toute son ampleur dans la « Prose au serpent » : « Et si la raison me démontre, impatientée, que cette rupture, 'la chute' de la mythologie chrétienne, est la source même de notre vie, que si nous n'étions pas séparés nous serions immobiles, m'expliquera-t-elle pourquoi ce mouvement était nécessaire ? C'est sur ce seuil de l'inconnaissable que cesse le pouvoir *pratique* de la raison »²⁵. Pourquoi le mouvement ? Impuissance de la raison exprimée dans les termes d'Empédocle et de Hölderlin récrivant le suicide d'Empédocle et l'expliquant « par

23. *Écrits pour papier journal*, *op. cit.*, p. 81.

24. « Variations inachevées à partir du mot 'Russie' », *Écriture*, n° 40, p. 12.

25. « Lettre à G. Roud », 18 avril 1948, *op. cit.*, p. 10.

horreur de la temporalité »²⁶, dit Jaccottet ; la raison est incapable de justifier le passage de la sphère immobile (« Empédocle disait que l'un est sphérique, éternel et immobile »²⁷) au mouvement, et de l'Un au Multiple. Pour Hölderlin dans les années 1800, celles de sa période d'Empédocle, « l'effort qu'il accomplit, dit Jaccottet, dans les textes philosophiques de cette époque pour penser les rapports de l'Un et du Multiple, n'est pas séparable »²⁸ de sa séparation d'avec Diotima. La même année, à propos de Ponge réconciliateur de l'homme avec les choses, Jaccottet commence à attribuer au poème une valeur de réparation de cette séparation : « Nous nous sentons séparés, il faut nous réconcilier »²⁹ ; et surtout le recueil d'Ungaretti *Sentimento del tempo* lui donne l'occasion d'éclairer d'un lointain mythique l'écartèlement de l'homme par l'espace et le temps, de déplacer vers un « tout commence » valable pour le genre humain, la déchirure éprouvée individuellement : « 'C'est ainsi que Dieu chassa Adam ; et il mit à l'Orient du jardin d'Éden les chérubins qui agitent une épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de la vie' (Genèse, III, 24). C'est à cette parole que tout commence pour nous. Il n'en est pas qui éclaire mieux le centre du tragique humain. Tous, quand nous naissons, chassés du Jardin où il n'y a pas de séparation, c'est-à-dire de distance, nous inaugurons la distance, et le temps. Nous ne souffrons de rien d'autre, et il n'y a pas d'autre péché que cette séparation. Le temps s'est ouvert en nous et nous écartèle entre un 'je

26. Hölderlin, *Œuvres*, p. 1711. Jaccottet commente le « las de compter les heures » du monologue d'Empédocle dans *Hypérion*. En 1950 Jaccottet est également en train de traduire le *Banquet*, où le discours bouffonnant d'Aristophane sur les hommes-sphères (que Jaccottet rapproche dans ses notes de la cosmogonie d'Empédocle) fonde le désir et l'amour sur la séparation. Ève est « expulsée de la sphère divine » dans la « Prose au serpent ».

27. Empédocle, fragment XXXII, *Les Présocratiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 339.

28. Jaccottet, in « Hölderlin », *Œuvres*, op. cit., p. 1168.

29. « Approche de Ponge », in J. P. Vidal, op. cit., p. 12.

fus' et un 'je serai'. Chassés du Jardin nous accusons aujourd'hui plus que jamais, la distance qui nous en sépare. Il n'y a pas non plus d'autre source de poésie ; parce que là où il y a la vraie tragédie de l'homme, là aussi il y a poésie »³⁰. Le *Sentimento del tempo* d'Ungaretti conduit Jaccottet à souligner la dimension temporelle de la séparation, temps qui écartèle entre 'je fus et je serai', *distentio animi* augustinienne écartée jusqu'à la déchirure. Et Ungaretti éprouve de fait dans ce recueil, en particulier dans l'invocation à la nuit qui l'ouvre, la « séparation » (*distacco*) et les distances (*lontanenze*)³¹. L'Éden, c'est le monde d'avant la chute dans le temps et les instants poétiques qu'évoque alors Jaccottet — autour desquels va bientôt tourner *La Promenade sous les arbres* —, sont essentiellement « un bref suspens, une pause presque imperceptible » dans cette fuite du temps, derniers éclats de la lumière sur une écorce ou brusque oubli de soi dans la violence de l'emportement amoureux. L'illusion lyrique serait de croire pouvoir la nier en rétablissant dans la permanence, hors de ces brefs instants, un monde magique, mythique, antérieur au temps ; c'est, dit Jaccottet, celle de Rilke aux yeux de Kassner, qui voyait en Rilke « un exemple éclatant des vains efforts d'un poète pour ressusciter le monde *magique* d'avant l'histoire, d'avant le temps, d'avant le Christ »³². Par un vif court-circuit de pensée qui saute de ce mythe à la poésie d'Ungaretti, Jaccottet détecte dans le poème cet écartèlement par le temps, s'inscrivant sous la forme de la tension entre la présence et l'absence. Si la poésie moderne donne aux choses une intense présence, Jaccottet ne cessera de le dire, elle réserve aussi en elles une absence — que Mallarmé lui permet de penser dans ces années 1948-49, et qui sera un peu plus tard transposée dans la dialectique de la limite et de l'illimité ou du proche et du lointain. Citant alors « Eterno », le premier poème de *L'Allegria*, il semble y

30. « Ungaretti, homme de peine », *Ibid.*, p. 13.

31. « *O gioventù / Passata è appena l'ora del distacco [...] Ma la notte sperde le lontanenze* », « *O notte* », *Sentimento del tempo, Vita d'un uomo*, Mondadori, 1982, p. 103.

32. *Paysages avec figures absentes* [1970], Gallimard, 1976, p. 173.

retrouver « l'absente de tout bouquet », dans l'intervalle de vide qu'Ungaretti glisse entre la fleur cueillie et celle offerte dans le « don du poème » : « L'objet dans ces poèmes, est à la fois splendidement présent, grâce à un grand pouvoir de 'concrétion' qui est le propre des meilleurs poètes, et absent, distant, insaisissable, parce que l'homme, encore une fois est séparé. Entre cette présence et cette absence se creusent le mystère et l'angoisse du temps : 'Entre une fleur cueillie et cette autre qu'on donne / L'inexprimable rien' ».

Vingt ans plus tard, au fil d'une promenade lente, d'une rêverie paresseuse, le songe éveillé de la « Prose au serpent » va réinventer de l'intérieur du corps ce récit de la Genèse ; phénoménologie de la séparation originaire. Un serpent traverse, dans les hautes herbes, juste le temps de servir de blason à la promenade. La marche dans le sable et les pins avait suscité d'abord le mirage du tremblement de la mer au loin (qui émeut si fort Jaccottet, après les pèlerins de Dante au sortir de *l'Enfer*), s'était poursuivie dans le « sol évusif » d'une combe et sa « brume de roseaux », et glisse sans rupture « à l'intérieur d'un sommeil illimité » dans le miroitement de l'Éden, dès que le serpent fait signe. Deux éléments modifient la vision de la séparation édénique projetée jadis explicativement sur Ungaretti, mais maintenant prise dans la rêverie ; d'abord elle est vécue, ressentie entièrement à travers le corps de la femme, plus entremêlée aux influx et aux effluves de la nature, plus continue au monde, en cette coalescence édénique où tout se compénètre sans distance, dont il retrouvera avec émotion la tonalité près des eaux de la Sauve (« Tout est lié, tout se tient, tout tient ensemble, comme au premier jour [...] Rien ne parle d'exil »³³). Comme Hugo dans « Le Sacre de la femme », comme Péguy dans *Ève* — et de fugitifs souvenirs de ces deux poèmes flottent imperceptiblement dans la « Prose au serpent »³⁴ — Jaccottet a

33. *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994, p. 23-25. La vue n'y marque plus la distance, mais le contact avec la réalité vue du regard : « La vue suffit à désaltérer », *Ibid.*, p. 27.

34. Avec Hugo il imagine dans cet Éden des lueurs plus que des formes (le serpent, « le voyait-elle seulement ? Ce n'était qu'un éclair paresseux »,

imaginé la continuité de l'Éden à travers la femme, qui va être aussi le plus sensible révélateur de la séparation, de la traversée du corps par le temps : « Et de même qu'elle a été expulsée de la sphère divine, le sang sort de son corps, et coule, plus épais que l'eau. C'est le premier sang visible. Il enténèbre le sol »³⁵. Une immédiateté absolue où la lumière est tangible avant d'être visible précède la mise à distance de la vision, l'instant où, conséquence de la chute, « leurs yeux s'ouvrirent » : « Vais-je apprendre ce que sont des yeux qui ignorent le temps, et comment on marche quand on n'a ni regrets, ni désirs ? [...] Elle était encore prise dans le globe clos du jour [...] C'est comme si rien n'était encore visible à aucun regard. Tout est encore à l'intérieur d'un sommeil illimité. Soudain pour la première fois, ces yeux s'entrouvrent. Elle n'était pas différente des bêtes ; à présent, elle voit la distance, les couleurs, les ombres, la beauté insidieuse ». En outre, second changement, la séparation est reportée en deçà de la chute dans le temps, elle est contemporaine du moment de la création, en suivant d'ailleurs la Genèse où Dieu *sépare* la lumière des ténèbres et les eaux d'avec les eaux par l'étendue du ciel ; mais cette mise en ordre du tohu-bohu est interprétée en blessure de la séparation ; suggérant l'épée glissée dans le lit entre Tristan et Yseut, Jaccottet glisse le fil d'une lame dans le lit de l'espace : « À peine y eut-il cette ligne divisant l'eau de l'air comme le fil d'une épée entre eux dans le lit de l'espace, que l'une et l'autre frémirent ». L'étendue même, ce lit

« Prose »), avec Péguy peut-être (apprécié par Roud), il rêve aux bondissements des gazelles (« des gazelles couraient pour mesurer les sables », « Prose ») mesurant l'espace ; mais ces bonds de gazelles et de biches viennent d'abord chez Péguy et Jaccottet du Cantique des cantiques, traversent Jean de la Croix, lu pendant son adolescence et affleurant encore récemment (« *Leones, ciervos, gamos saltadores...* ») dans les *Notes du ravin* ; et il retrouve « le regard opaque (ou trop transparent) des bêtes » habitant « avec tranquillité le Temps », proche de l'évocation de la « Huitième élégie » de Rilke.

35. *Paysages avec figures absentes*, p. 95. Les citations qui suivent sans nouvelle référence viennent aussi de la « Prose au serpent ».

d'amour, ressentie comme distension, devient « déchirure » désirante traversée par souffles et moiteurs qui montent de « l'eau couchée », frissons et soupirs qui choient du ciel, « traits avides de la pluie », flèches et « lèvres entrouvertes ». Dans la multiplication de la déchirure s'accomplit le passage de l'un, « sphère divine », « globe clos du jour » au multiple : « Déchirure sur déchirure. Comme d'une infime graine tombée en terre sort une tige, et de celle-ci des branches, et de chaque branche des feuilles, de la première énorme distance naissent mille distances de plus en plus courtes et subtiles » ; le réel éclaire inversement le mythe, la semaison et l'arbre réalisant ce passage de l'un au multiple, symbolisant ici et maintenant la figure du monde multiple. Trois ans avant, en 1967 dans *Airs*, Jaccottet affirmait :

Peu m'importe le commencement du monde
Maintenant ses feuilles bougent
maintenant c'est un arbre immense
dont je touche le bois navré³⁶

À la déchirure par l'espace s'ajoute, plus radicale parce qu'irréversible, la division de soi par le temps : « Survinrent les signes de divisions plus étranges, plus effrayantes. La bête qui achevait une course n'était plus la même que celle qui l'avait commencée ». La femme « voit la distance » et éprouve le temps dans l'éphémère qui exalte sa beauté ; l'immédiat est perdu ; fera-t-il retour sous la figure du simple, qui n'est pas donné mais toujours revient, dans ces simples que la terre fait pousser comme plantes vulnérables ? « À celui qui se penche vers elle, la terre a-t-elle jamais livré des simples pour ces blessures ? » La tentation ne fait que creuser un peu plus la séparation première, cosmogonique, en aiguisant les désirs et les regrets : « On n'était pas encore assez déchiré, assez désirant. Le serpent vint approfondir la blessure ». Cette déchirure originaire de l'univers qui fonde sa visibilité, son apparition, est évoquée çà et là dans l'œuvre :

36. *Airs*, Gallimard, 1967, p. 66.

Monde né d'une déchirure
apparu pour être fumée !³⁷

parfois sous d'autres figures cosmologiques, explosion d'une étoile, big-bang originaire de la lumière ou de la joie, son homologue intérieur : « Si j'écris encore, c'est ou ce devrait être avant tout pour rassembler les fragments plus ou moins lumineux et probants d'une joie dont on serait tenté de croire qu'elle a explosé il y a longtemps, comme une étoile intérieure, et répandu sa poussière en nous »³⁸. Ces « antiques histoires » ne sont pas objet de croyance, elles sont le grand Figuratif qui désigne la borne où commence l'exil, dessine le profil de l'être séparé, l'ailleurs en filigrane qui éclaire les ruptures et le vieillissement ici ; la surimpression implique et reconnaît la distance, mais mêle les morts au vivant, le feu lointain ou souterrain à la fumée et aux reflets actuels, sans croire rétablir l'unité et l'immédiateté originaires : « Il n'y a jamais eu ni Jardin, ni Serpent. Mais nous sommes vraiment ici, voyant des choses au travers des autres, des dieux et des morts derrière des vivants, des anges et des flammes au milieu des plantes, tout ce mélange de chair et de fumée est réellement en nous »³⁹. Le sentiment de la séparation se coule à l'intérieur de la vision, la distance est une matière mêlée à la matière de la couleur ; dans la décantation de l'hiver « le bleu n'est plus une matière, c'est une distance et un songe »⁴⁰. Roud n'est pas au contact immédiat de la matière, il est celui qui pétrit dans le regard hagard du « rôdeur », ce sentiment de la séparation avec la « matière paysanne » : « quelqu'un erre dans ces campagnes et se mêle (mêle sa distance, mêle sa séparation) à ce qu'il regarde »⁴¹.

Cette séparation, si nettement affirmée dès l'article de 1948 comme « source de poésie » et condition de l'homme (« là où il y a la vraie

37. *Airs*, op. cit., p. 69.

38. *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990, p. 9.

39. *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 96.

40. *Ibid.*, p. 13.

41. *Gustave Roud*, op. cit., p. 29.

tragédie de l'homme, là aussi il y a la poésie »), comment apparaît-elle dans ces premiers textes des années 47-52, c'est-à-dire les proses de *Au pays* en 1947, le premier carnet des voyages en Italie en 1946-48, les poèmes écrits à partir de 1947-48 qui seront recueillis dans *L'Effraie*, les premières observations des carnets à partir de 1951 et les articles de critique destinés aux revues lausannoises ? Le consentement à la séparation s'y avère la condition de la justesse d'une voix, accueillant la contingence et donc acceptant de ne plus se hausser pour faire de la poésie la parole des dieux. C'est la distance qui permet de dire justement à Roud sa reconnaissance, faisant de la lettre une réponse à travers l'étendue aux appels, aux signes reçus depuis longtemps de Carrouge ; elle métamorphose l'écrit en sa vérité d'écho résonnant dans l'espace, paroles dans l'air reliant les cloches du village à celles de la messe parisienne, juste retour à cet écho qu'avaient été pour lui les écrits de Roud ; le constat de cette distance ouvre et permet la lettre : « Nous sommes aujourd'hui à cinq cents kilomètres l'un de l'autre ; vous, j'imagine, parmi les cloches en désordre d'un dimanche de campagne, dans l'air encore frais parce que votre village est assez haut, moi dans ma chambre d'où l'on voit l'ombre des arbres donner à la rue une lumière de sous-bois et les 'bonnes familles' passer, raides, noires, sûres d'elles sur le chemin de la messe. C'est peut-être à cause de cette distance que j'ose dire ici tout ce que je vous dois, ayant découvert dans vos livres, au moment de l'adolescence, l'écho le plus exact... »⁴². De même la « voix » de Remizov comme celle de « ses grands prédécesseurs [...] traversant cette immense distance intérieure qui en un sens nous sépare malgré tout de la Russie [...] m'a atteint »⁴³. L'étendue entre les eaux d'en bas et les eaux d'en haut dans la Genèse de la « Prose au serpent » est traversée de « souffles », de « fumées », de « frisson », de « soupirs » : la mise à distance convertit l'être-là des choses en appels, cris et signes, ouvrant vers une écriture qui est réponse à un verger qui hèle, à des pivoinies dont il faut « s'éloigner » pour trouver la juste distance de parole, à des

42. « Lettre à Gustave Roud », 18 avril 1948, in J. P. Vidal, p. 9.

43. *Écrits pour papier journal*, op. cit., p. 79.

montagnes qui ne s'allègent qu'à l'horizon, à un cerisier qui fait signe parce qu'il est « de l'autre côté d'un champ de blé », à une montagne qui, par delà un lac de Savoie, fait miroiter la promesse d'une élévation au ciel. Les deux séries de proses, *Au Pays*, en 1947, et les premiers récits de voyages italiens en 1946-48 fondent aussi leur possibilité dans la distance, celle qui sépare Paris du pays natal ou de Rome. Parallèlement les articles critiques écrits de Paris, à partir de 1948, pour trois revues suisses, prennent en compte, au début du moins, pour établir le registre de la voix, cet écart, présentant aux Lausannois avec l'œil d'un Lausannois de Paris la frivolité d'un cocktail parisien (« Je vous en parle, car il s'agissait, nous avons fini par l'apprendre, d'un cocktail littéraire »⁴⁴), faisant le va-et vient entre « nos lettres » romandes et Paris, avec des chroniques sur Georges Borgeaud, sur Benjamin Constant, édité par Alfred Roulin à partir des manuscrits déposés à « notre Bibliothèque », ou sur Catherine Colomb, « la merveilleuse romancière qui se cache dans nos murs ». *Au pays* circonscrit dans son titre une petite patrie, un « petit village » ramuzien, désormais lointain, et donne au début de chacun des trois premiers textes des indices de l'éloignement parisien, voix du solitaire évoquant de l'extérieur le « on » de la communauté, de l'apatride là-bas revenant 'ici', se rapatriant un instant dans un « nous » : « Ici, on bâtit bruyamment », « C'est chez nous. Je suis revenu à la maison », « On dort sur la paille »⁴⁵. Les dix brefs récits de 1946-48, groupant des scènes des voyages en Italie, prendront dans le *Libretto* le titre de « Reliefs », restes qui seuls demeurent de ces séjours, images modelées, chantournées à l'antique, sensation surtout au sortir du monde concave et enveloppant de l'enfance, d'un monde saillant, convexe, sensuel, provoquant le regard de l'adulte, « les gonflements, les volutes, les exubérances baroques » des façades, les oranges « enseigne » de ce séjour romain, « or des fruits sur fond de sombre et forte verdure », la plénitude opulente des servantes désirables et

44. *Écrits pour papier journal*, op. cit., p. 18.

45. « Au Pays », *Des Histoires de passage*, Éd. du Verseau, Lausanne, 1983, p. 9-11.

moqueuses, accomplissant les silhouettes de celles qui étaient déjà là, mais estompées, chœur de pleureuses prises dans la sphère du deuil dans « Pour les ombres », les *Trois poèmes aux Démons* et *Requiem*⁴⁶. Ces scènes saillent sur fond de nuit ; elles aussi sont introduites par une interminable distance et leur langue est comme plus fraîche de se « frayer un passage »⁴⁷ au sortir d'un long tunnel « de nuit et de suie » : « Nous avons mis à peu près trente-six heures, de Lausanne pour atteindre Rome »⁴⁸ ; le trajet du voyage surmonte un monde discontinu, ruiné par la guerre, « la plupart des ponts détruits avaient été remplacés par ce qui nous apparaissait comme de simples passerelles vertigineuses » ; lumière italienne d'autant plus éblouissante qu'elle est bâtie sur l'abîme, comme toute lumière, Jaccottet le notera bientôt dans *L'Ignorant*. Distance d'autant plus grande qu'elle mène du réel des privations et de la guerre à l'enchantement ; une formule, psalmodiée dans une langue encore inconnue, « *aranciate, uva, panini* » fait franchir la frontière ; et s'entrouvre un monde magique où les mots sont les choses (« ils n'étaient pas seulement des mots, mais les choses mêmes qu'ils évoquaient »⁴⁹), un monde du rêve, « rêve du Sud », où, comme dans les images oniriques, les choses ne sont pas seulement vues, mais se montrent, s'offrent en « reliefs », excessivement, sur le

46. Ces « servantes au grand cœur » sont prisonnières des rites villageois (« Nous crèverons les yeux implorants des servantes », « Pour les ombres »), entrevues en pleurs au seuil des bars (« Les servantes pleurent de fatigue et de dégoût dans les bras des ivrognes », *Trois poèmes aux Démons*), vouées à l'enveloppement des morts dans *Requiem* (« Plus tard, des servantes aveugles / sont descendues les coucher dans la boue »).

47. Le soleil est atteint à travers un encombrement opaque, « dans ces couloirs où se frayer un passage relevait de l'exploit acrobatique », « la ruelle où il arrivait qu'une calèche se fraie, non sans peine et sans tapage, un chemin ». L'Italie est une échappée belle : « je venais d'achever mes études et d'échapper, d'extrême justesse, au service militaire ».

48. *Libretto*, Genève, La Dogana, 1990, p. 12.

49. *Ibid.*, p. 13. Partout dans ces textes est notée l'atmosphère magique et onirique, « magie de la nuit », « rêve du Sud », « île aperçue au fond d'un rêve ».

devant de la scène, s'exhibent à l'œil et s'imposent à l'oreille, « mauvais goût héroïque », ruelles criardes, démonstrations volubiles, gaieté folle du narrateur, manquant au « sérieux » qu'exige l'antique et que recommandent les guides. Pour la première fois dans ces textes où se superposent plusieurs séjours italiens, où le réel est un rêve accompli, Jaccottet confronté à la description d'un enchantement, perçoit comment tenir compte de la distance et la surmonter ; l'univers italien devient un ensemble d'échos et de reflets, galeries, passages vitrés, théâtre des palais vénitiens, image redoublée du Vésuve et de sa peinture sur un rideau de théâtre etc. ; la narration accentue ces surimpressions, conjurant la distance par les mises en relation, renvoyant du réel vers l'écrit, Goethe, Le Tasse, Nerval, Nietzsche, Mann. Les notes développées, ajoutées plus tard, sont des renvois, miroirs biseautés démultipliant encore les images, corrigeant une juvénile désinvolture envers la culture par peur d'« altérer » livresquement la sensation, mettant en abyme le présent ; aucun texte de Jaccottet ne baigne plus dans un climat nervalien, celui d'*Octavie*, d'*Isis*, des *Chimères*, voire de *Sylvie* par l'image de ces fins de fête aux visages pâlis et aux cheveux défaits ; non seulement par le décor, treille et terrasse, citrons et chanson de Mignon, ruelles magiques et fêtes dans les ruines romaines, Pausilippe et grotte où s'enfouit un théâtre, mais surtout par le charme né de ces répétitions et emboîtements où se conjure l'écartèlement du temps, où la distance, et le lointain approfondissent l'immédiat. Pour le promeneur de la Via Appia le cœur de Cecilia Metella bat à travers le marbre « depuis le temps des consuls », sur le Janicule, près du chêne du Tasse « le souvenir de ses paroles avait sa place ici autour de moi au moins autant que les bouffées d'air brûlant »⁵⁰.

Mais c'est surtout la poésie, à travers laquelle a été reconnue et réfléchie la séparation, qui inscrit, dans ces années 1945-50, cette épreuve de la distance, y consent, et y découvre le noyau pur du chant. La poésie avait commencé par le lamento élégiaque d'« Élégie »

50. *Libretto*, op. cit., p. 20.

et des « Iris », la plainte romantique⁵¹ dont la mélancolie s'élance dans l'espace, le « ciel dévasté d'un appel harassant », sonde la distance sans y consentir :

Toute plainte se fond sous cet autre soleil⁵²

Comme si toute plainte était vaine, et les pleurs
Allaient à la dérive inutile...⁵³

Affleure pourtant déjà, en contrepoint, ce qui pourrait « rendre le monde », la parole de l'adieu ; mais ni le souvenir des jardins, ni le visage de la femme présente mais lointaine dans « l'étreinte »

Ne me rendent ce monde au delà des adieux

Dans « Pour les ombres » en revanche, les yeux qui s'ouvrent sur la séparation et la solitude au dernier quatrain (« Je rouvre mes yeux lourds sur le lieu de mon sort »), mènent à l'adieu :

Adieu. La nuit est là qui menace le monde
Je veux monter sans toi les marches de la nuit⁵⁴

L'adieu devient sinon la source, du moins le point d'orgue du poème. *Requiem* s'achève sur un double adieu, aux jeunes morts qu'il « faut laisser aller », partagé entre le consentement à la séparation et la compassion qui les retient, « ensemble et séparés » :

51. « Le Romantique, si j'entends ici par ce terme celui qui éprouve une distance entre son cœur et le monde, et s'en guérit dans la mélancolie du chant », *Une Transaction secrète*, p. 23.

52. « Élégie », *Suisse contemporaine*, août 1944.

53. « Les Iris », *ibid.*, juillet 1945.

54. « Pour les ombres », *Cahiers de poésie I, op. cit.*, p. 56.

C'est le temps de l'adieu : on aura beau rêver
 Nous sommes tous les mères de ces morts.
 Tu es leur mère, et moi leur mère, ensemble
 Et séparés sous la nuit qui est là maintenant⁵⁵

Toute la poésie de Jaccottet est partagée jusqu'à *L'Effraie* et *L'Ignorant* par cette oscillation entre la plainte jamais définitivement dépassée, qui naît de la séparation et ne peut mélancoliquement y consentir, et l'adieu qui s'élève dans le consentement au-dessus de l'instant de la séparation et retrouve un accord avec le monde. De la plainte de l'exilé, Jaccottet ne cesse de retrouver des exemples, d'*Exil* de Saint-John Perse en 1943, « vraiment un très beau poème » dit-il à Roud, à Sapho qu'André Bonnard traduit en 1952 : « On a dit cela mille fois, on l'a dit à la perfection ; il y a vingt siècles, Sapho appelle déjà des rives de son île : '... l'exilée se souvient de son Atthis. / Une plainte monte, un appel perçant / s'élève et nous invite à la rejoindre / Et l'oreille attentive de la nuit / cherche à percevoir à travers les mers / ces mots incertains qu'on ne comprend pas, / cette voix mystérieuse... Mais est-ce là l'important ? »⁵⁶. La même année, il fait écho à Sapho :

O l'étincelant amour !
 Il n'est bientôt plus que l'appel
 que se lancent les séparés.
 (Ainsi toute réalité
 dans le cœur où la mort s'affaire
 devient cri, murmure ou larme.)⁵⁷

Les cinq sonnets de *L'Effraie* dessinent l'intervalle de cet « étranger dans notre vie », entre éros et mort, « espace où foudroiera la faux », expatrié de soi et désirant la femme comme sa seule patrie, « je ne parle qu'à toi mon absente, ma terre » ; les sept « Poésies diverses »

55. *Requiem*, op. cit., p. 30.

56. *Observations et autres notes anciennes*, op. cit., p. 40.

57. « Notes pour le petit jour » [partiellement publiées dans *Pour l'Art*, juillet 1952], *L'Ignorant*, Gallimard, 1957, p. 26.

qui suivent pivotent sur l'instant de la séparation amoureuse, d'où l'on remonte vers les souvenirs heureux, d'où l'on anticipe l'errance des lendemains⁵⁸. Mais ce que vont apporter progressivement à la mélancolie de cette séparation la lecture et l'exemple de Roud, de Rilke, de Rimbaud, de Hölderlin surtout, c'est la possibilité d'y consentir par la parole de l'adieu ; de désigner un accord, une rencontre paradoxale dans l'acceptation mutuelle de la solitude (« que soit bien nôtre l'adieu », dit Hölderlin), d'entendre quelque chose comme le « chant de Diotima suspendu dans le juste milieu »⁵⁹ à l'instant du départ d'Hypérion. L'œuvre de Roud s'ouvre en 1927 sur un *Adieu*, que Jaccottet commentera dans son étude : « Cet adieu, comme seuil de l'œuvre et de toute une vie : comment ne pas penser à Rilke qui, opposant Hölderlin aux poètes confortablement installés « dans l'étroite comparaison », le montrait comprenant le paysage à travers les adieux ; qui plus généralement voyait dans l'*Abschied* la condition même de la grande tension poétique. L'adieu, comme source ; la blessure comme porte : images nourries de contradictions dont il est permis d'éclairer cette œuvre »⁶⁰ ; en octobre 1945, il achevait une lettre à Roud par la première phrase de l'« Adieu » de la *Saison en enfer*, un des poèmes de Rimbaud qu'il citera le plus souvent : « L'automne déjà ! mais pourquoi regretter un éternel soleil » ; en mai 1949 il donne comme exemple de poésie où le mystère du quotidien se révèle deux poèmes, qui n'ont pas cessé de l'émouvoir jusqu'aux *Notes du ravin*, « Dora Markus » de Montale et le « Cantique de la Pologne » dans la *Cantate à trois voix* de Claudel ; dans l'un, focalisant le décor, le signe de la main vers l'autre rive marque un adieu et mesure la distance ; dans l'autre des amis

58. « Tu comprends, / c'est la dernière nuit. Mais qui vais-je appelant ? » (« Portovenere »), « Tu partiras. Déjà ton corps est moins réel... » (« Les nouvelles du soir »), « Je voyageais, je vieillissais, je te quittais » (« Lettre »), « Tu vois bien qu'aux regrets notre âme est condamnée » (« Agrigente »), « Tais-toi. Je ne suis plus ceci que je fus » (« Ninfa »).

59. Hölderlin, *Hypérion*, *Œuvres*, op. cit., p. 191.

60. *Gustave Roud*, op. cit., p. 35.

suspendent un fragment de temps, qui « scintille » dans la nuit d'un vieux parc, comme la « braise » de leurs cigarettes, « prêts à nous séparer » dans l'accord ; la distance et le temps ne sont pas niés, mais ils sont muettement surmontés, « ils retrouvent le temps perdu, dit Jaccottet en citant à nouveau ces poèmes en 1952, sans cacher que d'une certaine manière il est perdu, sans dire que d'une autre manière il est retrouvé »⁶¹. L'ode de Hölderlin surtout, « Der Abschied », l'adieu, méditée dans une *Observation* de janvier 1953, lui offre le plus pur exemple du chant qui naît de la séparation, du monde qui est alors soudain accordé ici et maintenant dans le parfum d'un lys dressé : « Hölderlin finit par consentir à la séparation [...] : ... *mais maintenant, ici, / Le lieu de la séparation saisit les oublieux / Un cœur reprend chaleur en nous. / Avec étonnement je te regarde, j'entends des voix / Et un doux chant comme ancien et des violons...* Voilà ce que fut le moment de l'adieu : une bouffée de chaleur au cœur qui paraît commun, une douce musique qu'on dirait venir du passé et cette sorte de surprise dans le regard »⁶².

Le sentiment de la séparation acceptée est la source du chant ; dire ce qu'il en adviendra ensuite impliquerait de ressaisir, progressivement, toute l'œuvre : quand l'accent sera mis sur la « mesure », dérivée d'une méditation sur la « justesse » (abordée à partir des *Observations* de mai 1952), la séparation sera accueillie et surmontée, métamorphosée en réseau de « Distances » habitables, qu'évoque un poème de *L'Ignorant*, le cœur tendant des fils, mais sans danser comme le funambule rimbaldien ou nietzschéen :

Ainsi nous habitons un domaine de mouvements
et de distances ; ainsi le cœur

61. *Observations et autres notes anciennes, op. cit.*, p. 71.

62. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 41.

va de l'arbre à l'oiseau, de l'oiseau aux astres lointains,
de l'astre à l'amour⁶³

distances jaugées par l'œil qui rassemble le donné en paysage⁶⁴ ; scandées par le chant qui traverse l'air, « qui rend sensible une distance, qui jalonne l'étendue ; et il apparaît que cette distance, loin d'être cruelle, exalte et comble »⁶⁵ ; évaluées par le lecteur qui juge à quelle distance de son centre invisible chaque œuvre se trouve ; seule la mort demeure séparation radicale, incommensurable⁶⁶, échappant à toute appréciation de distance, séparation qui ne peut qu'appeler la réparation de la navette des mots, recommençant toujours ses *reprises*, « quand même le tissu ne cesserait de se redéchirer ici, et ici, et là »⁶⁷ ; c'est bien à la séparation que commence le récit du maître enterré vivant (« C'était lui-même qui m'avait imposé cette séparation »⁶⁸) et avec qui le disciple essaie de rétablir un jeu de distances ; le rêve d'un poème se passant d'images, qui, trop fusionnelles, trop coalescentes,

63. « Les Distances », *L'Ignorant, op. cit.*, p. 63. « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse », « Phrases », *Illuminations*. Les astres : « un filet scintillant au-dessus de moi » ; « d'une de ces lueurs à la prochaine étaient des distances tendues comme des fils invisibles » (*La Promenade sous les arbres*, p. 70, 81).

64. « Je mesure les apparences » et chez Poussin « les mesures sont amples et calmes » (*Ibid.*, p. 98, 109) ; l'hiver « le regard est libre de courir au loin, de mesurer l'espace, et d'en rejoindre les éléments » (*Paysages*, p. 13) ; à Serrabone « à travers toutes les espèces de distances, de nouveau quelque chose en nous est atteint... un rapport presque juste... notre seul rapport convenable avec tout ce qui a été dressé par une foi » ; à Rotterdam, par gros temps de mer, « un ébranlement plus grave et plus exaltant encore de toute mesure » (*Les Cormorans*) etc.

65. *Paysages*, p. 74.

66. « Notre mètre de lui à nous n'avait plus cours » (*Leçons*), « pire que cela, car il ne peut plus être question de distances » (*À travers un verger*).

67. *Requiem* [« Remarques 1990 »], *Fata Morgana*, 1991, p. 46.

68. *L'Obscurité*, Gallimard, 1961, p. 9.

écraseraient les distances, énoncé dans *La Promenade sous les arbres* (« une poésie sans images qui ne fût qu'établir des rapports », « une transparence absolue du poème dans lequel les choses seraient simplement situées, mises en ordre, avec les tensions que créent les distances »⁶⁹) sera remplacé dans *Paysages avec figures absentes* par le vœu d'images perspectivistes où une réalité dérobée s'ouvrirait sur une autre, comme une enfilade de portes, mettant la distance et le temps à l'intérieur même de l'image. Écrire, comme le fait si souvent Jaccottet, qu'une réalité « a un lien avec », ce n'est pas faire se fusionner ces réalités, mais les rapprocher en impliquant dans la surimpression leur distance : « d'une rupture, elle faisait un lien ». Mais on s'en tiendra aux commencements de cette écriture...

69. *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1961, p. 144, 119.

L'Ici de Philippe Jaccottet

Patrick NÉE

Philippe Jaccottet hérite, comme tout poète post-romantique, d'une double complexité « objective » : le vertige de l'Ailleurs, pour dénoncé qu'il soit, n'en continue pas moins de travailler son parti pris de l'Ici ; et l'éloignement des dieux de la condition contemporaine s'y fait souvent ressentir, non sans que l'imminence de leur affleurement en retour à la surface de notre monde y soit jamais tout à fait renoncée, à la croisée d'une Grèce fortement imprégnée de néoplatonisme, et d'un christianisme hanté par l'exigence de l'Incarnation. Mais il est une troisième source de complexité cette fois « subjective », et peu explorée par la critique : je veux parler de la croisée des chemins de l'écriture entre conscient et Inconscient, entre choix obsédants de l'ordre du désir, et défenses ou censures de l'ordre de la culpabilité, ou simplement du doute. Avec ce grand poète d'une extrême exigence (vis-à-vis de lui-même et de son lecteur), le moins qu'on puisse dire est que rien n'est simple : et il me semble que c'est, dans l'économie générale de son œuvre, aux grandes proses qui en jalonnent le

parcours¹, que revient le rôle d'en configurer la *pensée poétique* — à la condition qu'on prenne ces proses dans tous leurs méandres, dans leur vivante continuité souvent contradictoire. L'on s'affronte alors à une dynamique de pensée qui, échappant au statut de simple illustration d'une métapoétique (à quoi l'on n'aboutit que trop souvent, si l'on s'en tient au système des extractions citationnelles ponctuelles), me paraît au contraire assurer les conditions mêmes de possibilité des poèmes proprement dits.

On partira donc, dans cette étude, de la position du poète vis-à-vis de l'Ailleurs-nostalgie, telle que la lui a léguée le romantisme, et dont il ne saurait trop se défendre, pour envisager tout d'abord l'élection de la Grèce comme terre d'incarnation des dieux (avec ce que cela entraîne pourtant de contradictions vis-à-vis de la renonciation préalable au principe de polarisation valorisant un Ailleurs absolutisé au détriment d'un Ici quelconque). Et même sans doute cette Grèce va-t-elle bien au delà d'une détermination physique d'un lieu élu entre tous dans le monde : ne faudrait-il pas bien plutôt l'entendre comme un véritable mode métaphysique d'élévation de l'âme — sur une lancée en fait néoplatonicienne de la méditation, élisant la « lumière » comme vraie patrie ? Mais c'est, en un troisième moment, dans le trouble engendré par l'autre visage de l'incarnation — celui du Crucifié — venu brouiller l'ordonnement des processions divines du paganisme, et entrant par là en violente contradiction avec les moments antérieurs, en y inscrivant la faille, la faute, la souffrance et l'agonie même, que s'articule peut-être le vrai niveau de complexité

1. Soit, pour les années cinquante, *La Promenade sous les arbres* (1957) et *Éléments d'un songe* (1961) ; pour les années soixante, *Paysages avec figures absentes* (1964 pour le texte éponyme, puis 1970 / 1976) ; pour les années soixante-dix, *À travers un verger* (1974), *Les Cormorans* (1974), *Cristal et fumée* (1978). *Après beaucoup d'années* (paru en 1994) mêle plusieurs grandes proses à d'autres types d'énonciations, consacrant la tendance à ne plus séparer les divers registres de la parole. On fera enfin résonner le tout dernier volume paru à ce jour (avril 2001), *Notes du ravin*, dans ce concert critique, en guise de confirmation d'hypothèses.

de la réflexion poétique de Philippe Jaccottet : à partir de quoi peuvent être avancées quelques hypothèses concernant sa poétique du *vrai lieu*.

Position de l'Ailleurs romantique

Prenons comme point de départ dans l'abord de l'œuvre la conscience romantique (et post-romantique) de la sortie d'Éden — point par lequel l'écriture ne cessera de repasser : le récent *Cristal et fumée*, évoquant l'Andalousie en un savoureux raccourci de la grenade à l'orange comme une pomme d'Éden réinventée, l'avoue aussitôt « pour nous inhabitable »² : on n'y voit vite qu'un Ailleurs de légende, les *Mille et une nuits* des lectures d'enfance réinventées, et c'est « trop » : « trop de délices, trop de douceur, trop de luxe » (en une palinodie du « *luxe, calme et volupté* » d'un grand prédécesseur ici ironisé quant à son goût pour l'Ailleurs). Cartouche baroque de coquillages et de bulles de savon, le blason andalou finit en une fantasmagorie « bue des yeux comme une cuillerée de confitures de roses³ ». Un peu plus loin dans le même ouvrage, l'auteur rappelle que c'est dès la chapelle Brancacci que « [s'est] fait le premier pas *hors du jardin d'Éden* » ; et que les êtres qu'a peints Masaccio — souffrant dès lors de la honte et du regret —, « c'est *vers nous* qu'ils s'avancent »⁴. D'un autre côté, on ne saurait trop souligner la valeur fondatrice, aux yeux du jeune poète familier de Gustave Roud, de ces grandes phrases de Novalis intériorisées à son contact, intimant le devoir de réparer une telle perte édénique : « *Le paradis est épars sur toute la terre, c'est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses*

2. *Cristal et fumée*, Montpellier, Fata Morgana, 1993, p. 16-17.

3. *Ibidem*.

4. *Idem*, p. 68 ; les italiques sont de mon fait, comme ce sera toujours le cas en l'absence d'astérisque signalant le soulignement de l'auteur.

traits épars »⁵ ; ou encore : « *Nous sommes chargés de mission : appelés à former la terre* »⁶.

De sorte que partagé entre ces deux postulats à la fois interdépendants et contradictoires d'une lucidité quant à la perte du paradis, et de l'élan à le retrouver, Philippe Jaccottet ne cesse d'espérer trouver des équivalences, qui ne seraient néanmoins pas confondues sur le mode de l'identique avec l'origine perdue : le paradis, explique-t-il dans *Paysages avec figures absentes*, ne doit pas se confondre avec l'idyllique, ni avec le paysage d'enfance (qui aurait pu fusionner, *via* la lecture précoce de la Genèse, avec les décors bibliques), ni avec l'imagination littéraire venue, par excellence en ce domaine, de Dante⁷ ; non, le paradis, ce doit être « l'immédiat »⁸ : mais encore lui faut-il aussitôt reconnaître qu'« à ce mot », avec ce qu'il pouvait « traduire [d'] impression d'exaltation, de perfection, de lumière, se liait une idée de la Grèce, pays que je n'avais jamais vu qu'en image, mais dont j'allais maintenant comprendre que la lumière m'avait nourri plus profondément que je n'aurais jamais pu le croire »⁹. *La lumière* : le grand signifiant en est avancé deux fois dans la même phrase, et fait basculer ce qui s'avouait n'avoir été éprouvé qu'en image, dans l'ordre d'une perception de réalité élargie à sa dimension d'aura ; et c'est par l'assimilation d'une Grèce-image à ce principe de lumière que la vision d'un équivalent du paradis est

5. *La Promenade sous les arbres*, Lausanne, Mermod, 1957, rééd. « La Bibliothèque des arts », Lausanne, 1980 et 1988, p. 28 ; cité d'autre part dans l'« Avertissement à *Lectures* » (où est signalée l'importance de cette phrase pour Roud), in G. Roud, *Lectures*, textes présentés par Ph. Jaccottet et Doris Jakubec, Éd. de l'Aire, 1988, p. 9.

6. Novalis, *Blütenstaub*, fragment 32, cité in *Pour l'Art*, juillet-août 1952, « Observations » recueillies in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet, pages retrouvées [...]*, Lausanne, Payot, 1989, p. 40.

7. *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970, rééd. augmentée 1976, p. 23-24.

8. *Idem*, p. 22.

9. *Idem*, p. 24.

rendue possible : « Quant à nous, reprend un chapitre ultérieur, notre chance aura été de vivre, sinon dans l'harmonie inconcevable aujourd'hui, du moins à proximité de ces *foyers épars* »¹⁰ : l'« épars » de Novalis s'y conjugue à une source de lumière sinon « universelle », du moins active en « reflets intermittents, ou les reflets de ces reflets », grâce aux « fragments, débris d'harmonie » rassemblés dans la même perspective osirienne.

Toutefois, cela ne va pas sans une ferme condamnation de tentations régressives jugées naïves, à l'instar de celles du poète irlandais George William Russell (dit A. E.), dénoncées dans *La Promenade*. Si entendre proclamer que « les dieux sont encore vivants » et qu'ils « sont nos frères » ne peut que toucher Jaccottet, l'évasion dans la surnature qui s'ensuit n'est nullement de son goût¹¹ : « en fait », souligne-t-il, il s'agit là d'une « promesse de l'Âge d'or *comme présence actuelle non tenue* », « puisque c'était d'un autre monde qu'il nous entretenait »¹² — alors qu'il doit être clair qu'une « parole qui cherche à échapper à ce monde ou à le dépasser » s'égare : l'Absolu s'y éteint, foyer en cendres où ne peuvent plus venir se réchauffer que d'exsangues créatures allégoriques¹³. La splendeur du vivant éclate

10. *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 130.

11. Si chez le poète irlandais du *Flambeau de la vision* (trad. L. C. Gros, *Cahiers du Sud*, n° 335, 1952) on retrouve « les éléments des plus anciennes descriptions de l'Absolu » — et par exemple les visions des prophètes et de Saint Jean à Patmos : « Tu te trouvais dans l'Éden, le jardin de Dieu » où abondent les pierres précieuses (*Ezéchiel*, XXVIII, 13-14), ou encore : « la place de la ville était en or pur, semblable à un cristal transparent » (*Apocalypse* XXI, 21) —, la lecture qu'en fait Philippe Jaccottet dans *La Promenade sous les arbres, op. cit.*, p. 32, 34-36, va surtout en signifier le caractère radicalement décevant.

12. *Idem*, p. 35.

13. *Idem*, p. 38-39.

dans le *mortel*, non dans l'éternel : les clefs, pour le poète, sont toujours dans l'herbe¹⁴.

De sorte que s'il y a bien affirmation des droits de l'Ici, il lui faut traverser l'attirance première pour ce qui lui échappe : la terre risque toujours d'être semée de ces genévriers qui, dès le deuxième chapitre de *Paysages avec figures absentes*, figurent des « espèces de constellations terrestres dont ils seraient les astres » — redoutable analogie avec l'harmonie pythagoricienne des sphères, avec l'envol de la pensée du côté des mondes célestes conçus comme lieu de l'*idea* platonicienne ; d'autant plus que, « petits monuments de mémoire » vite métaphorisés en « pyramides », ces arbustes d'anamnèse égyptienne, hermétique, sont dits tracer une « aire choisie » à la surface de la terre banale, « site d'obélisques semés par le souffle d'un *Passant invisible, tout de suite et toujours ailleurs...* »¹⁵. Et quelques pages plus loin, c'est à une lampe s'allumant au profond du paysage, « lampe visible seulement par son halo », que recourt le poète pour signifier l'irrésistible appel ressenti au delà des bornes naturelles : lampe « dont on ne sait qui la tient, et que l'on croit parfois voir (mais n'est-ce pas trop céder à l'illusion ?) déjà sur l'autre rive, déjà rendant le jour à des corps depuis si longtemps endormis »¹⁶ — lampe de salvation, de résurrection même, ranimant d'un feu divin les mortels insatisfaits de la terre — à moins qu'il ne s'agisse, comme le laisse entendre l'auto-correction de la parenthèse incise, d'une *illusion*.

14. *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 40. C'était ce que soulignait le mouvement final de la belle étude de J. Starobinski, « La parole juste », in *Alentour de Philippe Jaccottet*, Sud, Marseille, n° 80-81, 1989, p. 61 : « Itinéraire qui, dans l'espoir d'un prompt retour à l'unité, commence par la tentation d'échapper aux apparences, de rejoindre un mystère dissimulé, par delà les formes sensibles. Or voici qu'au lieu d'un arrachement au monde, c'est le contraire qui se produit : le monde est retrouvé, les liens sont renoués, le sensible est justifié dans sa précarité même. Car l'invisible n'est pas au-delà : le lieu du secret est ici même [...] ».

15. *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 16.

16. *Idem*, p. 19-20.

La mise en garde n'est pas, en effet, moins forte que la tentation : dès un article de 1952 donné à *Pour l'art*, c'est à un sentiment de la fuite hors de soi de l'écoulement de la sensation qu'est référé l'appel à « l'évasion » en poésie, là où il faudrait ressaisir « ma plus vraie vie, ma seule vraie vie » dans l'expression juste de son *hic et nunc* : « comme un évadé poursuivi par lui-même et jamais rattrapé, comme une demeure *ici en construction et là démolie* », le jeune poète se doit de se construire dans son ici-même, et de ne pas ruiner ses chances dans le là-bas d'une poursuite fantômatique, où il risquerait de ne plus jamais s'atteindre, ni la sensation vécue à travers lui¹⁷. De ce point de vue, « l'éternelle invitation au voyage » chantée dans « L'approche des montagnes » de *La Promenade*, sur le mode de la métaphore filée (« la table du monde [...] couverte de vaisselle d'or, de verrerie » luisant au soleil, les forêts alentour « avec toutes leurs boiseries » de salle de réception, puis, comme « il est l'heure d'emporter tout cet or vers l'ouest », la « fête de nuit s'allum[ant] plus loin, derrière les feuilles »¹⁸), se verra fermement dénoncée dans la suite de l'œuvre, comme en témoigne en particulier un texte paru en 1980 dans les *Cahiers de la Renaissance vaudoise*, revenant sur *À la lumière d'hiver* pour en critiquer l'usage de la métaphore : laquelle « fai[t] ainsi *miroiter ailleurs un mirage* qui détournerait des tâches plus urgentes ou plus fécondes ou plus justes »¹⁹. À la différence de la forme-haïku en tant qu'utopie de poésie-sans-images, ce qui est ici mis en cause, c'est non seulement l'apparition de la neige comme une divinité, mais surtout ce qui croit en conférer le pouvoir, à savoir l'illusion de toute-puissance de la métaphore, en tant que « mouvement *au-delà** de notre monde », « traversée de la frontière du visible ; et c'est alors — avoue Philippe Jaccottet — que j'ai vu les âmes des morts comme des bêtes blanches s'abreuvant à une eau éternelle » (symbole byzantin bien

17. *Pour l'art*, mai-juin 1952, in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 38-39.

18. « L'Approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres, op. cit.*, p. 61.

19. « À propos d'une suite de poèmes », *Cahiers de la Renaissance vaudoise*, Lausanne, n° 102, juillet 1980, repris in *Une Transaction secrète*, Gallimard, Paris, 1987, p. 333.

connu des cerfs symétriquement penchés sur leur vasque d'éternité). Mais « maintenant, continue-t-il, je me méfie à nouveau de l'élan qui m'a porté alors. Ce qui me gêne en lui, c'est qu'il m'ait *emporté de l'autre côté, dans l'invisible ; parce que cela ressemble à une fuite* ». Et de préciser quant au recueil en question, *À la lumière d'hiver* : « Dans la suite de mon travail de ce mois de novembre 1975, les images de nature religieuse, métaphysique, se sont multipliées, disant l'attente, ou l'espoir, d'une eau éternelle, d'un « blé inépuisable ». N'était-ce pas de la faiblesse, et retomber dans l'illusion ? »²⁰. On ne peut s'empêcher de remonter de cette auto-analyse aux pages bien antérieures de *La Promenade* évoquées juste au-dessus, où l'espace des montagnes circonscrivant la vue sans l'emprisonner suggère analogiquement le type d'émotion de « quelqu'un [qui] peut aimer le mur de son jardin, autant parce qu'il *suscite l'étrangeté d'un ailleurs* que parce qu'il arrête son regard » ; en vertu du fait qu'« il y a toujours en nous, plus ou moins forte, plus ou moins consciente, l'idée du col, du passage, l'attrait de ce qu'on n'a pas vu... »²¹ — idée jugée alors « irrésistible », d'un « *château des dieux* », bâti à flanc d'air, sublimant toute la définition de « notre pays [qui,] entouré de remparts, [ne les donne à voir que] changés en fumées de bivouac, en toiles transparentes » : château d'au delà du monde en fait, comme « une immense terrasse, et tout autour claquent au vent des toiles blanches, derrière lesquelles attendent encore beaucoup d'espace, beaucoup d'air ». C'est reconnaître au sein de la vision l'opération (quasi rimbaldienne) d'une métamorphose du paysage, au centre duquel désormais, par la puissance métaphorisante de l'Ailleurs, « nous vivons au milieu de sommeils », avec « des créatures divines, endormies autour de nous, [qui] respirent... »²². Ce qui n'est bien sûr pas sans enclencher, deux pages plus loin et en annulation quasi conclusive, ce remords avoué par le sujet qu'un tel « rêve de légèreté et d'altitude [le] hante de plus en

20. *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 330.

21. « L'Approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 63.

22. *Idem*, p. 64-65.

plus souvent », jusqu'à l'auto-accusation : « ne dois-je pas m'effrayer d'accorder tant de prix à *des mirages* ? »²³

On devra précisément en ce domaine se garder de tout arrêt de l'interprétation sur l'un ou l'autre des deux termes de l'hésitation imaginaire : *Après beaucoup d'années*, recueil récent, ne réactualise-t-il pas la violente contradiction entre l'austère élection de l'Ici et le vertige délicieux, récurrent, de l'Ailleurs ? Tout commence, dans l'évocation intitulée « Hameau » — et en une nuit propice à la prolongation du désir à l'œuvre dans l'activité onirique —, par « une espèce de vision, étrange au point de vous conduire au bord des larmes », d'un « morceau du monde » certes, et qui « était toujours de la réalité » (en tant que « *pourtant* nous [y] étions réellement passés », comme ne semble que le concéder le rêveur) ; or ce fragment de monde revient en « images saisissantes d'un *fond de vallée perdu* »²⁴ (on songe au prestige de l'au-delà du col déjà évoqué, et mieux encore, à ce paradis des Thibétains, le *Népémakö*, qui a tant inspiré sinon la rêverie de Jaccottet, du moins celle de Saint-John Perse et sans doute aussi du Segalen d'*Équipée*²⁵). La représentation visuelle en est

23. « L'Approche des montagnes », *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 66.

24. « Hameau », *Après beaucoup d'années*, Gallimard, Paris, 1994, p. 55.

25. Rêverie qui a un fondement réel — sur le plan du mythe — pour les Thibétains (il s'agit d'une vallée perdue au centre de l'Himalaya, au climat paradisiaque, protégée de la violence de l'Histoire, mais dont on ignore le chemin d'accès), introduite en Occident par le livre de Jacques Bacot (l'un des orientalistes-explorateurs fondateurs du Musée Guimet), *Le Thibet révolté*, Hachette, Paris, 1912, reprint éd. Raymond Chabaud-Peuples du monde, Paris, 1988, avec son chapitre « Vers Népémakö, la Terre promise », p. 185 et suivantes. Pour Saint-John Perse, on se reportera à la belle étude de Colette Camelin, *Éclat des contraires, La Poétique de Saint-John Perse*, CNRS éditions, Paris, 1998 ; pour Segalen, au chapitre 20 d'*Équipée*, et à son opposition des villages du Puits de sel blanc (commerçant, actuel, du côté du réel) et du Trou de sel noir (du côté de l'inactuel et de l'imaginaire, paradis retrouvé). On pourra enfin voir dans le beau film de Franck Capra, *Lost Horizon* (1937) — avec l'accès à sa vallée mythique de Shangri-La par un avion accidenté d'Occidentaux

accompagnée d'une perception auditive : « Une voix me disait [...] bizarrement : "Faites passer..." »²⁶ — au point que le rêveur, désireux de lui donner un sens, se demande vite s'il ne doit pas y entendre « *Benedictus qui venit in nomine Domini* » (ce qu'il glose aussitôt en un « béni soit le messager qui vient de l'autre côté du col »²⁷, comme si *de par là* devait survenir l'Annonciation attendue) ; phrase qui en suscite par association immédiatement une autre, tout droit venue cette fois des *Illuminations* : « *Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie* ». Qu'est-ce à dire ? s'interroge, une page plus loin, le rêveur : « "Faites passer..." , vous qui passez ici, par cette voie, mais quoi ? Quelle consigne ? De quoi suis-je en train d'essayer de parler ? »²⁸. Il faut attendre encore deux pages avant qu'une mise en cause de la structure d'Ailleurs intervienne : avec ce fait d'« avoir deviné [...] que, *là-bas*, il ne s'agirait plus de couleurs, de mouvements, de parfums ; qu'on allait être emportés *plus loin*, à partir de ce fond de vallée, bien qu'il fût localisé avec une précision rigoureuse, irréfutable, sur la carte que j'avais comme toujours entre les mains » — de sorte que le message chiffré s'en trouve ramené au sens suivant : « *Passez outre à ce monde, par ce col* », ou encore : « Prenez congé de nous » (de nous qui sommes au monde)²⁹. Cependant cet outre-monde d'évasion n'est pas pour satisfaire le poète : aussi imagine-t-il, dans sa nuit rêveuse, une solution dialectique qui apparierait les irréconciliables contraires. « Faites passer » serait la voix de la « terre elle-même, [...], de sa voix qui n'en est pas une » : avec pour « consigne » non pas d'« accéder à on ne sait quoi qui aurait toute

fuyant pour diverses raisons la civilisation — une variante active de cet archétype, que retrouve sans doute, à un certain niveau d'intensité, toute rêverie un peu active d'*Arrière-pays*. Rappelons l'intérêt précoce de Philippe Jaccottet pour le *Bardo-Thödol* ou « Livre des morts » thibétain, in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...], op. cit.*, p. 38.

26. « Hameau », *Après beaucoup d'années, op. cit.*, p. 55.

27. *Idem*, p. 56.

28. *Idem*, p. 57.

29. *Idem*, p. 58-59.

chance d'apparaître diaphane, spectral, glacé » (sèmes négatifs disqualifiant vivement les hallucinations d'Ailleurs), mais de faire « un pas à la suite de quoi *rien de l'en-deçà du seuil, ou du col, ne serait perdu*, au contraire ; où tout : toute l'épaisseur du temps, d'une vie, de la vie, [...] tout serait sauvé, autrement présent, présent d'une manière que l'on ne peut qu'espérer, que rêver ou, à peine, entrevoir »³⁰. Pour ma part je lis, dans cette étonnante synthèse autour du *seuil comme col* qui saurait abolir l'opposition entre son en-deçà et son au-delà, une solution imaginaire tentant d'intégrer le principe d'Ailleurs à la lucidité qui le sait un leurre, dans l'espoir, révélateur au demeurant, d'un *sans perte*.

Grèce, terre d'incarnation des dieux

Sans doute doit-on toujours, avec Philippe Jaccottet, commencer par la Grèce, dont il est remarquable de noter que, dans une œuvre constamment traversée par le doute, elle seule peut-être lui échappe, posée d'emblée dans l'évidence d'un absolu réalisé ; le plus remarquable étant qu'aucun hiatus n'oppose, au fil du temps, la Grèce d'avant le voyage (la Grèce vue en image), et celle, tardive, de l'expérience éprouvée à fouler son sol. Est-ce un hasard si le dernier des *Billets pour la Béroche*, republiés récemment sous le titre plein de scrupules de *Tout n'est pas dit*, se trouve consacré, en cette place marquée, à « La Grèce intérieure » ? C'est qu'à la fois, comme dès *l'incipit* l'avoue le poète à cette époque, « Je ne suis jamais allé en Grèce »³¹ ; et que, d'un autre côté, dans la Provence de Grignan où il vit, comme dans tout le bassin méditerranéen, « c'était, sans que je m'en sois douté d'abord, une espèce de voix analogue à celle de la Grèce » qu'il ne cessait d'y entendre : peu importe l'absence de monuments ou de statues de ce côté-ci d'une aire hellénique démulti-

30. « Hameau », *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 60 ; mouvement final.

31. « La Grèce intérieure », *Billets pour la Béroche, 1956-1964*, in *Tout n'est pas dit*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 134.

pliée, « car la force qui les a fait se dresser en Grèce il y a vingt-cinq siècles continue mystérieusement d'être présente *dans cette terre-ci, aujourd'hui* »³². En vérité, selon lui, le corps de la réalité grecque s'incarnerait moins dans ses vestiges ou dans ses œuvres (« Peut-être ne sait-on plus très bien ce que disait Platon ou Eschyle ») que dans ce qui, d'emblée, en constituerait la matérialité à la fois la plus tangible et la plus pénétrée, pourtant, de puissance spirituelle : car (bien différent en cela du corps glorieux du christianisme, qui suppose l'au-delà du mortel), le voici tout entier « *devenu lumière* »³³. Or c'est cette même réduction à l'essence lumineuse qu'avance Philippe Jaccottet dans un entretien de 1978 (le voyage de Grèce a eu lieu, n'entraînant nul sentiment de déflation dans l'enthousiasme éprouvé au contact des réalités, après celui des images) : au delà de l'évocation du choc qu'a constitué pour lui la montée aux Propylées (« où l'on a vraiment l'impression que l'on passe de l'étage des hommes à l'étage des dieux »), et revenant à ses espaces familiers de Provence, ne dit-il pas « av[oir] l'impression qu'il y avait dans le paysage d'ici (probablement parce qu'il est un peu grec [...]) des lieux où on comprenait que le sacré soit né, comme une trace, mais alors vraiment très lointaine [...], d'un *rayonnement* qui a été à un moment très fort » ? De sorte que si certains poètes dont il se sent proche « continu[ent] à construire de tout petits temples dans les mots », c'est à raison du fait que « [ces] temples, ce sont un peu des cages, *des cages dans lesquelles on essay[er] d'enfermer une certaine lumière* »³⁴. On trouvera dans *La Seconde saison*, à la date d'avril 1981, telle citation de Hopkins traduite par Pierre Leyris qui fait dire à son commentateur qu'il voit le poète saxon, comme Hölderlin, « s'élever aussi haut [que possible] dans l'air poétique » — et pourquoi ? Le coup au cœur qui l'a transporté provient précisément d'une image de *cage à soleil* : « *Mes chers trembles,*

32. « La Grèce intérieure », *Tout n'est pas dit*, *op. cit.*, p. 135.

33. *Idem*, p. 134-135.

34. « Entretien avec Michel Bory pour le film *Plan-fixe*, juin 1978 », in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, *op. cit.*, p. 112.

dont les cages aériennes apaisaient, / Apaisaient ou arrêtaient de leurs feuilles le bondissant soleil »³⁵.

Les deux Grèce (d'avant le voyage, du voyage lui-même) définissent le territoire d'une patrie retrouvée, grand thème platonicien à réinterroger ultérieurement : laquelle a su faire descendre, dans une aire géographique sacrée, le divin parmi les mortels — à l'instar de ces « Trésors » de Delphes, évoquant des « constructions grecques en manière d'oratoires, c'est-à-dire d'abord une mesure [...] et ensuite [...] la maîtrise du Sacré, que l'on était parvenu à faire descendre dans une demeure, sur la terre »³⁶. Cette aire rayonne du côté de l'Asie, mais ne concerne nullement l'Afrique (dévolue à Rome) et laisse résolument de côté l'Amérique ; sous Virgile, c'est encore Sapho qui chante, comme sous la Provence, on l'a dit, c'est toujours la péninsule-mère qui s'étend ; l'Italie elle-même s'hellénise : à San Clemente, ne descend-on pas jusqu'à l'autel du culte oriental de Mithra ? Cerveteri garde mémoire des Étrusques, Cumes et Naples, de l'antique Parthénopè, et l'histoire d'Ariane et de Dionysos se lit aux murs de la Villa des Mystères³⁷. Voilà qui pose la question d'une temporalité qu'on pourrait dire, après Heidegger, *epochale* : il ne s'agit nullement pour le voyageur ou l'habitant de « [se] mettre à prononcer des prières ou à chanter des hymnes grecs » dans les sites où son émotion lui fait sentir qu'il touche « l'Origine, le Fond » — mais de « revenir à l'herbe, aux pierres, à une fumée qui tourne aujourd'hui dans l'air », grâce auxquels « continuait à parler non plus dans des œuvres, mais dans des sites, dans une lumière sur ces sites, par une étrange continuité (que certains aspects de l'Histoire nous cachent) », la voix originaire grecque : ouverture temporelle hors chronologie, qui situe le *rapatriement* dans le lien à l'origine : « Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'était bien une patrie que je retrouvais par moments, et peut-être la plus légitime : un lieu qui m'ouvrait la magique

35. « Avril » (1981), *La Seconde semaine*, Gallimard, 1996, p. 30.

36. *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 26-27.

37. *Idem*, p. 137-138.

profondeur du Temps »³⁸. On peut donc concevoir qu'il y a une actualité d'Hésiode, par exemple, qui puisse trouver à déployer sa réserve temporelle, vécue comme l'émission éclairante d'un lointain foyer, toujours actif, jusqu'à nous. Cité pour *Les Travaux et les jours*³⁹ en 1952, il l'est encore un quart de siècle après, et au delà, à la fois dans *Cristal et fumée* et dans *Après beaucoup d'années*, cette fois pour le même fragment : « Que tes pieds ne franchissent pas les belles ondes des fleuves éternels, avant que tu n'aies les yeux tournés vers leur beau cours, fait une prière, tes mains d'abord lavées dans l'eau aimable et blanche » ; la première occurrence étant accompagnée de ce commentaire : « Il y a un lien, dans mon esprit, entre ces paroles et les temples écroulés. Et ce lien aussi est une *lumière* plutôt qu'un enseignement »⁴⁰.

Si en « Grèce » (entendue en son sens profond) le « divin » continue de s'incarner comme il le fit aux temps antiques, c'est d'abord à l'alliance des principes masculin et féminin qu'il le doit, ou plus exactement, à l'éclosion du féminin dans le sourire des Corèes, qui manque à la sévérité toute masculine des dieux égyptiens⁴¹. Dans l'évocation de la combe ouverte sur la vallée du Rhône de *Paysages*, traitée comme un fragment de paradis ou d'Âge d'or retrouvé qui justifierait le recours, en guise de défense apotropaïque, à l'imploration célèbre de Ronsard faite aux bûcherons de la Forêt de Gastine (« *Escoute, bûcheron, arrête un peu le bras...*»), ce qui me frappe le plus, c'est sans doute la féminité des éléments mis en jeu ou en péril ;

38. *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 30-31.

39. Hésiode, *Les Travaux et les jours*, trad. Paul Mazon ; cité in *Pour l'art*, janv.-fév. 1952, repris in « Observations, III », J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 34.

40. Cité sans référence in *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 42-43, et dans *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 25 ; le rapprochement a déjà été signalé par Jérôme Thélot in « Philippe Jaccottet ou la poésie précaire », *La Poésie précaire*, Paris, PUF, 1997, p. 134.

41. *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 66.

féminité que risquerait de violer la force brutale d'un masculin technicien — les bûcherons n'étant là qu'en substituts de plus modernes prédateurs, risquant d'anéantir la divinité de cette belle nature : on y trouve en effet une source qui y coule tout auprès d'une chapelle (qui fut un petit temple), et par association d'idées survient (aujourd'hui déposé dans l'église du village voisin) l'autel dédié aux nymphes, que ce temple honorait, « du temps presque impossible à imaginer où l'on croyait que les dieux habitaient les sources, les arbres, les montagnes »⁴². Dispositif plus harmonieux dans « L'habitant de Grignan » de *La Promenade : masculin et féminin s'équilibrent*, « des rivières basses ou des ruisseaux toujours clairs coulent entre des rives d'herbe abondante ». Marécages, enclos de saules et peupliers cernés d'hirondelles : « Somme toute, un pays de montagnards et de nymphes ». Et de thématiser aussitôt l'indication suggérée : « D'un côté un peuple pauvre, de rudes bergers osseux, et [...] ces lieux féminins, cette ombre verte, ces nymphes », avec le plaisir pris à imaginer « leurs rapports » comme « un des secrets de cette contrée »⁴³. Cette vision d'une féminité originaire déborde du cadre de la Grèce antique pour englober la byzantine (où elle peut s'opposer alors au versant classique jugé réciproquement masculin), si l'on en croit la visite à Mistra de *Cristal et fumée* — une Byzance là encore de l'ici-maintenant dans le déploiement de sa temporalité profonde, à la façon d'un parfum continuant de libérer son essence⁴⁴. « Pourquoi ces églises avec leurs coupoles de tuiles côtelées comme des fruits mûrs », s'interroge le poète, « nous ont-elles à ce point touchés ? » Préférées aussitôt aux « temples grecs » sentis en regard comme trop « éclatants », ces églises aux matériaux et aux formes chaleureuses de « fours à chaux ou à pain, propres à [...] faire mûrir ou lever une nourriture spirituelle », appartiennent en effet au « côté, somme toute, féminin, maternel, à

42. *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 25.

43. *La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 50.

44. « Byzance brûlait donc encore ici, maintenant, aussi riche, aussi odorante dans sa propre ombre que l'est un verger d'orangers », *Cristal et fumée*, op. cit., p. 37.

quoi il se pourrait que nous soyons en fin de compte plus sensibles, tout au fond de nous, qu'à l'éclat cristallin des temples »⁴⁵ (même si ces derniers avaient vu plus haut leurs « colonnes » devenir « tout naturellement des jeunes filles » — avec sans doute le charme puissamment phallique attaché à la virginité des filles-colonnes, des cariatides ou, peu après, des créatures de Giacometti⁴⁶).

D'autre part — mais c'est une évidence, je ne m'y attarderai pas —, le miracle grec suppose l'échange du corps et de l'esprit : si Athènes fait triompher l'esprit, c'est le corps le plus incarné qui soit — celui qui perd son sang, motif majeur dans l'œuvre — qui s'impose à Mycènes (ou Tirynthe). Impossible, décrit *Cristal et fumée* (on est à la Porte des Lionnes), de

ne pas voir s'étaler comme du sang hors d'un immense corps royal le tapis que Clytemnestre déroule aux pieds d'Agamemnon à son retour [;] je ne peux pas ne pas la voir, elle, sur le seuil, avec son diadème d'or, plus grande que nature ; ou ne pas entendre gronder là-dessous l'orage qui réduira finalement en ruine même ces forteresses⁴⁷.

Dans ces conditions, les modes d'apparaître de l'équilibre « grec » dans le lieu vont privilégier les formules de synthèse, et en toute première instance, celle du *paysage pastoral*. On en a un magnifique exemple avec la suite que constituent, dans *Paysages*, « Soir » et « Même lieu, autre moment ». Dans les deux cas, le regard du poète organise la vision autour d'une tension entre deux pôles ; mais seul le second thématise le modèle de « l'idylle », à partir duquel il réagit pour tenter de retomber sur le sol d'un « Ici » réel : le premier au contraire fait de l'échappée dans un « Ailleurs » son principe de creusement de la vision. « Ailleurs est dite par les prés une parole

45. *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 36. Jean-Claude Mathieu a déjà signalé cette féminité byzantine de Mistra dans « L'enclos », *Écriture*, Lausanne, numéro spécial Jaccottet, oct. 1992, p. 88.

46. *Idem*, p. 22-23.

47. *Idem*, p. 25.

encore plus lointaine et plus merveilleuse », est-il proclamé : « Là-bas, dans le lointain », la chose vue s'irréalise « à contre-jour » et s'artificialise sous « l'huile du soir », qui fait du soleil à la fois un principe sacré (ce sera, une page plus loin, « l'huile sainte du crépuscule » où vibrent les encensoirs de l'« Harmonie du soir » baudelairienne) et le premier des peintres colorant la nature ; on ne s'étonnera pas qu'y puissent surgir quelques figures obligées du *paysage idéal* tel que l'inventa Annibal Carrache et que Poussin, ou le Lorrain, portèrent à sa perfection : ici, Jacob ou Ulysse, les héros du retour à la terre ancestrale des deux traditions (la juive et la grecque)⁴⁸. Toutefois c'est entre deux moments de réaffirmation de l'*hic et nunc* (sous l'impulsion d'un même déictique : « De nouveau *ce* moment »⁴⁹, « Mais *ce* soir, c'est autre chose »⁵⁰) que se déploie la peinture du tableau pastoral — sans toutefois la nier, bien au contraire : puisque les derniers mots de l'évocation (parlant de « leçon dans l'école bocagère », de « vêpres d'étable ») associeront la double sublimation juive et païenne du paysage idéal, avec *figures présentes*, au langage des choses et des bêtes, qu'« on [...] dirait toutes ensemble occupées à épeler tout bas les mots "herbe", "terre", "pacage" [...], à moins que ce ne soit "tranquillité dans le centre à jamais" »⁵¹.

On l'a dit, le second texte du diptyque ne se contente pas de recourir au grand modèle pastoral pour structurer la vision (en un rapport analogique dont on pourrait se demander s'il est reconnu comme tel et soumis à critique) : il en thématise l'utilisation, s'interroge sur son bien-fondé. « Tout au fond de ma rêverie, est-ce une *idylle* qui tremble et se déforme comme ce qu'on devine au fond de l'eau, rubans et feuillages, une fête rustique comme il ne s'en fêtera plus ? » Et d'ajouter : « *Je rouvre les yeux*, pour retrouver les labours et l'herbe ensoleillée »⁵². Car ils s'étaient fermés, ces yeux, à la vision

48. « Soir », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 104-105.

49. *Idem*, p. 103 (c'est l'incipit).

50. *Idem*, p. 105.

51. *Idem*, p. 106.

52. « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 111.

phénoménologique, au profit de celle que la rêverie commande, et par le truchement d'une double identification imaginaire de départ : en « rapace » donnant la mesure d'une volonté de maîtrise panoramique sur le lieu des images⁵³, et en « solitaire de l'Orient dans sa grotte à flanc de montagne, réalisant sans danger d'enfantines rêveries »⁵⁴, avec l'induction d'une *écoute* de « l'oreille invisible du dieu ». Mais contrairement à l'anachorète, le rêveur n'écoute pas l'invisible, il le mesure visuellement au contraire au sein des « apparences » grâce à sa « règle [et] sa balance d'or », par quoi « peser tour à tour l'ombre et le vent, la poussière, les bruits et les feuilles » ; et il l'embrasse dans sa description stratifiée par les courbes de niveau des couleurs, d'où se détachera la tendre couche du vert : la plus basse par rapport au surplomb rocheux qui lui sert, à *l'incipit*, de « fenêtre », mais aussi la plus vivante, comparée aux éboulis de roches du premier plan vus comme des tombes ouvertes — elle dont il est simplement dit : « C'est l'herbe, la ressuscitée »⁵⁵. Cependant le sursaut de lucidité de la prise de conscience de « l'idylle », qui survient à ce moment du développement du texte, opère une conversion du regard à l'ouïe (et d'une poésie dans l'image, à une poétique de la voix et du chant) : au finale, « trois mûriers côte à côte sont pareils à des harpes dressées pour les Invisibles, les Absents, et dont la voix aussi se dérobe » (« aussi » : c'est-à-dire à l'instar de l'oreille divine qu'espérait atteindre l'anacho-

53. À ce propos de la volonté de maîtrise scopique du champ visuel, voir l'éclairante étude d'Odile Bombarde, « L'échelle du rêve », in P. Née et J. Thélot, *Philippe Jaccottet*, cahier 14, éd. Le Temps qu'il fait, Cognac, 2001, en partic. p. 296 : parlant des récits de rêve (et non pas des rêveries diurnes, mais ici la convergence entre les deux régimes d'imaginaire peut être faite), elle note en conclusion que « la dimension visuelle — le tableau admirable — offre une solution au conflit [œdipien] et à la menace qui en résulte. Il est possible de ne pas sombrer dans l'éprouvé sensuel du paysage en y privilégiant une position de domination, de maîtrise par le regard ».

54. « Même lieu, autre moment », *op. cit.*, p. 109.

55. *Idem*, p. 110.

rète pour lui soumettre son oraison — sauf qu'il ne s'agit plus maintenant d'un Dieu révélé « en qui sont rassemblés les quatre angles de l'univers », mais d'un divin répandu dans le rapport de l'homme au monde, et non plus d'une transcendance à toucher, mais d'une immanence à capter). Voilà qui suscite dans la personne du poète l'espoir extrême que « quelque jour, dit-il, je percevrai le chant qui s'en dégage » : chant qui prend alors la double forme d'un triple écho : « "ici, ici, ici", ou "vie, vie, vie" »⁵⁶ — ce qui d'un même coup échappe au danger de l'évasion pastorale ou des rêveries d'Âge d'or, et répond pourtant à l'appel le plus puissant du mythe qu'une telle tradition représente : ne quitte-t-on pas le poète, aux toutes dernières lignes, « ici, à [sa] fenêtre de pierre », qui n'est plus tout à fait celle de l'*incipit*, puisqu'elle baigne désormais « dans la lumière, qui est le lait des dieux, ici, sous la Couronne invisible, en cet instant »⁵⁷ ? En ce point, la saturation déictique garante des intérêts de la terre (ou de la finitude) parvient alors, magiquement, à servir d'autres intérêts : ceux d'une puissante motion *orphique* (qu'exprime le *lait*, j'y reviendrai), c'est-à-dire d'un courant mystérique sous-jacent, qui ne saurait renoncer à l'envol de l'âme bien au delà des limites naturelles ; de sorte que Philippe Jaccottet réussit à réutiliser le paysage pastoral comme un mythe actif, en lui garantissant un statut de synthèse de composantes contradictoires et sues comme telles.

Mais ce qui est dénié fait retour. J'en verrai trois exemples : l'ambiguïté de la figure du serpent traversant le paysage, la course secrète d'Actéon dans l'ombre, l'ambivalence des fleurs (dont la critique s'est trop plu à chanter la visible grâce, sans attirer l'attention sur la part des racines obscures).

La première apparition du serpent dans l'œuvre, à ma connaissance, intervient dans un article de *Pour l'art* de 1952, sur un plan de prose réflexive, à propos de sa double valence dans l'histoire des

56. « Même lieu, autre moment », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 112.

57. *Ibidem*.

mythes : gardien de l'éternel contre l'usure du désir, ou séducteur du temporel désirant. Chez les Sumériens (auxquels est aussitôt associée la tradition orphique), « c'est un serpent qui défend la plante de la vie éternelle contre le désir du héros babylonien Gilgamesh » ; alors qu'au contraire, dans la tradition biblique, « c'est un serpent qui fit Ève mortelle ». Mais, est-il ajouté, « ils reviennent dans nos rêves » (et dans ce pluriel, sans doute faut-il entendre les deux catégories de serpents, ou plutôt l'ambivalence dont le refoulé resurgit dans le codage du rêve) : « j'en ai vu grouiller dans une cuve, au milieu d'une chambre où s'affrontaient la tendresse et la peur ; j'en ai vu se transformer en bâton comme dans la main de Moïse, au pied d'un escalier humide »⁵⁸. On aura reconnu au passage la lutte entre désir-tendresse et peur-censure, et l'évidence du scénario sexuel (où l'érection masculine, au seuil de l'escalier du plaisir partagé avec la femme, bénéficie de la double valeur contradictoire de défense du sentiment narcissique d'immortalité, et de chute hors de sa sphère).

Mais c'est évidemment à la célèbre « Prose au serpent » que l'on songe dès lors qu'on envisage ce motif dans l'œuvre ; et l'on peut dire que la traversée de son apparition, dont il n'est noté que la résultante (« *Un grand serpent disparaît dans les hautes herbes jaunâtres* »⁵⁹) structure l'ensemble de la vision du paysage en deux versants : *avant* ne cesse d'affleurer le fantasme, chez le sujet-promeneur, du désir d'un féminin sans désir assignable, baignant dans un *continuum* érotique mal différencié (avec d'abord celui de « la mer » comme entr'aperçue entre « pins et sable », selon une « idée du plaisir » courant « pieds nus » depuis l'enfance et son éros diffus mais global ; et puis « un feu » auquel on se chauffe, soleil confondu avec « comme un visage ou une rose » ; et puis « de l'eau » par où « la terre [...] s'ouvre et se voile » en un jeu inconsciemment fétichisant ; mais pourtant « Personne toujours », alors même qu'« on marche, on se rapproche, on s'arrête », qu'une pulsion toute scopique n'arrête pas d'aimer la

58. *Pour l'art*, janv.-fév. 1952, in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, op. cit., « Observations », p. 35.

59. « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 92.

déambulation, et que, si se laissent entrevoir « des jeunes filles répand[ant] le pollen de leurs regards » espérés réciproques, c'est là encore pur fantasme : « Mais le bois est désert »⁶⁰. *Après*, en revanche, a surgi le monde de la division, sexe et mort : l'espace s'est fait distance, le temps vieillissement, et la différence des sexes, qui fait d'Ève l'Autre radicale et sujet de son propre désir (hors donc de toute magique coïncidence avec le désir du sujet), jaillit sous la forme du premier sang — sang menstruel bien sûr : « Et de même qu'elle a été expulsée de la sphère divine, le sang sort de son corps, et coule, plus épais que l'eau. C'est le premier sang visible. Il enténébre le sol »⁶¹. Ça n'est pas moins l'occasion d'une division des consciences, par la « faute » qui, dénuée de sens auparavant, acquiert dorénavant tout son relief⁶² : « Déchirure sur déchirure », la division n'est pas seulement portée à la double puissance, elle se fait consubstantielle au désir lui-même, comme en témoigne le jeu paronomastique suivant : « On n'était pas encore assez déchiré, assez désirant. Le serpent vint approfondir la blessure »⁶³. Toutefois nous ne sommes pas au bout des renversements : un double sursaut (« Mais qu'est-ce que je cherche à comprendre ? »⁶⁴ ; « Mais nous sommes vraiment ici »⁶⁵) fait successivement passer par la prise de conscience de la femme dangereuse, la femme sexuée et donc mortelle (« Bergères infernales »), comme fantasme de l'après-serpent à traverser ; puis du Jardin d'Éden lui-même, comme fantasme premier (« Il n'y a jamais eu ni Jardin, ni Serpent »), car c'est là rêverie d'Ailleurs, et c'est dans l'Ici qu'il faut avancer ; de sorte que le sujet, auto-analysant les pensées qui l'assaillent, en vient à « vouloir une bonne fois cesser de dire : "Quel est le chemin du lieu sans tache ?" ou encore : "Pourquoi

60. « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 89-92.

61. *Idem*, p. 95.

62. *Idem*, p. 93.

63. *Idem*, p. 94.

64. *Idem*, p. 95.

65. *Idem*, p. 96.

vieillis-tu, pourquoi pars-tu, pourquoi me trahis-tu ?" »⁶⁶ (laissant dans l'implicite la question qui sous-tend les deux autres : *pourquoi du désir, s'il implique le manque et la mort ?*). Par l'interrogation qui en résulte synthétiquement — de devoir ou non « briser, chaque fois qu'il se reforme, tout élan vers le Jardin » —, on peut constater qu'une lucidité s'est fait jour au fur et à mesure du cheminement : lucidité quant au plus haut devoir poétique, qui par une sortie hors du fantasme et de l'imaginaire refuse leur déni de finitude. Si le « serpent » est bien celui qui précipite précisément dans la finitude (sexe et mort, mais désir aussi bien, comme force de vie), il devient par excellence le catalyseur du lieu comme existentiel : en cela même qu'il n'est que *passage*, ayant déjà disparu au moment où on l'a nommé. Le lieu comme incarné dans la finitude suppose l'événement temporel surgissant dans l'espace, liant en profondeur au *féminin*, pour qui tente de l'appréhender, ce fait du passage : j'en veux pour preuve ce moment d'« À la longue plainte de la mer... », dans *Éléments d'un songe*, où il est question de « cette façon qu'a l'insaisissable de surgir moins dans un lieu que de ce qui sépare et relie les lieux, dans le passage des instants »⁶⁷ : c'est là sortir des rêveries d'éternité.

Actéon incarne à mon sens la deuxième apparition mythique au sein d'un paysage pastoral trop idyllique : Actéon lancé à la chasse scopique de Diane en ses lingerie d'écume. Je ne reviendrai pas sur le repérage très révélateur de ce mythe dans la conjonction astrale déchiffrée au ciel du « Maître » par son disciple, dans *L'Obscurité* (signe, en fait, de sa structure psychique)⁶⁸. Je noterai seulement, encore dans *Après beaucoup d'années*, la présence d'une Suzanne au

66. « Prose au serpent », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 97.

67. « À la longue plainte de la mer... », *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, rééd. L'Âge d'homme, Lausanne, coll. « Poche Suisse », 1990, p. 94.

68. Voir mon étude « Faire la lumière (sur *L'Obscurité*) », in P. Née et J. Thélot, *Philippe Jaccottet*, op. cit., en partic. p. 188-190 et n. 20 à 28 p. 205, ainsi que n. 81 p. 207.

bain que guettent des vieillards-voyeurs (figures certes dégradées du fringant chasseur d'images), mais tout aussi intéressés que lui à surprendre la Beauté sans voiles⁶⁹ ; et surtout, je soulignerai l'activité du thème dans « Bois et blés », du même *Paysages avec figures absentes*, reprenant la surexcitation du promeneur voulant percer à jour le retrait sylvestre et y faire paraître les *figures*, précisément, de son désir :

Parce qu'ils forment une enceinte, on a envie justement de pénétrer sous ces arbres, de s'y arrêter. Alors on resterait immobile, on ne ferait plus rien qu'écouter, ou même pas. On serait reçu dans leur assemblée. On goûterait le raisin embué de l'air, on boirait au verre des neiges. *Puis on surprendrait, précédée par une meute d'ombres, Diane qui est comme du lait dans l'eau*⁷⁰.

Et plus loin, selon le surgissement maintenant de l'ordre du poème :

La pluie a tiré un miroir
de sous les herbes surprises.
Il y a de la lingerie
sur la rive éparpillée.
Où est la belle baigneuse
qui se trempe même en hiver
et qu'on ne voit jamais qu'enfui ?

Derniers vers dont une variante immédiatement proposée (comme une modulation du flux psychique continuellement tendu vers son

69. *Après beaucoup d'années, op. cit.*, p. 16 : « Mais revoici une fois de plus le vieil homme [on songe à l'expression paulinienne, c'est-à-dire à *l'homme de désir* qui n'aurait pas sublimé sa pulsion], avec ou sans complice, *épiant Suzanne à travers quelque haie !* [où l'on voit le transfert agreste d'une scène urbaine et domestique]. Je le voyais venir [...] : un regard un peu trouble comme l'est le sien, le leur, peut bien s'imaginer surprendre là une figure de ballet, entre mousse et satin [...] ».

70. « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 46.

désir) précise davantage encore la scène sexuelle, puisque « la belle » s’y montre

[...] assez éprise
pour se tremper même en novembre,
rejointe toujours trop tard,
jamais prise, jamais pillée⁷¹

« Autant se laisser guider par le désir, ou égarer », déclare deux textes plus loin Philippe Jaccottet, en guise d’articulation entre les cinq premières pages de prose réflexive et leur passage aux vers, dans les fameux « Travaux au lieu dit l’Étang »⁷² : et pourquoi, sinon parce que notre thème s’y est montré particulièrement actif ? « Je pense : *l’étang est un miroir que l’on aurait tiré, au petit jour, des armoires de l’herbe ; l’écume est la lingerie tombée au pied d’une femme qui vient de se dévêtir. Ainsi naîtrait du désir, comme un feu s’allume, une idylle gracieuse et troublante* »⁷³. L’eau est d’ailleurs trouvée là « où [on] ne l’attendai[t] pas », à la manière du « palais qu’Aladin découvre à son réveil en se frottant les yeux d’émerveillement », thème de toute-puissance du désir réalisé⁷⁴. Mais voilà que le poète résiste à ce que lui dicte ce désir : l’idylle, pour troublante qu’elle soit dans l’érotisation de l’écume en lingerie (elle-même si métonymique de l’humide intimité d’un corps qui viendrait à peine de s’en dégager), ne le projette-t-elle pas, lui et son rapport alors tout mental au lieu, par le vertige fantasmatique de la *métaphore*⁷⁵, dans « son mélange comme illégitime

71. « Bois et blés », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 65.

72. « Travaux au lieu dit l’Étang », *idem*, p. 65.

73. *Idem*, p. 60.

74. *Idem*, p. 61.

75. Ou le « danger de l’image qui “dérive” », *idem*, p. 60 ; « dire “miroir”, “lingerie”, c’est dériver vers un tout autre genre de grâce et de plaisir », *idem*, p. 63 ; « Ainsi dois-je reconnaître [...] qu’il m’a été plus facile de céder à la rêverie des sens que de déchiffrer [...] l’inscription que je suppose véridique », *idem*, p. 66.

au paysage, à la terre ? »⁷⁶. *L'éros est dans la comparaison*, et c'est un désir d'Ailleurs encore une fois, hors du « simple » : « et ces roseaux ne devraient-ils pas être nommés « *ailleurs* » ou « *demain* » ? »⁷⁷. Au point que l'on retrouve sous cet angle de la structuration rhétorique du langage tout ce qui a pu être évoqué plus haut, quant à la puissante motion d'exotisme dont il faut se garder : « cela se passe à distance, *ailleurs, comme si* le texte murmuré l'était bien dans une langue étrangère, *comme si l'on nous faisait signe au-delà de la frontière, là-bas...* Là-bas cette frontière de paille et à son pied : est-ce de la neige, [...] de l'écume ? »⁷⁸. Et pour finir, deux pages plus loin, voici l'invite du chant des sirènes, et le mythe thibétain retrouvé : « "Entre". Le regard voit la frontière, un poste avancé, perdu au fond d'une très haute vallée, sur le seuil d'un Thibet, la terre a l'air de dire : "Passe" »⁷⁹.

On connaît enfin la prédilection du poète pour les fleurs : celles des autres d'abord — la jonquille de Senancour⁸⁰, la fleur bleue de Novalis⁸¹ —, mais surtout les siennes propres, à commencer par « la violette de mars » encore triomphante dans l'un des tout derniers recueils, *Notes du ravin*, où s'avoue sa valeur intime de trésor narcissique, puisque la voir, c'est, plus fortement que ne peut l'assurer

76. « Travaux au lieu dit l'Étang », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 61.

77. *Idem*, p. 67.

78. *Ibidem*.

79. *Idem*, p. 69.

80. « Joubert, Senancour, Amiel », *Gazette de Lausanne*, 9-10 avril 1966, in *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 39 ; Oberman est cité : « ... mais ce serait assez de la jonquille ou du jasmin pour me faire dire que, tels que nous sommes, nous pourrions séjourner dans un monde meilleur. »

81. « Où est la nuit ? (Novalis) », *La Nouvelle Revue française*, oct. 1965, in *Une Transaction secrète*, op. cit., p. 101 ; Henri d'Ofterdingen (le roman de la « fleur bleue ») est cité : « Le monde innocent des fleurs, véritable révélation de l'enfance, amenait insensiblement dans notre mémoire et sur nos lèvres le souvenir de notre origine florale... »

contre le temps la réminiscence proustienne, être directement « changé : empêché de mourir »⁸² (on avait, en 1956, la description proustienne orthodoxe du passage à l'intemporel par la sensation temporelle retrouvée : « c'était ce parfum de la violette de mars, creusant dans l'épaisseur opaque du temps un canal sombre et velouté par quoi l'esprit débouche enfin sur un espace où tout est éclairé »⁸³). Or dans le même « Remerciement pour le prix Rambert » de 1956, on pouvait lire cette déclaration à mon sens capitale, concernant le « presque rien » des fleurs et des branches saisissant cependant de l'émotion la plus violente le promeneur en pleine nature :

Eh bien ! j'étais arrêté pourtant, comme par la mort, aussi brutalement que par du sang dégouttant d'un corps, ou par le désir de l'amie nocturne ; j'étais arrêté, le dirai-je ? un peu comme si j'avais vu briller dans l'herbe les clés de notre vie⁸⁴...

Ce qui était mettre sur le même plan les élans « divins » d'Éros et de Thanatos, et tel éclat de fleur au sous-bois : déclaration à ne certes pas prendre à la légère (comme une banale cheville poétique), mais où se chiffre beaucoup d'inconscient. De sorte que si nous lisons, dans *Après beaucoup d'années*, à propos des « Pivoines » :

C'est la plus ancienne fleur dont je garde le souvenir, dans le jardin, encore vaguement visible, de très loin : *fleur pesante, mouillée, comme une joue sur mon genou d'enfant*, dans l'enclos de hauts murs et de buis taillés⁸⁵,

nous ne pouvons manquer d'y reconnaître l'un de ces *souvenirs écrans* dont Freud a livré le mode d'emploi pour l'inconscient du sujet (le

82. *Notes du ravin*, Montpellier, Fata Morgana, 2001, p. 45-46.

83. « Remerciement pour le prix Rambert », *Domaine suisse*, n° 3, oct.-nov. 1956 ; repris in *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 294.

84. *Idem*, p. 293.

85. « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 17-18.

reste déplacé de son amnésie infantile, désignant l'essentiel chiffré, mais non indéchiffrable, du désir initial) : comme nous y invite une multitude de signes préalables, à commencer par l'allusion déjà mentionnée à Suzanne vue en Diane, relayée une page plus loin par la mention de ces « voyeurs bénins abandonnés à leur mélancolique obsession »⁸⁶ — le tout pris dans un contexte oratoire de grande envergure, qui mérite qu'on s'y arrête. Ne passe-t-il pas en effet de : « Je vous salue, arbuste plein de grâce »⁸⁷ à : « Saluez ces plantes, pleines de grâce »⁸⁸ ? De telles variations autour des paroles d'Annonciation qu'offre l'archange Gabriel à la Vierge situent l'ensemble du texte au cœur d'un *hortus conclusus* marial, qui n'est autre que cet « enclos de hauts murs et de buis taillés » où la scène se trouve à jamais fixée dans la mémoire (*hortus conclusus* dont il est bon de rappeler qu'il est lui-même théologiquement adapté de la tradition courtoise, et non l'inverse). Viennent aussitôt à l'esprit tels propos du narrateur de *L'Obscurité* recomposant le passé de son Maître : « parmi ses rares souvenirs enfantins, il y eut, plus intense que tous les autres, celui d'un parfum de fleur avivé par une averse »⁸⁹ (où l'on reconnaît le même thème de la libération du parfum sous l'action du mouillé), ou encore cette évocation de la fleur jetée par la mère (ou plus exactement le substitut de la mère) dans un canal, où elle s'était engouffrée dans les remous des vannes avec une telle intensité émotionnelle que, quarante ans plus tard, remontant intacte dans le souvenir du fils, elle lui paraît « l'un des plus beaux jeux de [son] enfance »⁹⁰. Devant cette conjonction d'une fleur « comme une joue contre [un] genou d'enfant », de son parfum qu'exalte le poids d'une eau qui la gorge, du vertige de sa perte et de celui de ses retrouvailles, l'interprète ne peut que souligner le trouble réactivé dans l'écriture, tout au long de

86. « Les Pivoines », *Après beaucoup d'années, op. cit.*, p. 17.

87. *Idem*, p. 16.

88. *Idem*, p. 18.

89. *L'Obscurité*, Paris, Gallimard, 1961, p. 109.

90. *Ibidem* ; voir à ce sujet mon article « Faire la lumière (Sur *L'Obscurité*) », *op. cit.* p. 199.

l'œuvre, d'une scène incontestablement archétypale, lestant à tout le moins le thème floral, chez Philippe Jaccottet, d'une intime *gravité*.

Mais il y a plus : évoquant, dans un texte de 1976, l'expérience retrouvée au jardin de Grignan du puissant plaisir olfactif ressenti au contact du parfum de certaines fleurs, « surtout l'iris, mais aussi la violette ou la rose », le poète s'avoue aussitôt « irrésistiblement, infailliblement, ramené à l'enfance » par ce « plus humble, [...] moins sollicité, donc [...] moins usé et [...] plus secret de nos sens »⁹¹. Toutefois c'est, très vite, pour faire basculer la sensation dans son extrême opposé, au détour d'une « très lointaine image d'enfance [...] revenue, celle d'un pré intensément vert, épais, fleuri de fleurs de dents-de-lion (dites aussi pissenlits) d'un jaune vif, comme on n'en voit pas ici dans la Drôme, mais comme il y en a un peu partout dans la campagne vaudoise que j'ai connue enfant »⁹² : car il ne s'agit de rien moins que de la première expérience ontologique de la *nausée*, dans l'association inexplicablement *vidante* du vert et du jaune (jaune « pourtant [...] couleur du soleil », mais aussi, « dans la tradition, celle de la jalousie, chose amère, vénéneuse »⁹³ — par où peut aisément s'introduire, dans ce duel de couleurs affrontant au tendre vert des prés le dur éclat du solaire paternel, le thème œdipien⁹⁴, avec son cortège de jalousie, d'impuissance, qui hanta aussi bien la « prairie » rimbaldienne). Dans l'étonnement où il se trouve de devoir constater de tels affects (« Difficile à dire », « Faute de mieux comprendre »), le poète suggère lui-même que le niveau ontologique mis en avant pour en rendre compte se double inextricablement d'un niveau psychique

91. « À propos d'une ébauche », *Création*, t. 9, 1976, in *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p. 325.

92. *Idem*, p. 326.

93. *Idem*, p. 327.

94. On a au moins cette trace de l'intérêt pour l'Œdipe de la tragédie dans une notation de *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 38 : le voyageur constate avec surprise que c'est Colone, ce qu'il voit de la fenêtre de son hôtel — Œdipe replacé / déplacé dans le moderne ; et où exactement à Thèbes, se demande-t-il, se situe le carrefour du meurtre de Laïos ?

inconscient : complexité qui donne à la page son exceptionnelle intensité, digne de l'incroyable violence dans le retrait du sentiment du réel incarnée par le Maître de *L'Obscurité*. Car il témoigne de

l'effroi qui peut envahir l'enfant comme perdu un instant dans l'espace trop immense pour lui, un instant où tout vacille, presque jusqu'à donner la nausée, comme si tout n'était que toile maladroitement, hâtivement peinte, barbouillée, et que derrière la toile il n'y eût que du vide, comme si rien n'était réel, solide, lié, signifiant, comme si les êtres, en particulier, n'étaient que des ombres flottantes, insaisissables, néanmoins (ou d'autant plus) menaçantes ; et si j'essaie de me rappeler mieux mon enfance, il est vrai que je n'ai presque jamais réussi à la ressentir rétrospectivement comme très réelle⁹⁵.

C'est au point que toute l'image ressaisie de l'enfance — partie, ne l'oublions pas, du parfum enchanteur des fleurs — s'engouffre dans l'irréalité la plus contagieuse (à l'instar de ce théâtre du néant mis en scène par le nihilisme du Maître, rideaux tirés sur le puits du monde comme sur la création ratée d'un mauvais démiurge) : faisant en sorte qu'elle n'apparaisse plus que « sous la forme d'un rêve le plus souvent incompréhensible ou inintéressant »⁹⁶ (rêve dont il faudrait donc

95. « À propos d'une ébauche », *Une Transaction secrète*, *op. cit.*, p. 327. Il est bon ici de rappeler que la première description phénoménologique de la nausée se trouve dans l'un des premiers écrits d'Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*, paru en 1935 dans les *Recherches philosophiques* (t. 5), la grande revue d'avant-garde d'A. Koyré et de J. Wahl (ce qui ne fait pas de Sartre, il faut le souligner, ni le promoteur, ni le détenteur de la notion) ; rééd. annotée et présentée par J. Rolland, Montpellier, Fata Morgana, 1982. J'emprunte à Jacques Rolland l'excellente formule qu'il donne de la nausée lévinassienne (sous la forme du mal de mer) comme « suspens dans la dérive de la terre, le retrait de la mer et la disparition de l'embarcation » (p. 27) : où l'on trouve, en commun avec la page de *L'Obscurité*, le « recul de l'étant » qui fait de la nausée la « manifestation du rien ».

96. *Ibidem*.

retraduire à *l'envers* l'extrême violence des pulsions, et la puissance des intérêts mis en jeu). N'est-ce pas avouer tout ce qui agite le calme trompeur d'un *paysage pastoral* dont on ne saurait avoir le droit de faire du poète, dans son tourment et sa lutte, on ne sait trop quel berger ?

L'élévation de l'âme

À plusieurs reprises déjà, on a pu noter dans cette étude qu'un puissant mouvement ascensionnel poussait la poésie-pensée de Philippe Jaccottet à élever la terre au ciel, et que sa « Grèce » élisait son séjour, avant tout, dans ce qui unit les deux en un tout, c'est-à-dire dans la lumière. C'est là l'autre bord d'une tension qui ne saurait séjourner dans *l'obscurité* — sans jamais toutefois en méconnaître l'existence souterraine, ni donc tomber dans les faussetés de l'idéalisation. Je me propose dans cette perspective d'envisager tour à tour le véritable remaniement du rituel orphique auquel il me semble que la critique, jusqu'ici, n'a pas accordé toute l'attention requise, alors qu'il commande peut-être, en profondeur, bien des décisions poétiques justifiant l'attrait de Philippe Jaccottet pour le mystérieux *païen*, comme clé d'une certaine sorte d'incarnation du divin dans l'humain ; puis de passer du principe d'ascension de l'âme à une véritable phénoménologie de la lumière dans l'œuvre ; enfin d'accompagner les cycles de chutes et d'élévations qui ne cessent de caractériser une expérience vouée, en toute humanité, au doute et à l'espoir.

Dans les notes de 1952 données au journal lausannois *Pour l'art*, il est fait mention d'une « lamelle d'or » que « le mort, initié à l'orphisme, portait parfois attachée à son cou » : rappelant son « origine divine », et l'assimilant du même coup à « un chevreau tombé dans le lait », ne lui permettait-elle pas de « pouvoir être admis à la vie

éternelle »⁹⁷ ? Or, de « feuilles d'or », il était déjà question l'année précédente dans le même journal : telle celle « de la grandeur d'une page de carnet » qui, trouvée dans les ruines de Khorsabad, et couverte de signes cunéiformes, continuait de commémorer en pleine salle V du Louvre (palais lui-même promis, pourquoi pas, à une identique destruction) la fondation de celui de Sargon II. Choc émotionnel, relate le très jeune poète de vingt-deux ans, et irruption dans la mémoire des « feuilles d'or » de Rimbaud retrouvées⁹⁸ — avec cette certitude qu'il ne s'agit plus pour lui d'œuvres d'art, mais d'« objets sacrés* »⁹⁹ : en fait, de viatiques pour l'accès au « divin ».

Mais c'est dans « La nuit des agneaux » d'*Éléments d'un songe* que se trouve évidemment l'essentiel de la méditation entreprise à partir de l'orphisme. On y reprend tout d'abord ce rêve rimbaldien d'inscrire sur feuilles d'or sa propre vie ; et c'est ici la formule partagée par « plusieurs lamelles orphiques » qui, surgissant à la conscience, y grave son message : « Agneau, je suis tombé dans le lait »¹⁰⁰. Le nouvel habitant de Grignan, rêveur éveillé dans son lit, y constate en effet que, « depuis qu'[il] habite [sa] haute maison », les nuits de lune comme celle qu'il aperçoit par sa fenêtre ressemblent à celles, mystérieuses, de la Grèce (ou à ce qu'il peut en supposer) ; et le voilà s'imaginant « flotter sur un fleuve de lait à travers la nuit sans limites », avec à sa porte non plus un blanc troupeau d'agneaux réverbérant la clarté de la terre, mais un « troupeau d'âmes » animant l'espace céleste en « d'invisibles mouvements de l'air » — infiniment

97. « Observations », *Pour l'art*, janv.-fév. 1952, in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, op. cit., p. 35.

98. « N'eus-je pas une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, — trop de chance ! » (Rimbaud, « Matin », *Une Saison en enfer* ; Philippe Jaccottet cite de mémoire, sans même de référence — mais, comme plus tard pour Yves Bonnefoy dans *L'Arrière-pays*, le motif des « feuilles d'or » retient pour lui la quintessence d'un rêve d'origine divine, de « fils du Soleil »).

99. *Idem*, p. 31-32.

100. « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, op. cit., p. 99-100.

mieux que n'auraient su le proposer (elles qui ont toujours tant manqué de concret) les « grandes figures blanches » des anges de la tradition testamentaire¹⁰¹. « Pensée vive comme la lumière, heureuse de courir dans l'espace, brillant du seul fait de sa course » : à l'euphorie d'une telle *animation* répond une nouvelle citation — de Claudel cette fois — découlant tout droit de son principe (« J'habite à l'intérieur d'une cascade »¹⁰²), puisqu'elle ne fait qu'actualiser les sèmes implicites de *ruissellement* et de *fraîcheur*, en une activation pure servant, paradoxalement, de demeure (*l'incipit* d'un poème plus tardif de *Leçons* permettra au lecteur de boucler, hors texte, la boucle analogique : « *Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste* »¹⁰³). La rêverie aurait pu s'arrêter là : mais elle connaît une extraordinaire relance avec la mention d'une longue traduction d'une nouvelle lamelle orphique, dite « de Petelia », qu'il me faut à mon tour citer pour l'intelligence du propos :

Tu trouveras à gauche de la maison des morts une source, et auprès un peuplier blanc ; cependant tu ne t'approcheras point de cette source ; tu en trouveras une autre, une eau fraîche coulant du lac de Mémoire ; il y a des gardiens devant ; tu leur diras : Je suis fille de la Terre et du Ciel constellé, et ma race est divine ; vous le savez vous-même. La soif me brûle, me consume ; donnez-moi donc vite de l'eau fraîche coulant du lac de mémoire. Et ils te laisseront boire à la fontaine divine, et toi tu régneras avec les autres héros¹⁰⁴.

101. « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 100-101.

102. Mais est-elle réellement de Claudel ? Philippe Jaccottet, soucieux de trouver la référence de ce qu'il supposait extrait de *Connaissance de l'Est*, et ne la trouvant pas, précise alors qu'il « a dû imaginer cette phrase » (*idem*, p. 101 et n. 1).

103. *Leçons* (1966-1967), Lausanne, Payot, 1969 ; repris in *Poésie 1946-1967*, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », préf. J. Starobinski, 1971, p. 180.

104. Lamelle orphique de Petelia, « d'après D. Comparetti », in « La nuit des agneaux », *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 102-103.

On aura reconnu le dispositif typique des mythes de réincarnation dont Jean-Pierre Vernant a si bien rendu compte dans son grand livre, *Mythe et pensée chez les Grecs* — en particulier les « deux sources », de vie et de mort¹⁰⁵ ; la seconde (que marque ici le « peuplier blanc », funéraire) doit à tous prix être évitée, puisqu'elle apporte par la souillure de son contact la chute dans le corps, l'irréversible oubli des existences antérieures et l'ignorance du destin céleste de l'âme ; la première au contraire, assurant la purification par l'eau de vie, permet à qui s'y abreuve l'infaillible mémoire de l'Initié sur les choses de l'au-delà.

Mais j'avancerai ici l'hypothèse qu'à cette référence explicite s'en ajoute une seconde, intimement tressée à la source orphique, et qui n'est autre que le célèbre mythe d'Er le Pamphylien, au livre X de *La République* : voici pourquoi. L'imagination du poète, dès lors lancée à la poursuite des aventures de l'âme douée par lui d'une existence concrète, et qu'il appelle indifféremment « la voyageuse »¹⁰⁶ ou « l'aventurière »¹⁰⁷, ne se contente pas d'évoquer la possibilité où elle serait de boire, ou de ne pas boire, à telle ou telle des deux sources :

105. J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspéro, Paris, 1965, rééd. 1985 puis éd. La Découverte, 1996, p. 152. C'est ainsi qu'au *Styx* (l'écoulement ruineux) s'oppose la *mélété mnémès* (mémoire du savoir, qui est savoir du salut). Platon aurait, sous l'influence des cultes mystérieux à promesses de salut — hantés par la problématique de la souillure et le désir de purification —, transformé le *Styx* destructeur en fleuve *Amélès* (c'est-à-dire « oublieux ») : symbole alors pour l'âme d'une existence enfoncée dans le corps, et dans le seul flux temporel, qui assure ainsi sa perte. De sorte que, dressant le bilan de l'évolution structurelle des « deux sources », J.-P. Vernant conclut que, par un chassé-croisé, la « source de mort » est devenue l'existence terrestre tout entière comme souillure, mort de l'âme à la vie bienheureuse des célestes ; et la « source de vie » n'a plus du tout redonné vie et vigueur à un corps totalement dévalué et indigne de tout salut, mais a ouvert à l'âme seule, par delà la mort, l'accès à l'au-delà.

106. « La nuit des agneaux », *op. cit.*, p. 104, 105, 106.

107. *Idem*, p. 103.

mais en une séquence hautement dramatisée, il ne peut soutenir l'idée « que le jeune sourire, que les yeux clairs, que les souples cheveux » fussent non pas métamorphosés, à la manière d'Ovide, en diverses réincarnations (« en jasmin ou en herbe fine ») toujours si poétisantes — mais fussent bel et bien « blessés, rongés, offensés, [...] menacés d'abord d'ensanglantement, de laceration » : en bref, « que l'âme fière fût humiliée, le regard heureux terni, sali, comme rayé... Cela est trop horrible pour entrer dans la loi des mondes, et je ne sais s'il est une puissance capable de résister à cette pensée »¹⁰⁸. Or d'où peut bien venir une si infernale vision, si ce n'est de ce passage où Platon, au nom précisément de « la loi des mondes » et de la juste harmonie cosmique, dispose à la mauvaise sortie du lieu du jugement des âmes (celle de la plaine du Léthé, par opposition à la plaine d'Alètheia) « des gaillards sauvages dont l'aspect était tout de flamme », préposés à la torture des âmes par eux conduites au Tartare, qu'ils « saisissaient au passage, [...] terrassaient, leur mett[ant] les chairs à vif, les traîn[ant] tout au long de la route, mais sur les bords de celle-ci, en les raclant contre les épines des haies »¹⁰⁹ ? L'on assisterait alors, chez Philippe Jaccottet, à un refus horrifié du prix à payer pour garantir un certain type d'accès à l'au-delà (qu'on peut bien dire préfigurant l'Enfer chrétien, fondé qu'il est, comme lui, sur la faute et son châtement) ; lequel refus s'accompagne de réserves à proportion quant à la version idéalisée complémentaire, d'une disparition de l'âme « emporté[e] dans d'autres mondes, [...] infiniment lointains et inconnus, [...] dérobés à nos sens »¹¹⁰. Sans doute est-ce en ce point de convergence d'un double refus (de la mise à mal, de l'apothéose) que peut se trouver justifié le recours à un tel intertexte platonicien : qui permet de faire ressortir tout ce qui lui serait opposé de la part du poète, en termes d'attachement à un indéfectible Ici de la condition terrestre (fût-elle, paradoxalement, celle de « l'âme » elle-même).

108. « La nuit des agneaux », *op. cit.*, p. 105.

109. Platon, *La République*, Livre X, 616a ; *Œuvres complètes*, trad. L. Robin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 1234.

110. « La nuit des agneaux », *op. cit.*, p. 105.

Et d'autre part, l'on observe une complète réorientation du conseil donné à « l'aventurière » pour la conduite de son destin : lequel mêle de façon indécidable aussi bien la voix orphique de la lamelle sainte, que celle de l'énonciateur-poète insomniaque ; avec menace du type de celle faite aussi bien à la femme de Loth qu'à Orphée, retour des Enfers, *de ne pas se retourner sur son passé*, sous peine d'être changé « en fantôme ou en pleurs »¹¹¹. « Explore seulement ta peine, découvre le chemin », « Et que cette silencieuse ardeur te porte jusqu'ou l'esprit ni les conseils ne peuvent atteindre... » : on ne saurait dire *plus prospectif*, à une âme qui ne doit être pour finir « ni enchaînée à [sa] source, ni tout à fait oubliée »¹¹² — une âme ainsi sortie des affres du choix exclusif de l'une ou l'autre des deux sources traditionnelles (d'anamnèse divine ou d'oubli matériel), remise en marche hors du *bivio* fatal selon un profond remaniement du matériel mythique qui porte en fait — il est temps de le souligner — sur la reconnaissance de sa *non-immortalité*. Aussi était-ce bien à une âme reconnue mortelle que s'était adressé l'éveillé nocturne ; une âme qui, selon les derniers mots d'un esprit qui n'avait cessé de la méditer tout au long de ces pages (récupérant à son tour la pleine adhésion à son propre corps de mortel), enfin « [l]'autorisait à dormir »¹¹³.

Le lecteur se trouve donc confronté à ce violent paradoxe, d'une affirmation permanente du principe ascensionnel de l'âme, assoiffée de toujours plus de lumière pour connaître enfin son véritable élément — et d'un refus de la solution « mystérique » supposant quelque croyance que ce soit en une surnature dont elle serait issue, et qu'elle aspirerait à réintégrer. Aussi faudrait-il regarder de plus près l'étonnant fonctionnement de ce qui excède de toutes parts, chez Philippe Jaccottet, la simple dimension d'un « thème », et qui se révèle constituer le *milieu* concret lui-même d'apparition de l'Être, autant que sa condition théorique de possibilité : je veux parler à nouveau de

111. La nuit des agneaux », *op. cit.*, p. 104.

112. *Idem*, p. 106.

113. *Ibidem*, finale du texte.

la lumière, aux occurrences évidemment innombrables dans l'œuvre, mais toujours en position décisive en contexte — ce qui pourrait légitimer le principe qu'en ressaisir quelques-unes orienterait utilement l'interprétation pour toutes les autres.

Partons d'une double formulation, décisive il me semble, donnée à l'occasion du « Remerciement pour le prix Montaigne » de 1972 (on sait à quel point ce genre permet à l'auteur qui y souscrit de tenter de préciser, et d'abord à ses propres yeux, sa métapoétique). Voici quel serait le « plus grand mystère » selon l'ordre de la création : « *Que l'infini puisse entrer dans le fini et, de là, rayonner* » ; et deux lignes plus loin : « *qu'une lumière comme étrangère à ce monde restât perceptible dans ce monde [...]* »¹¹⁴. Or c'est très exactement la définition du principe iconique byzantin tel que Marie-José Mondzain l'a si clairement exposé dans son grand livre *Image, icône, économie*¹¹⁵ : toute la question des Pères de l'Église grecque ayant été (sur le mode du Fils image par excellence du Père, ou encore son *image naturelle*, justifiée par la consubstantialité) de penser l'icône image de Dieu (mais à sa semblance seulement) ; selon ce principe que, à l'exemple du Fils incircriscriptible dans sa nature divine — mais qu'a su circonscrire, dans sa nature humaine, la matrice virginale —, l'icône a vocation, elle aussi, à circonscrire dans sa limite représentationnelle matérielle l'incircriscriptible de la présence divine. Il suffit de lire, dans *l'infini rayonnant de l'intérieur du fini* que propose ici Philippe Jaccottet, comme *lumière à la fois étrangère à ce monde mais ne cessant de surgir en lui*, la lumière même de l'icône telle que Byzance a voulu, dans sa théologie iconophile, en faire la pierre angulaire de son *oikonomia*, pour être frappé du très haut niveau principiel d'une telle définition.

114. « À la source, une incertitude... (*Remerciement pour le prix Montaigne*) », discours prononcé à Tübingen en 1972 ; *Sud*, Marseille, n° 32 / 33 (numéro spécial Philippe Jaccottet), 1980 ; repris in *Une Transaction secrète, op. cit.*, p. 311.

115. M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996, coll. « L'ordre philosophique ».

Bien entendu on s'affronte en ce point à une difficulté centrale pour notre propos : qui est de faire basculer la transcendance divine de la lumière selon les principes d'une théologie *païenne* (disons plotinienne ou néoplatonicienne, qui me semble pourtant si active et si insuffisamment repérée chez Philippe Jaccottet¹¹⁶), à une autre, dont on ne saurait rendre compte que selon la catégorie proprement chrétienne de *l'Incarnation* : mais n'y voyons qu'une incohérence toute provisoire, puisqu'aussi bien l'ambition la plus générale de cette étude serait de montrer *l'hésitation, l'ambivalence* entre les deux systèmes de référence qui ne cesse de tendre, comme les deux pointes d'un même arc, la corde extraordinairement vibrante de l'œuvre.

Pour l'heure, suivons le poète gravissant la montée à l'Acropole, dans l'émotion de « pass[er] à l'étage des dieux », sur « ces marches bien faites pour les pieds de Platon » — au point qu'il se demande si ce ne sont pas là « les degrés de l'ascension qu' imagine [le philosophe], dans le *Banquet*, vers la Beauté intelligible, la plus haute »¹¹⁷. Accompagnons-le dans sa visite aux cariatides de l'Érechthéion, qui suscite d'abord en lui la vision qu'Ulysse eut de Nausicaa comme, « près de l'autel d'Apollon, le tronc droit d'un jeune palmier » — et plus largement ensuite, la perception globale d'« un monde au matin »¹¹⁸. Étonnons-nous avec lui du demi-cercle des Corès du musée, qui ne seraient autres là encore, vivant *gnômon*, que « les heures du matin sur leur cadran » (mais comme un « bal des débu-

116. Alors même qu'il ne cesse lui-même de la repérer chez les autres ; par exemple chez Joubert (in « Joubert, Senancour, Amiel », art. cit., *Une Transaction secrète, op. cit.*, p. 35) : « Joubert s'est nourri de Platon ; je ne sais s'il a lu Plotin, mais il l'aurait certainement aimé. Je ne pense pas [...] qu'il ait certainement médité et approfondi tel ou tel aspect du platonisme ; simplement, il en a reçu et transmis la lumière, comme il l'a fait de tout ce qui l'a ému ; et c'est surtout comme *élément conducteur** d'une lumière admirable, égale et douce, que ses pages sont demeurées vivantes et nous retiennent. »

117. *Cristal et fumée, op. cit.*, p. 21-22.

118. *Idem*, p. 22.

tantes »)¹¹⁹. Et constatons qu'aucun trouble de mémoire ne vient perturber l'euphorie de sa relation au lieu ; il connaît même très bien les raisons de sa présence : « je suis venu ici recevoir *l'ablution de l'aube* »¹²⁰ — c'est-à-dire participer au phénomène du monde à son état naissant. Car si lui-même se représente en position d'initié à la lumière, c'est en raison du fait que celle-ci lui apparaît, par excellence en Grèce, comme la révélatrice du *plus réel* : « encore une fois la lumière y est pour beaucoup, qui touche les choses de sa baguette de cristal et fait ainsi figurer à nos yeux un monde réel plus proche qu'aucun autre de nos rêves secrets »¹²¹.

Affleurent en effet en de nombreux endroits de l'œuvre (mais je me limiterai à l'importante « Promenade sous les arbres », qui a donné son nom au recueil éponyme) des propositions jamais formalisées comme telles bien entendu, mais qu'il n'en serait pas moins souhaitable de prendre au sérieux, en faveur d'une *phénoménologie du réel comme apparition dans la lumière*. On se rappelle la forme exceptionnelle de ce court essai : un dialogue entre « l'autre » et « l'un » (qu'indiquent les didascalies), sans responsabilité énonciative englobante, qui l'apparente immédiatement au grand genre du dialogue philosophique tel que l'a pratiqué, en particulier, un Diderot. Dès le départ, l'objet du débat en est ainsi posé : « Il n'y a qu'une chose dont je me soucie vraiment : le réel »¹²² — réel qui ne va pas de soi dans la mesure où, peu après, on nous dit que « le monde n'est pas ce que nous croyons qu'il est »¹²³ : deux « voix » contradictoires le traversent, celle du « fantôme » qui le néantise, et celle, « plus profonde », qui le « ranime » et « parle de choses réelles, qui nous oriente vers le réel »¹²⁴. Ainsi la voix des arbres parle-t-elle « du bois », et de toute sa

119. *Cristal et fumée*, p. 23.

120. *Idem*, p. 23.

121. *Idem*, p. 29.

122. « La Promenade sous les arbres », *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 95.

123. *Idem*, p. 96.

124. *Idem*, p. 97.

déclinaison (le bûcher de la maison, les meubles de la chambre, les jouets de l'enfance, la barque des morts enfin) ; marcher dans les bois, c'est donc mettre le pied sur de profondes assises¹²⁵. Mais pourquoi élire, tout particulièrement, le « bois de mars » ? Voilà où nous retrouvons l'heure du matin des Corêts, dressées en un demi-cercle de gnomon pour réverbérer la progression de la lumière : le bois de mars, lui aussi, c'est « la lumière qui le touche »¹²⁶ et qui s'en trouve située dans l'ici-maintenant, au point que réversiblement « *ce sont les arbres qui éclairent* »¹²⁷ : par un renversement dont il faut prendre la mesure, puisque dès lors ils ne sont plus les *porteurs d'ombre*. Et d'ailleurs, « *Que saurions-nous de la lumière* », continue-t-on fort logiquement, « *s'il n'y avait ici ces peupliers pour l'accueillir ?* »¹²⁸. J'ai déjà signalé en un autre lieu la convergence d'un tel type d'énoncés avec la pensée néoplatonicienne (en particulier avec le *Quid sit lumen* de Marsile Ficin¹²⁹), dans la mesure où la lumière, principe de toutes choses, ne parvient pas à être elle-même isolée dans son être, mais se déduit de ses reflets, qui l'actualisent ; et c'est à une intuition de cette nature qu'il me semble que recourt Philippe Jaccottet, quand il salue les arbres porte-bonheur du beau titre de « premiers serviteurs de la lumière »¹³⁰, zélés à nous arracher aux ombres d'une condition de « fantômes » en nous illuminant des éclats réverbérés du soleil de l'être : ce qu'on peut dire qui constitue un *optimisme de la Caverne* — puisque la caverne, c'est en réalité la forêt, et qu'elle incarne (plus qu'elle ne la reflète) la lumière qu'elle accueille dans ses retraites pour nous la faire toucher des yeux, des mains peut-être¹³¹ (on peut

125. « La Promenade sous les arbres », *op. cit.*, p. 98-99.

126. *Idem*, p. 99.

127. *Idem*, p. 100.

128. *Idem*, p. 101.

129. Voir mon article déjà cité, p. 192 et n. 39 p. 205.

130. « La Promenade sous les arbres », *op. cit.*, p. 101.

131. Reste au dialogue à conclure, en faisant se rejoindre les plans de l'énoncé et de l'énonciation, que ces paroles « ne fassent pas plus d'ombres qu'eux », les arbres porte-lumière ; *ibidem*.

vérifier, dans le très récent *Notes du ravin*, la fidélité de l'auteur à cette grande hypothèse : il y relate un souvenir de lecture de *L'Homme de la scierie* d'André Dhôtel, selon lequel les domestiques, astiquant l'argenterie, y voient soudain luire « l'éclat pur d'un jardin »¹³² ; et, *a contrario*, l'expérience inverse de l'arrêt du renvoi lumineux s'y donne pour l'épreuve même de la *déréliction* : « Ciel fermé, porte murée. / Tout ce qui se ternit, ne renvoyant plus la lumière »¹³³).

Par voie de conséquence, le visible n'est donné que pour faire percevoir l'invisible, et si les arbres sont serviteurs de la lumière (qui est, à proprement parler, la visibilité de ce qu'on ne saurait voir en soi), le poète peut déclarer, pour son propre compte : « *Je me voyais comme un serviteur du Visible, et non plus comme son déchiffreur* »¹³⁴. Mise au point capitale : qui évite qu'on ne fasse fausse route du côté d'une permanence des signes d'un sacré transcendant inscrits dans le corps du monde, comme un muet alphabet divin à restituer à la parole (qui fut tout le système des marques analogiques de la Renaissance, et qu'a repris à son compte la rêverie hiéroglyphique du premier romantisme, dans sa hâte à protester contre la brutale rupture de tout *ordo rerum* théologiquement fondé). L'approche, loin de toute transcendance ontologique, se veut résolument phénoménale : le monde « aspirant à passer à travers nous, à ressortir par notre bouche »¹³⁵ — absolument comme la lumière « ressort » par le tronc de l'arbre ou son feuillage. Il s'agit toujours, pour Philippe Jaccottet, d'« adorer le monde *dans sa figure mortelle* », et non pas du tout comme l'allégorie d'une transcendance ; et le point ici décisif, c'est qu'adopter une telle perspective de valorisation du *mortel* dans le monde, loin d'entrer en contradiction avec la phénoménalité de la lumière, en constitue au contraire « l'exaltation toujours plus triomphante »¹³⁶.

132. *Notes du ravin*, *op. cit.*, p. 10.

133. *Idem*, p. 50.

134. « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 131.

135. *Idem*, p. 132.

136. *Ibidem*.

Mais qui dit « exaltation » imprime à son mouvement de pensée une dynamique ascensionnelle (ce dont fait foi l'environnement de cette citation : « comme si toutes choses cherchaient à devenir de plus en plus graciles et de plus en plus lumineuses, à monter sans relâche [...] vers une sorte de cime ») — et, non moins nécessairement, le risque d'une retombée de l'élan, ou à tout le moins d'une lutte entre ascension et chute : j'aimerais en signaler quelques beaux exemples, empruntés tout d'abord à une forte tradition néoplatonicienne, dont manifestement le poète a su faire son bien. L'histoire de Psyché (en tant qu'allégorie de l'histoire de l'âme depuis au moins *Les Métamorphoses* d'Apulée, que relaiera un puissant courant iconographique renaissant puis classique) était au demeurant toute désignée à son attention : c'est ce dont il est question dans « Deux lumières », par le biais d'une comparaison entre deux tableaux vus au musée de Cologne, *Paysage avec Amour et Psyché* du Lorrain (comme image du matin de l'âme), et un portrait de pasteur par Rembrandt (comme représentation du soir, du corps et de la possibilité de la mort)¹³⁷. La caractérisation de Psyché est conforme à l'élan spirituel qu'elle est censée exprimer : elle « s'est baignée vêtue ([c'est] la pudeur de l'âme) », note son descripteur — aux antipodes des Diane au bain ; « les bras largement ouverts, les mains vers le ciel dans un geste de salutation et d'accueil qui reproduit celui de la terre et des arbres portant dans leur nid la lumière »¹³⁸. Et pourtant s'échappe bientôt un regret : que n'y fût pas rendue sensible une suffisante force d'« ascension », précisément — par quoi tout, dans la toile, eût pu « se concentr[er] pour devenir, tout à la fin, cime brillante » (là encore), c'est-à-dire signe de son apothéose parmi les dieux¹³⁹. Par opposition, l'*ekphrasis* du vieillard rembranesque privilégie une « lumière née du soleil et de l'usure », « lumière d'un vieux visage fatigué par le temps, d'un grand vieux livre racorni »¹⁴⁰ : lumière de terre, et qui ne

137. « Deux lumières », *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 115-120.

138. *Idem*, p. 116.

139. *Idem*, p. 117.

140. *Idem*, p. 119.

s'échappe pas de la terre au ciel. En regard, Psyché se retrouve prise entre envol et dépression : « *voilée* » désormais, elle « ne salue plus le battement d'ailes de l'espace. Tout est englué au sol »¹⁴¹. C'est la chute dans le corps, entraînant haine et pulsions agressives : « Alors on n'a plus envie d'invoquer les nymphes, mais de les détruire comme les chasseurs le gibier » — par où l'on peut constater qu'Actéon fait retour. Pour finir, c'est à l'autre lumière qu'il sera fait appel (celle, toute terrestre, de Rembrandt) : parce que « *moins une aile qu'un baume* »¹⁴².

Et cependant il faut ici considérer comme positive l'activité d'un autre grand schème allégorique de la même tradition — rendu d'autant plus efficace qu'il structure le mouvement même de l'image, sans être référencé comme tel, ni donc se trouver soumis à critique de la part du poète. Je veux parler du *rapt de Ganymède* (qui jusque chez Michel-Ange — fervent néoplatonicien comme l'a rappelé Erwin Panofsky¹⁴³ — illustre l'envol de l'âme tournée vers son origine divine, qui l'emporte sous les traits de Zeus fait aigle). Ce grand mythe a fourni, à au moins deux reprises, le matériel rhétorique nécessaire au *décollage* d'un passage conclusif. Considérons l'image cosmique qui prépare le finale de la deuxième section de « Paysages avec figures absentes » : « *comme si l'air planait, pareil à un grand rapace invisible, tenant le monde suspendu dans ses serres ou rien que dans son regard* »¹⁴⁴ ; nous y reconnâtrons un Ganymède-monde, tenu dans les serres puissantes et rédemptrices d'un Zeus-air roi de l'invisible,

141. « Deux lumières », *op. cit.*, p. 120.

142. *Ibidem*.

143. E. Panofsky, « Le mouvement néoplatonicien et Michel-Ange », *Essais d'iconologie* (1939), trad. française Gallimard, 1968, p. 255-313 ; sur le sens du rapt de Ganymède en particulier (et son assimilation, dans le platonisme chrétien de la Renaissance — cf. Marsile Ficin, *De Sole, De raptu Pauli* — avec l'illumination de Saint Paul enlevé par la Grâce), voir p. 296-299.

144. « Paysages avec figures absentes », *op. cit.*, p. 19.

l'enlevant à la basse sphère terrestre pour lui faire retrouver le désir de sa divine origine : un désir qui se fait amour, donné dans l'enveloppement d'un regard, la traction musculaire valant ici pour l'attraction spirituelle. Et que dit le finale de « Remarques sans fin » ? « Louée soit donc la mort qui nourrit notre passion, loué soit ce vent qui anime les feuilles légères [...], loué soit l'amour qui fait s'élever la louange sur la faute *et qui emporte notre esprit dans ses serres de puissant oiseau, afin qu'il atteigne les plus transparents étages de l'air* »¹⁴⁵. Dans les deux cas, avec l'envol de Ganymède en filigrane, on a bien affaire à toute l'utopie d'une *apothéose*.

Et c'est tout de même à quelque espoir de cet ordre (c'est-à-dire à la transmutation du réel par un mythe de salut) que répond le point d'aboutissement final d'une prose bien plus récente, « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », en apparence dévolue (comme l'indique assez un titre manifestement fondé sur la motivation du signifiant) à une *salvation* par les eaux *proches*. Mais en se laissant guider par la logique des associations, drainant sur leur parcours la citation déjà évoquée d'Hésiode (où il est question d'ablutions rituelles avant que de « franch[ir] les belles ondes des fleuves éternels », en un dispositif contre-funèbre), l'on aboutit à une composition en *leitmotiv* inhabituelle sous la plume du poète : où ce n'est plus seulement d'eaux qu'il est question (et encore moins de leur « change » baroque), mais de leur coulée en un « tout » qui aurait acquis la solidité du bronze ou de la pierre, comme garante d'une forme d'éternité dans l'instant :

*Ici, la lumière est aussi ferme, aussi dure [...] que les rochers. [...] Tout est lié, tout se tient, tout tient ensemble, comme au premier jour*¹⁴⁶,

affirme le premier fragment ; et le second :

145. « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 133 ; finale du texte.

146. « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années*, *op. cit.*, p. 23.

C'est *ici* qu'est né le jour, *aujourd'hui*. Aucun doute ici n'a lieu. Tout est debout. [...] Tout tient ensemble par des nœuds de pierre. [...] À cette lumière éclatante, on peut s'appuyer, s'adosser. C'est la seule forteresse imprenable que j'aie jamais vue¹⁴⁷.

Enfin le neuvième et dernier :

Tout tient ensemble, *ici, aujourd'hui*. [...] Rien ne parle de ruine, pas même les ruines. Rien ne parle de perte, pas même ces eaux fugitives, tellement claires qu'on croit que c'est le ciel lui-même qui les a déléguées jusqu'à nous, sur ces degrés de pierre¹⁴⁸.

Dans cette lumière-forteresse qu'il faut la densité d'une sorte de litanie pour cimenter, je vois l'équivalent paradoxal de l'enlèvement de Ganymède, ou le remède attendu aux errements de Psyché. Le sujet s'y assure de sauver l'Être, et lui-même avec : n'y « guérit »-il pas, au fragment cinq, de toute « maladie, ou faiblesse, ou lâcheté » — et, à tout le moins, de sa *nausée*, puisque la terrasse qu'il a sous les yeux, « aux dalles disjointes, envahies par l'herbe couleur de paille », lui apparaît comme « aussi réelle sous cette lumière-ci que la plus vive douleur »¹⁴⁹, et en signifie donc l'annulation : comment le trouble que suscite la bataille du vert et du jaune pourrait-il avoir jamais plus lieu, dès lors que le vert de l'herbe est tout entier passé au jaune ? Mais que signifie, à bien y réfléchir, une lumière de roc, édifiée comme une citadelle pour s'y garantir de toute perte, sinon une sorte héroïque de réassurance ?

L'autre visage, chrétien, de l'Incarnation

Nous savons bien, lecteurs de Philippe Jaccottet, que ce n'est pas à un maître de tranquille assurance que nous nous adressons lorsque

147. « Eaux de la Sauve, eaux du Lez », *Après beaucoup d'années, op. cit.*, p. 23.

148. *Idem*, p. 25.

149. *Idem*, p. 24.

nous trouble son poème, ou sa réflexion poétique, de toute la vibration de la douleur et du manque ; et que nous n'y cherchons pas longtemps les voies d'une Grèce idéale, quand la révélation christique du sens donné à la souffrance humaine a bouleversé les données de notre rapport au monde — singulièrement pour lui qui fut éveillé, par l'éducation reçue, au sens protestant de la responsabilité du mal, mais aussi bien pour nous tous, Occidentaux issus (que nous le voulions ou non) du christianisme. Aussi cette dernière partie d'une trop longue étude voudrait-elle dialectiser tout ce qui précède : en indiquant d'une part l'espoir constamment renouvelé d'une *synthèse* entre paganisme et christianisme, qui tenterait de faire droit au réquisit chrétien sans abolir les chances d'une harmonie d'avant le monde de la Faute (et se passant de la Rédemption) ; et d'autre part *la faille* qui vient ici trouer l'euphorie de la mémoire grecque, y inscrivant obsessionnellement les traits réapparus du Crucifié — obsession dont il faudrait précisément tenter d'évaluer le sens.

Une note de la *Seconde semaison*, prise à partir d'un ouvrage de Corbin sur Ibn' Arabî, témoigne d'une opposition structurelle qui a frappé son lecteur, entre *théophanie* (rapportée par lui au Christ jeune de *San Apollinare Nuovo*), comme « voie du « sacré pur » » — et *incarnation* (rapportée au Christ adulte qui lui fait face dans la basilique ravennate), comme « [voie] qui inclurait la douleur » ; opposition arrêtée encore sous la forme d'une « confrontation de l'éternité et du temps »¹⁵⁰. On peut penser tenir avec elle, bien au delà des « rêvaseries » dont s'accuse l'auteur de son compte-rendu (sur un ton dénégateur me semble-t-il), une articulation essentielle du débat incarnationnel dans toute sa pensée poétique.

L'une des solutions possibles aurait-elle été de suivre l'exemple de Hölderlin, qui a tant requis en Philippe Jaccottet l'interprète et le traducteur ? Hölderlin qui voyait dans le Christ « le dernier des dieux

150. *La Seconde semaison, op. cit.*, p. 38.

grecs » et non pas l'ennemi des nymphes, ni non plus le Crucifié¹⁵¹ : dernier à s'éloigner, comme un dieu à la parole interrompue — ce qui, dans le cas du poète de *Patmos*, pouvait être réversiblement un bien, puisque ce fut précisément la proximité des dieux qui lui devint insupportable (de sorte qu'Empédocle disparaissant pût lui représenter une figure christique, tout aussi bien¹⁵²). Ainsi, par opposition au poète d'origine toujours « au cœur de cette plénitude » du contact avec les dieux (Homère, ou les Orientaux), la condition du poète moderne serait d'attendre la résurgence du « feu sacré » qui brûlait jusqu'au ciel : « Chaque jour il me faut recommencer à appeler la divinité disparue », confiait à Diotima une lettre envoyée de Hombourg en juin 1799, par laquelle commencent les « Remarques sans fin »¹⁵³.

Mais dans le souci (qui le hante récurrentement) d'une vaste synthèse platonico-chrétienne, Philippe Jaccottet ne songe évidemment pas à suivre la folie hölderlinienne : ne lui en reste pas moins l'inquiétude d'un divin absenté, et s'il a appris (car il faut « sortir de l'enfance ») que « Dieu n'est pas un vieillard paternel et barbu » façon « Charlemagne », s'il s'est retrouvé « soudain privé d'images, et du secours si précieux, si puissant des images » (par où pointe l'iconoclasme inhérent à la version protestante du christianisme), il n'en a que mieux buté sur la conséquence : « *Mais non pas privés du souci, de la*

151. « Si simples sont les images, si saintes... », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 152.

152. « Si simples sont les images, si saintes... », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 150. Philippe Jaccottet commente alors la phase des dieux disparus, chez le menuisier Zimmer, où n'apparaissent plus que « le beau temps, le gai soleil, la verdure » (qu'évoquait une lettre à sa sœur de juillet 1799 ; *idem*, p. 157) par le *cadre de la fenêtre* de la chambre du reclus (*idem*, p. 159) : *cadre pour délimiter l'illimité* — et vitre pour s'en protéger (par opposition à la période de folie précédente, où faisaient sans cesse irruption, sur le mode d'une insupportable agression, les visions divines).

153. « Remarques sans fin », *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 105 ; voir aussi p. 106-107.

pensée, de l'espérance même de Dieu »¹⁵⁴ ; mais rivés au « *chant de l'absence qui n'en est pas une* »¹⁵⁵. « À la longue plainte de la mer » roule de saisissantes images de « *tiaras jetées aux ordures, [d']images des anciens dieux ensevelies dans les déserts* »¹⁵⁶, et c'est finalement dans cette accumulation de désastres théologiques que le poète trouve l'énergie d'une sorte de solution — qui fut d'ailleurs antique, et très précisément active dans la *gnose païenne* : à savoir l'appel au *Theos agnostos* (dont A. J. Festugière a si remarquablement restitué l'abondante littérature¹⁵⁷).

Car on ne compte plus les formulations allant dans ce sens : s'il avait eu à « *dress[er] des autels* », « ce n'aurait pu être qu'au *dieu inconnu* »¹⁵⁸ ; debout derrière une porte par laquelle « on aurait à peine le droit d'écouter », il entend « comme un pèlerin écoutant matines, mais [en train de] sonner *dans un espace inconnu pour un dieu encore sans nom* »¹⁵⁹ ; se remémorant le peu de présence d'esprit dont il fit preuve à l'égard d'une question à brûle-pourpoint de Brice Parain (« Mais vous, quelle est votre espérance ? »), il conclut, bien des années plus tard, que le moins incertain, c'est encore « *[qu']il y a de l'inconnu* »¹⁶⁰. De sorte que, à l'instar de ces chercheurs de la *gnôsis* (platoniciens tardifs du II^e siècle, héritiers des doctrines pythagoriciennes), il y a chez le poète quelque chose du double type gnostique qu'a pu décrire Festugière : ou le fervent, les yeux levés au ciel dans l'attitude de *L'Hydrophore d'Isis* du Louvre ; ou celui en qui le ciel descend, l'illuminant en réponse (je songe à cet extraordinaire finale

154. « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe, op. cit.*, p. 170.

155. *Idem*, p. 171.

156. « À la longue plainte de la mer », *Éléments d'un songe, op. cit.*, p. 77.

157. A. J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. 4, *Le dieu inconnu et la gnose*, Paris, éd. J. Gabalda, 1950, rééd. Les Belles-Lettres, 1990.

158. « Si simples sont les images, si saintes... », *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 145.

159. « Sur le seuil », *idem*, p. 39.

160. « Éclaircies », *idem*, p. 179.

d'« Éclaircies », qui conclut du même coup tout *Paysages avec figures absentes* : « La plus haute espérance, ce serait que tout le ciel fût vraiment un regard »¹⁶¹ : où ce ne serait plus au regard humain d'implorer l'en haut ; où celui-ci, s'incarnant, verrait, aimerait en retour qui le regarde). On comprend mieux dans ces conditions la « véritable stupeur » qui saisit le poète face à une opinion critique qui décèlerait en lui des traces de « *théologie négative* » : ce n'est pas seulement « une gêne » qu'il éprouve face à l'inadéquation du langage conceptuel tentant d'enfermer l'expérience poétique en un « dogme », mais c'est « le sentiment d'une erreur »¹⁶². Car non seulement toute poésie émettrait, d'après lui, un « rayonnement fatal à ce genre de termes » ; mais, sur le fond, celle très singulière qu'il exprime au sujet du « Dieu infiniment éloigné maintenant, [...] Dieu qui n'est plus qu'un souvenir de Dieu »¹⁶³ — en quoi plaiderait-elle en faveur d'une transcendance d'autant plus puissante qu'elle est éprouvée, selon les mystiques, au négatif de son absolu ? La suite du passage que je viens de citer atteste (tout au contraire de la brûlure du retrait transcendant), d'un désir de communion immédiate avec un principe divin, même faible, veillant au sein de l'immanence, « non pas [même] comme paraît l'être le Christ à sa naissance » (car il est roi à sa manière, adoré comme tel par les Mages), « mais comme pourrait l'être vraiment la dernière bête [...] de l'étable »¹⁶⁴. Le détour par Simone Weil dont témoigne « Éclaircies » atteste de l'essentiel de son souci, qui est de « *participation* [à] un être divin » (dans les grandes œuvres de l'art et de la pensée, comme dans le moindre étant du monde), sur fond d'une double appartenance réunifiée : « je ne puis oublier [...] combien Simone Weil a été sensible à la source grecque en

161. « Éclaircies », p. 182 ; derniers mots du livre.

162. *Idem*, p. 174.

163. « À la longue plainte de la mer... », *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 77.

164. *Ibidem*. Dans les « notes éparses » publiées dans la NRF en juillet 1960 (in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, *op. cit.*, p. 75), on dit « de certains dieux qu'ils nous visitent sous des formes pauvres », à l'instar d'Ulysse rentrant « en loques » dans son palais.

même temps qu'à celle du Christ »¹⁶⁵. On touche là, sans doute, au plus profond d'un désir de synthèse entre la *participation* platonicienne (mais sans dualisme) — ou, affleurante dans l'ontologisation de la Lumière, la *procession* plotinienne —, et l'*Incarnation* chrétienne (mais sans eschatologie). « Congé » (la dernière section d'*Éléments d'un songe*) le dit à sa manière : à l'intersection des grands courants théologiques et de leur abandon même (par quoi « Rien n'est, rien n'est ! »), on reconnaît dans la peinture que le poète fait de lui-même l'ombre de Ganymède qui passe, emporté par l'élan du dieu inconnu : « *L'aile du non-savoir m'emporte* »¹⁶⁶.

Toutefois l'on se rappelle que c'est sur le *Paysage avec la chute d'Icare* que se clôt la première section des *Paysages* ; et même si « l'esprit d'Icare » (qui aurait malheureusement déserté Hölderlin, absenté à lui-même comme au monde¹⁶⁷) participe, pour Philippe Jaccottet, d'une positivité dans le négatif (à savoir, sur fond de disparition des figures divines à l'arrière-plan de la toile de Breughel, d'une affirmation au premier plan des travaux et des jours, qui ne sont « pourtant pas le désert »¹⁶⁸) — il n'en reste pas moins que *chute il y a*. Autrement dit, que *l'aile* du non-savoir vienne à manquer, et ce non-savoir lui-même risque fort de s'effondrer en un terrible doute. Un court passage de « Dieu perdu dans l'herbe » l'évoque, ce doute, dans son ambivalence : « [...] cette exigence de douter qui nous possède *crée une faille dans tous les systèmes que nous réussissons à imaginer, que nous essayons de bâtir* »¹⁶⁹. Ce que je voudrais faire ici saisir, c'est à quel point une telle expérience du doute peut ruiner toutes les synthèses, toutes les élaborations — et toutes les considé-

165. « Éclaircies », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 176-177.

166. « Congé », *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 188.

167. « Paysages avec figures absentes », *Paysages [...]*, *op. cit.*, p. 161.

168. *Idem*, p. 34.

169. « Dieu perdu dans l'herbe », *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 168. Bien entendu, et conformément à sa nature de douteur, l'auteur reconvertit aussitôt ce mal en un bien possible...

rations qui précèdent, aussi bien, dans cette étude. J'en veux pour preuve l'implication de son adjectif dérivé dans le titre d'un bref témoignage autobiographique, capital à bien des égards : « *L'heure douteuse* », fragment échappé à un « cahier inédit » (*dixit* Jean-Pierre Vidal), qui peut être considéré comme le prototype de bien des pages de *L'Obscurité*, et en particulier de la mise en scène de la retraite du Maître en son atelier des désastres¹⁷⁰. *Douteuse*, cette heure l'est en son double sens (subjectif et objectif) de ce qui sème le doute, et de ce dont on ne saurait, par voie de conséquence, être jamais plus assuré : faisant basculer dans un voyage au pays des « fantômes » et des « formes baveuses » ; ou creusant (à l'exemple de ce vitrage d'atelier prisonnier de hauts murs, par où les yeux ne s'ouvrent plus qu'« au fond d'un puits ») un abyssal sentiment d'abandon, d'abjection : « l'obscurité elle-même est un trou »¹⁷¹. Telle est l'horreur gnostique à l'état brut : celle de toute plénitude de l'Ici effondrée en entonnoir, en trou noir. Telle est la *faille* par où s'engouffre la mémoire du divin du monde, dénoncée à cette occasion comme l'illusion même de Hölderlin (supposant selon la seule logique du *comme si* les dieux de la Grèce *hic et nunc*, et voulant imiter en cet honneur « le vol rapide des génies autour du monde »¹⁷²) ; illusion vite retournée comme un gant (comme en fait foi la mention d'une de ses lettres à Schiller¹⁷³, doublement citée par Philippe Jaccottet en janvier de la même année 1954, dans un article de *Pour l'art*, et à l'initiale de « L'heure douteuse » : « Je suis une pierre sous le fer du ciel »¹⁷⁴, « *So eisern mein*

170. « L'heure douteuse », *Nouvelle NRF*, mars 1954, in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, *op. cit.*, p. 69-71 ; la mention du « cahier inédit » auquel renvoie le passage (aux p. 54-55) est donnée en n. 2, p. 71.

171. *Idem*, p. 70.

172. Hölderlin, « Mon propos » (1787), éd. Hellingrath, t. 1, p. 24 ; texte de jeunesse cité par Ph. Jaccottet, *Pour l'art*, janv.-fév. 1954, repris dans « Observations » X, in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, *op. cit.*, p. 48.

173. Lettre du 4 septembre 1795 à Schiller.

174. *Idem*, p. 49.

Himmel ist, so steinern bin ich »¹⁷⁵ — qui peut si fort entrer en résonance avec le « ciel bas et lourd comme un couvercle » du terrible *Spleen* baudelairien, métamorphosant lui aussi la terre en un cachot).

Mais ne serait-ce pas par cette même faille que pourrait resurgir l'autre mémoire — la chrétienne — dans sa plus grande radicalité : c'est-à-dire hors de toute solution de compromis avec la mémoire grecque ? La première page d'« Israël, cahier bleu » (l'inédit donné pour le tout récent *Cahier du Temps qu'il fait*, journal de voyage au pays de la Bible) témoigne en même temps de l'absence de « foi militante » du visiteur entrant à Jérusalem, mais tout autant de la force de son imprégnation religieuse : « N'empêche : j'avais été élevé moi aussi dans la religion chrétienne, encore qu'il s'agît de sa forme protestante, et la Passion m'avait été rendue suffisamment présente d'abord par les Évangiles, ensuite par la peinture [...] — et surtout par la musique de Bach » ; de sorte qu'il peut conclure : « Je ne me crois pas l'esprit irrégulier »¹⁷⁶. Passion et rédemption : voilà qui impose le primat du Crucifié, dont on ne saurait trop souligner à nouveau qu'il opère un complet renversement dans la notion d'Incarnation : non plus l'épiphanie d'un dieu, dans ses poétiques ou plaisantes métamorphoses — mais, incompréhensible au monde antique, sa mort sous la forme de l'esclave. C'est le scandale de cette *kénôse* (telle que l'a théorisée Saint Paul) qui anime la description, au cœur du luxe de la cathédrale de Majorque, du « pitoyable Pendu couvert de sang » menant, comme leur « seul guide », le troupeau des femmes obscures, écrasées, de « Devant l'ombre maltraitée »¹⁷⁷ ; c'est cette invraisemblable incarnation du dieu en Christ de la Passion qui permet seule,

175. « L'heure douteuse », *op. cit.*, p. 69. On reconnaîtra, dans la suite du passage de cette lettre à Schiller (où au petit matin de nuits d'insomnie, « vers cinq heures les oiseaux crient [...] comme des cailloux » aux volets) le dispositif repris (mais réorienté dans un sens initiatique) à la fin de *L'Obscurité* (*op. cit.*, p. 163).

176. « Israël, cahier bleu », in P. Née et J. Thélot, *Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 69.

177. « Devant l'ombre maltraitée », *Éléments d'un songe, op. cit.*, p. 114.

dans « Éclaircies », « d’anéantir l’impensable mort » — faisant du mystère de Pâques non pas un énième réveil de la nature, mais la résurrection des morts¹⁷⁸.

Conséquence directe du renversement de la puissance divine en partage de la condition mortelle des hommes, afin d’en assurer le rachat — au christianisme et à lui seul revient une extraordinaire possibilité de donation de sens : avec lui, d’un bond la souffrance se fait « l’occasion d’accès à l’Unité », où le mal devient un bien¹⁷⁹. Face au scandale ordinaire d’un homme quelconque (« N’importe qui, vraiment, et l’une de ces ombres innombrables » de l’enfer social¹⁸⁰) mourant à l’hôpital parce qu’un camion l’a renversé (mourant donc d’une mort qui n’est elle-même qu’un dysfonctionnement dans la machinerie technique anonyme), Philippe Jaccottet s’écrie, retrouvant un réflexe chrétien fondamental :

En vérité, j’ai souhaité alors ardemment pour [cette âme] l’existence d’un Dieu inconcevablement miséricordieux pour qui aucune créature ne fût anonyme ou trop vile pour être préservée et sauvée, afin que cette âme reposât une fois en paix dans la plénitude, elle qui sans doute avait longuement et durement peiné dans les rues de cette grande ville où elle avait fini par être écrasée ! Je comprenais que l’histoire du Jardin des Oliviers et du Calvaire avait été vécue précisément pour cet homme-là, afin qu’aucune nuit ne parût plus jamais trop obscure pour être franchie, nulle faiblesse trop faible pour triompher, d’une certaine manière, de la force¹⁸¹.

La question qu’on est cependant en droit de se poser concerne la part d’inassimilable, d’irrachetable qui subsiste pour le poète, en dépit du modèle christique retrouvé : quel sens, pour nous lecteurs, donner à ce qui — dans l’horreur éprouvée à l’égard en particulier de la mort — excède manifestement la donation de sens chrétienne elle-même ?

178. « Éclaircies », *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 169.

179. « Devant l’ombre maltraitée », *op. cit.*, p. 129.

180. *Idem*, p. 110.

181. *Idem*, p. 112-113.

Une réponse aisée à faire arguerait du fait que, pour Philippe Jaccottet, il s'agit toujours *de la mort d'autrui* — type de mort que, sous peine d'insensibilité, rien ne saurait « racheter ». Mais précisément : dans le cas de l'accidenté anonyme manifestement accompagné à l'hôpital juste après l'événement, comment comprendre l'excès d'épouvante ressenti par le poète-témoin devant « cette tache de sang sur un oreiller [...], cette tache dont l'extension féroce signifiait l'accroissement de l'obscurité et de la faiblesse, cette tache de toutes manières dégoûtante »¹⁸² — sinon comme la torture d'une sorte de *fantasme* bien au delà de la réalité objective ? La page court alors droit aux pires protestations de nihilisme du Maître de *L'Obscurité* : il y est question d'un « innommable » qui « prenait la place du jour », qui « l'intoxiquait », au point qu'on y « v[ît] pourrir la clarté la plus claire » ; et même — la sexualisation du fantasme ne trompe pas —, le sujet se plaint d'« avoir du mal à respirer parce que, dit-il, j'imaginai dans le corps frais d'une femme la possibilité de cette même invasion » (la mère elle-même, la donneuse de vie, étant devenue porteuse de putréfaction, menace léthale)¹⁸³. Et l'on se prend à penser à une autre tache, elle célèbre (et tout aussi indélébile que celle-ci, qui n'est « pas plus grande que la main »¹⁸⁴, étrange association d'idées pour une unité de mesure *plutôt grande* si l'on songe qu'il s'agit de sang sur un oreiller) : celle qui souille, dans son délire, la main de Lady Macbeth ; en sachant bien ce qu'il en est des crimes de l'héroïne shakespearienne, mais en se demandant, en revanche, à quelle cause assigner la non moins intense culpabilité manifestement ressentie par la conscience tourmentée du poète. À bien y réfléchir, d'ailleurs, la vraie charité chrétienne se serait-elle ainsi comportée à l'égard du malheur d'autrui ?¹⁸⁵. Ne se serait-elle pas d'abord conçue comme un

182. « Devant l'ombre maltraitée », *op. cit.*, p. 120.

183. *Ibidem*.

184. *Idem*, p. 121.

185. On notera qu'alors qu'il en avait pris l'engagement par devers lui, Philippe Jaccottet avoue n'avoir plus eu « le goût, ni le courage » de revenir à l'hôpital reprendre des nouvelles du blessé (*idem*, p. 111). C'est

devoir d'efficacité, de soulagement effectif de la souffrance de l'autre ? Et pour tout dire, cette stase devant le spectacle de la souffrance n'est-elle pas stérile — c'est-à-dire, *narcissique* ?

Mais que viendrait faire ici le « narcissisme », sinon pointer un autre niveau de la hantise que le fait de la mort fait peser sur la conscience : mort *de soi*, alors perçue au travers de la mort d'autrui, comme la blessure narcissique par excellence entraînant renonciation (si difficile à accepter) au sentiment primitif d'immortalité. N'était-ce pas déjà tout ce dont souffrait le Maître, préférant tuer le monde dans l'œuf du nihilisme plutôt que d'appriivoiser le manque et de consentir à la perte ? (Moi, mourir ? plutôt crever comme un chien). Il me semble qu'une grande prose du milieu de la carrière du poète, « Les Cormorans », serait ici d'un grand secours pour tenter d'approcher cette difficile question¹⁸⁶.

Rappelons-en le dispositif énonciatif extrêmement complexe : c'est lors d'une nuit à Prades (étape d'une exploration jusque-là plutôt décevante du Roussillon ; l'épisode euphorique de la découverte de Serrabone n'a pas encore eu lieu¹⁸⁷) qu'« entre rêve et veille »¹⁸⁸ surgit la remémoration d'une très frappante apparition, vue au cours d'un précédent voyage en Hollande dont la relation écrite est encore à faire (et qui draine d'autre part, soulignons-le, les associations d'exotisme baudelairien d'*invitation au voyage*, fortement liées pour le rêveur à ce pays¹⁸⁹). Deux cormorans, juchés sur des pilotis de la Mer du Nord,

donc avec courage qu'il note lui-même cette absence de courage, pour s'en étonner et donner, du même coup, à réfléchir sur ce qui se joue là d'obscur dans le phénomène humain.

186. « Les Cormorans » (1974), Idumée, Marseille, 1980 ; repris in *À travers un verger, suivi de Les Cormorans et de Beauregard*, Paris, Gallimard, 1984, p. 39-62.

187. *Idem*, p. 47.

188. *Idem*, p. 56.

189. *Idem*, p. 52-54. Le passage en Hollande se fait sur le mode de la frontière magique, « en franchissant le Rhin à Gorinchem, comme emportés soudain

s'imposent soudain à l'esprit avec leur nom revenu comme un « glas »¹⁹⁰, dans l'immobilité de leurs ailes déployées à la manière d'oiseaux héraldiques, « armes brandies contre le jour, ou l'inverse de deux étoiles jumelles sur l'inverse du ciel nocturne » — le tout formant « une espèce d'affreuse tache d'encre au bas d'une page anonyme »¹⁹¹ (description dont on ne peut manquer de noter la saturation des motifs gnostiques d'inversion, voire de néantisation du réel). Un « lien » est alors « établi entre [les] multiples taches noires » présentes par association à la conscience semi-vigile : entre ces taches inquiétantes des oiseaux, et les touches justement célèbres de la toile de Frans Hals, *Les Régentes* de Harlem, dont sont détaillées les « ailes blanchâtres » des cols et rabats¹⁹², sur fond d'un « tableau envahi par le noir » à l'exclusion de toute couleur¹⁹³ — un noir « lui, vraiment funèbre »¹⁹⁴.

Resserrant les divers fils qu'a tissés la rêverie nocturne, le finale bute alors sur ce constat du « voyage qui avait bien fini par devenir intérieur », au point de se confondre avec « presque la même chose qu'un rêve » (lui-même aussitôt associé à un « labyrinthe » dont on ne pourrait trouver la sortie) : « on était revenu à soi, on n'avait finalement accueilli en soi *que ce qui déjà s'y cachait plus ou moins*

ailleurs, soulevés dans une immense bulle iridescente [...] » ; il active les rêves enfantins « amoureux de cartes et d'estampes » : « Et je vois bien [...] qu'à ce désir de presque quitter la terre [...] se mêlait celui d'aller le plus « haut » possible sur la carte, c'est-à-dire [...] vers le nord » ; et de ce fait, il retrouve l'Orient de l'Occident que chante Baudelaire dans la Hollande : « Et là, pas plus qu'enfant [...] rêvant d'Orient, je ne cherchais une réalité historique ou géographique, mais bien une magie particulière ancrée profond en nous, [...] un pôle intérieur [...] ».

190. « Les Cormorans », *op. cit.*, p. 56.

191. *Idem*, p. 55.

192. *Idem*, p. 61.

193. *Idem*, p. 60.

194. *Idem*, p. 56.

farouchement »¹⁹⁵. Là sans doute se joue le sens profond des « Cormorans », ou des *Régentes* : ce sens caché mais farouche, ce labyrinthe obsédant sans un Thésée rationnel pour y tuer le Minotaure — et dont aucune échappée vers l’Ailleurs du voyage ne pourra divertir —, ne signifient-ils pas, tout simplement, l’affrontement à l’insupportable de *ma* mort ? Relisons la poignante caractérisation qui est faite du chef-d’œuvre de Hals : « Il était évident d’emblée que ces vieillards [...] ne voient plus rien s’avancer en face d’eux *que la mort, leur propre mort, et rien d’autre* » ; et aussitôt cette épanorthose : « j’eus le sentiment qu’il fallait dire plutôt [...] qu’ils regardent « *dans la mort* » » — au sens de « [ces] condamnés [qui] ne sont pas en face de quelque chose, d’un adversaire avec lequel on pourrait encore espérer [...] lutter, mais [qui] sont pris dans un élément, représenté *faute de pire* par le noir, où ils baignent, où ils s’enfoncent, où ils ne mettront plus très longtemps à sombrer »¹⁹⁶. Or l’intensité d’une telle vision agit à proportion de ce qu’elle touche de plus central chez le poète, comme l’indique assez l’expression très récente *du même fantasme*, et cette fois sans le support imaginaire de l’œuvre d’un autre :

Imagine quelqu’un d’enfermé dans une pièce hermétiquement close, sans issue possible, sans aucune porte ou fenêtre à fracturer, pire qu’une geôle dans un « quartier de haute sécurité » — et qui y découvrirait soudain, invisible jusqu’alors, un fauve, ou un ennemi sans pitié, ou rien qu’une ombre agressive, avançant lentement vers lui. Ce qui est radicalement sans issue, imparable, inéluctable. Tel est le combat, radicalement inégal, de l’agonie [...]¹⁹⁷

L’agonie : voilà donc, au creux de ses songes, à quoi se heurte comme à d’infranchissables murailles le séquestré du labyrinthe (le labyrinthe, c’est sa propre vie). Voudrait-il se donner le change ? « lueur rose d’un corps » ou « vraie fenêtre ouverte sur une prairie

195. « Les Cormorans », p. 61-62.

196. *Idem, op. cit.*, p. 60-61.

197. *Notes du ravin, op. cit.*, p. 44.

apparemment sans limites » (éros et poésie) ne sauraient dissimuler longtemps, « à mesure qu'on vieillit », le visage du seul véritable « monstre » : qui n'est rien d'autre, en fait — et ce seront les derniers mots des « Cormorans » — qu'une sorte de Régent ou de Régente, « vieux visage d'homme ou de femme *qui crie, muettement ou pas* [mais, notons-le fermement, qui crie *chacun pour soi*, côte à côte comme chez Hals avec ses voisins d'agonie] *l'étonnement et l'horreur d'être détruit* »¹⁹⁸. C'est dire que la solution christique d'une Incarnation universellement rédemptrice s'est arrêtée, pour Philippe Jaccottet, au seuil *personnel* de cette destruction-là de la chair.

Pour conclure : quel « vrai lieu » ?

Si la réalité est une sphère, alors la poésie consiste à se rapprocher de son centre : tel est l'axiome soutenu au début de *La Promenade sous les arbres*¹⁹⁹. Et c'est bien ce *lieu / dieu* sphérique comme toute perfection qui permettrait aux contraires non pas de s'abolir (comme l'aurait voulu le fameux « point » du *Second manifeste* de Breton), ni de s'exaspérer, mais de musicalement *s'accorder*²⁰⁰ : lieu où la pensée discursive s'arrête, où naît le chant (qui est mesure du vers)²⁰¹, et que peut fouler rythmiquement « le pas d'un dieu »²⁰². Il suffit que « les monstres surgissent aux confins, jamais au centre »²⁰³ (avec leur cortège de maux, mélancolie, délire, indifférence), et la cause du centre-ombilic est gagnée : Delphes évidemment, paradigme d'équilibre entre centre et périphérie, haut et bas, *recueillant* l'espace en un « lieu » qui est « notre

198. « Les Cormorans », *op. cit.*, p. 62.

199. *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 15.

200. « Poursuite », *Éléments d'un songe*, *op. cit.*, p. 147.

201. *Idem*, p. 139.

202. *Idem*, p. 136.

203. *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 129.

église »²⁰⁴ ; mais aussi Jérusalem (quoique plus tard venue au cœur de la réflexion), « lieu de toute façon, [pour nous], plus ombilical encore que Delphes », avec ses « signes du sacré très divers »²⁰⁵.

Ici alors théocentré, qui n'a plus besoin d'Ailleurs pour satisfaire la quête de divin sur terre, mais qui passe nécessairement par de très fortes motions « platoniciennes » (même s'il est question d'espaces culturels qu'édifia le christianisme). Déjà en 1953, le jeune poète s'adressait ce reproche : « une fois de plus, je suis enclin à réunir, à confondre, *beau, bon et vrai** » (le *kalon kagathon* de Platon)²⁰⁶ : plus de quarante ans plus tard, aux sanctuaires surchargés, enlaidis, devenus inintelligibles, de la ville sainte du christianisme, sera spontanément préféré comme vrai lieu d'une prière possible un monastère à flanc de vallée, avec « la colonne noire de son cyprès signalant peut-être une source », et l'air libre et l'appel des sables du désert²⁰⁷ : en bref, la même intime certitude qu'il n'y a que le beau qui soit vrai²⁰⁸.

Et pourtant, ne vient-on pas de voir toute l'inefficacité de refouler les « monstres » à la périphérie, quand c'est précisément au centre qu'ils hantent le sujet, dans son effroi de vif saisi par le mort qu'il est en puissance ? Et l'échappée par la hauteur du Beau ne reconduit-elle pas une forme aussi subtile qu'on veut d'Ailleurs compensatoire ? À

204. *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 128. Ça pourrait aussi bien être Cumes, « où là encore tout converge et tout concorde » (vignes, opulence de la campagne, oléandres, et degrés roses de l'initiation ; *idem*, p. 139) ; ou encore la célèbre chambre de la Villa des Mystères, vrai lieu en ce qu'il équilibre le sol avec le ciel, la nuit avec le jour, l'absence avec la présence — et encore, mots de la fin, « le sanglier » avec « la tourterelle » (le masculin avec le féminin) : qui sont manifestement à Philippe Jaccottet ce qu'étaient « le requin et la mouette » à René Char (*idem*, p. 141-142).

205. « Israël, cahier bleu », *op. cit.*, p. 74.

206. « Observations 1952-1953, Paris-Lausanne-Grignan » (cahier inédit), in J. P. Vidal, *Philippe Jaccottet [...]*, *op. cit.*, p. 66.

207. « Israël, cahier bleu », *op. cit.*, p. 72.

208. De même, séduit à Jérusalem par le seul office arménien parce que spontanément il lui a « paru beau », le voyageur se demande : « N'avions-nous ressenti qu'une émotion purement esthétique ? » (*idem*, p. 74).

de telles questions, il ne s'agit évidemment pas de trouver d'autres réponses que les contradictions mêmes qu'elles pointent ; je pense aussi aux formations mythiques du type du finale de *Cristal et fumée*, qui propose pour tenter de les résoudre une profonde utopie :

comme si la lumière divine (appelons-la ainsi, faute de mieux) n'était pas seulement, à jamais, *derrière nous*, projetant sous nos yeux notre propre ombre comme une image obsédante de notre mort ; mais qu'elle ne pût pas ne pas être *encore devant nous*, différente, éparse, nullement promise [voilà l'eschatologie chrétienne écartée], mais nullement annihilée non plus [voilà évitée la hantise nihiliste du *Dieu est mort*] ; [...] alors j'imagine ce visage, quel qu'il soit, le nôtre, [...] rosi tout de même par ces débris du soleil matinal, confiant parce qu'il ne verrait plus son ombre, à nouveau et pour jamais peut-être, *que derrière lui*.²⁰⁹

Utopie, ou uchronie aussi bien : les trois dimensions du temps sont en effet convoquées à se fondre dans un éternel présent de la présence, par la grâce d'un véritable *retournement* du mythe fondateur de la Caverne. L'ombre rétrospective du soleil de l'Être ne s'allongerait plus à la rencontre du malheur humain prenant conscience de soi, affligé de sa perte et condamné à en retrouver l'origine (ou *l'orient*) comme seul mode de salut : elle emboîterait le pas au contraire au marcheur terrestre, ses « débris de soleil » n'étant plus à rassembler sur le mode osirien (ou à la façon de Novalis) à contre-perte, mais dans l'aimantation de ses reflets illuminant le visage du nouvel Orion, en marche vers un perpétuel *occident*.

Est-ce tout à fait à cette race héroïque de voyageurs (telle que la suscite le ton grec du mythe, dans le face à face avec le destin de l'Être) qu'appartiennent ceux qu'évoque une autre page finale — celle d'« Israël, cahier bleu » ? Voyageurs, eux, *compassionnels* (et donc intégrant la reconnaissance de l'Incarnation divine dans le *prochain*, comme essentielle médiation), et dotés d'une modestie acquise au long de l'expérience d'une vie,

209. *Cristal et fumée*, *op. cit.*, p. 77-78, derniers mots du livre.

qui auraient en commun de persévérer au milieu des pires débâcles, [avec] quelques mouvements de compassion vraie, de loin en loin un mouvement de bonté vraie, une patience presque inlassable [...] [;] de légers viatiques, pas les mêmes pour tous, mais suffisants, jusqu'à preuve du contraire, pour les maintenir en mouvement jusqu'à leur dernier souffle (après quoi, silence !). Ce serait alors une sorte de dernier espoir à espérer, que leurs pas (sur les chemins du dehors ou du dedans) dessinent [...] un réseau qu'on voudrait aussi invisible et aussi fertile que celui des racines dans la terre²¹⁰.

210. « Israël, cahier bleu », *op. cit.*, p. 96.

Le monde : une insaisissable présence

Paule PLOUVIER

Traiter du rapport de Jaccottet avec l'art du haïku relève d'un paradoxe inhérent à la pensée de Jaccottet lui-même. C'est, écrit-il dans le moment de sa plus grande fascination pour ce type de poème, une forme dont il ne peut parler car « elle traite d'une poésie écrite dans une langue et au sein d'une culture dont j'ignore tout », conditions dont le traducteur qu'est aussi Jaccottet, ne peut sous-estimer la puissance d'empêchement. Et cependant il ajoute aussitôt que cette forme « le presse » et exerce sur lui une invite puissante car « les haïku proposent à la fois une disposition de l'âme et une forme ». Or cette tension dont la résolution est impossible peut, plus qu'une comparaison en quelque sorte terme à terme entre les poèmes de Jaccottet et le haïku, venir éclairer de biais une des facettes de la recherche poétique de Jaccottet.

En ce sens il paraît peu utile de s'attarder sur l'histoire du haïku. Non seulement la magistrale étude de M. R. H. Blyth, étude à laquelle se réfère Jaccottet dans « L'Orient limpide » en couvre l'existence par « l'étendue, la précision, l'intelligence d'un travail où la sensibilité poétique est partout présente » et il ne reste qu'à revenir à cette étude,

mais encore dernièrement, après les présentations d'anthologie dues aussi bien à Roger Munier qu'à Yves Bonnefoy, voire après l'article de Michèle Aquien sur « Jaccottet et le haïku », on peut supposer acquis les quelques principes de base nécessaires à un Occidental concernant ce court poème au thème fixé par la tradition qui s'insère dans le cycle de la nature et doit contenir « un mot qui définisse la saison où il se situe ». Ce que nous retiendrons du haïku sont donc les points paradoxaux qu'y voit Jaccottet face à sa propre pratique plus que le haïku « tel qu'en lui-même... ». Et tout d'abord sa brièveté, ce caractère de « poème-instant », expression utilisée par Jaccottet dès 1945 pour caractériser, il est vrai, les poèmes d'Ungaretti dont il retient dans le recueil *Allégresse* le caractère d'extrême nudité langagière : « le mot n'y est pas plus (mais pas moins) qu'une feuille qui tremble dans la nuit »¹ et « le précieux tremblement du temps est à peine saisi que libéré de la durée ». Très tôt donc, avant même la lecture des haïku, apparaît la fascination face à l'instantanéité d'une exclamation poétique impliquant une apparition du monde surgie au plus simple de l'expérience, au plus commun, dirait Baudelaire, là où l'insignifiance du propos s'éclaire comme par en-dessous, et laisse sourdre une profondeur et une multiplicité de rapports inattendus. Ce sont ces caractères qui vont venir en quelque sorte s'agglomérer et se renforcer par l'approche du haïku dont nous pouvons ensuite suivre constamment la trace dans l'œuvre.

Tout d'abord la région où se déploie le haïku n'est, souligne Jaccottet, « ni extra-terrestre ni même lointaine », il s'agit « de la vie quotidienne et du monde donné au premier venu » mais « il se révèle ainsi en fin de compte que la qualité singulière de cette poésie ne peut s'expliquer que par l'état singulier auquel le poète accède par une série de dépouillements dont la concision de son vers n'est que la

1. Ph. Jaccottet, *Une Transaction secrète*, « Giuseppe Ungaretti », Gallimard, 1987, p. 164.

manifestation verbale »². Le terme « état » écrit en italique invite à se pencher davantage sur une façon d'être que sur une façon d'écrire, sur une expérience existentielle plus que sur une pratique. Du moins il le semble. À l'instar de Rilke ou de Hölderlin dont il est le traducteur sensible, l'exigence poétique chez Jaccottet se fait l'exigence d'un rapport au monde dont la simplicité, l'immédiateté seraient garantes de l'authenticité. « La vraie vie » dont Rimbaud s'est réclamé, « la vraie vie possible ici et maintenant » insiste Jaccottet dans son *Discours de Tübingen*, apparaîtrait grâce à la vertu réciproque d'un langage et d'un regard parvenant « à illuminer d'infini des moments quelconques d'existence quelconque ». Soit le fait d'être en prise sur un réel qui, comme nous le savons, se donne difficilement et toujours à l'improviste, là où nous ne l'attendons pas et surtout là où nos valeurs sociales et nos clichés de pensée ne se sont pas installés. Dans un très bel article sur « La poésie chinoise et la réalité », le sinologue Jean-François Billeter s'appuie sur les thèses de Clément Rosset pour montrer combien « il n'est pas en notre pouvoir de convoquer le réel à volonté ou de nous rendre à son évidence quand bon nous semble. Nous ne pouvons que nous laisser surprendre par lui. Il est en effet dans sa nature de nous prendre nécessairement au dépourvu. » Or le haïku est la profération de cet instant qui prend par surprise et dans la simplicité non pensée du monde soudain présent : Jaccottet dit son admiration pour le poème de Bashô s'exclamant : « Combien digne d'admiration / qui ne pense pas. La vie est fuyante / En voyant l'éclair ! » Il s'agit bien là d'une commotion produite par un spectacle, mais le terme même de « spectacle » est gênant qui induit une sorte de mise en scène découpée et goûtée par un sujet conscient de son plaisir. Ici la chose vue entre dans l'œil comme une flèche, la sensation mène le jeu, aucun jugement ne s'interpose entre elle et celui qui en est le lieu. Parmi tous les haïku cités dans « L'Orient limpide » on a souvent retenu : « Un soir d'automne / Elle vient et dit / Allumerai-je la lampe ? », peut-être pour la discrète invite amoureuse qu'il contient.

2. *Une Transaction secrète*, « L'Orient limpide », *op. cit.*, p. 129.

Mais plus probant encore, car en quelque sorte déshabité de toute subjectivité apparente, celui-ci, exemplaire en outre pour ce qu'il présente de commun, soit cette flaque d'eau où se reflète pour Bonnefoy l'infini du ciel : « Dans la rivière basse / Sur les mains lavant les marmites / La lune de printemps ». Une vision-éclair qui ne pense pas et qui pourtant fait monde, rend présent à la présence, met, écrit Blyth à propos du haïku, dans « cet état d'esprit dans lequel nous ne sommes pas séparés des autres choses mais vraiment identiques à elles et où cependant, ajoute-t-il, nous gardons notre propre individualité et nos particularités propres ».

Restons-en donc encore à l'instant de saisissement, de l'irruption du réel à travers la sensation visuelle ou auditive qui met en prise sur l'ensemble d'un monde à la fois ordonné et multiple : « Allumant une bougie / À une autre bougie / Une soirée de printemps » ; ou encore : « Les voyageurs / demandant si la nuit est froide / avec des voix endormies ». L'emploi dans la traduction de participes présents cherche à rendre la soudaineté d'une action dont la cause n'est pas uniquement et directement un agent, mais où « cela » se fait, « cela » advient et je m'appuierai encore sur le sinologue Jean-François Billeter rappelant que « dans notre langue il faut toujours que quelqu'un ou quelque chose agisse » alors qu'en chinois le verbe est autonome, il n'a pas besoin de sujet grammatical, « cela » agit sans rien ni personne ; si le verbe est précédé de quelque chose, ce n'est pas un sujet mais un thème, c'est-à-dire un mot indiquant à propos de qui ou de quoi cela agit. Au lieu de « les oiseaux gazouillent » on a donc « oiseaux, ça gazouille » ou plus laconiquement « oiseaux : gazouille ». Ces spécificités de la langue rendent sensible une présence englobante où Jaccottet souligne l'existence de « relations cachées entre des choses lointaines [...] relations dont la découverte nous illumine au point, dans certains cas, de changer notre vie ». Proche-lointain, surface-profondeur, ponctualité d'une vie-immanence du tout s'y interchangent, remplissant l'être d'un sentiment de plénitude où aucun « commentaire d'ordre philosophique, religieux, moral, sentimental, historique ou patriotique » ne

vient s'interposer pour diminuer le sentiment de réel, et où pourtant « en profondeur » tous ces aspects « sont retenus ».

Mais là encore laissons en suspens le retour de ce que nous, Occidentaux, appellerions la subjectivité. Dans le temps de prise du réel sur nous, d'apparition du monde comme élan et force de vie à laquelle nous adhérons, c'est quasiment sous forme d'exclamation, de notation aussi brève que rapide, notation qui épouse la soudaineté signifiante de l'apparition, que le langage intervient. D'où sans doute — et ce fait a été souligné par la critique à plusieurs reprises — la publication dans les *Semaison* de ces instantanés donnés sans autre commentaire : « le petit pêcher rose, dans la distance, sur un coin de pré vert clair »³. Ou encore : « un arc-en-ciel prenant appui sur une maison vide, dans une combe verdoyante »⁴, et tant d'autres qui se présentent comme le noyau dur de la vision. Noyau dur qu'à l'époque du recueil *Airs*, si proche de la lecture des haïku, les poèmes vont tenter de sauvegarder dans l'intégrité énigmatique et illuminante de la rencontre : « Le souci de la tourterelle / C'est le premier pas du jour / rompant ce que la nuit lie »⁵ ; « Pommes éparses / sur l'aire du pommier / vite ! / Que la peau s'empourpre avant l'hiver ! » ; et beaucoup plus tard encore, dans *La Seconde semaison*, preuve de la nécessité interne d'une telle démarche poétique restant proche du haïku : « Iris le pied dans le bosquet, / mince et parfois / enveloppé de grêle / en torsades... » ; « les feuilles éparses dans le champ labouré, dans la terre labourée, en liasses qu'éparpille le vent du sud » ; ou plus bref encore : « Romarin, ruche d'abeilles bleues ».

Dans ces notations-poèmes sont bien réalisées les conditions d'authenticité de l'expérience que Jaccottet trouve dans le haïku : vision issue de la vie quotidienne et du monde donné au premier venu, état particulier lié au surgissement de relations mettant en rapport d'échange le fruit et l'homme tous deux pris dans la giration des saisons, de la vie et de la mort ; et surtout une expression poétique

3. Ph. Jaccottet, *La Seconde semaison*, Gallimard, 1996, p. 97.

4. *Ibid.*, p. 139.

5. *Ibid.*, *Poésie 1946-1947*, « *Airs* », Gallimard, 1971, p. 124.

au plus loin de la métaphore, au plus loin de l'image : « Enfin une poésie sans images », s'exclame en effet Jaccottet dans « L'Orient limpide », car « (s)i précieux que puisse être le rôle de l'image, j'ai dit ici, plus d'une fois, combien je la croyais redoutable, ne fût-ce que par sa promptitude à surgir, sa docilité, et comment il lui arrive de voiler au lieu de révéler ». Il y a une vertu authentifiante du haïku, pierre de touche de la vérité de la rencontre car, là, le langage s'efface, le poème devient « simple doigt tendu [...] ou simple passerelle que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène » ; « (u)n sens prodigieux du vide comme du blanc dans le dessin » et surtout « une véritable divination dans le choix de deux ou trois 'signes' indispensables et dans l'établissement de leurs rapports ». Mais lorsque nous tentons d'approcher l'art du haïku nous ne devons pas oublier que nous sommes face à une langue agglutinative et qui garde dans sa graphie la force visuelle du dessin. Par son essence même, cette langue peut induire une instantanéité immédiatement perceptible dans la mise en relation des termes qu'elle propose. Et Jaccottet emploie l'expression de « signes » pour mieux faire sentir l'élan dynamique qui projette d'une graphie à l'autre, sans qu'il y ait besoin d'intermédiaire syntaxique pour signifier le sens qui en résulte et surtout l'intrication native — la langue mère le permettant — entre un individu conçu au départ comme une entité résultante d'un tout et non, comme l'exigent notre propre civilisation, notre propre langage, notre propre mythe judéo-chrétien, une personne dressée face au tout du monde. Ces « signes », mots simples pris au plus près de leur acception, ne sont pas des images, ils ne s'éloignent pas par des détours de langue de la chose d'où vient le choc émotif mais, écrit Jaccottet, « tout se passe comme si le poème ne faisait qu'actualiser le rapport originel de la parole et du monde ». Et nous sommes bien là au cœur d'un débat qui intéresse toute la poésie française de la seconde moitié du XX^e siècle. Si la poésie se veut langage de l'immédiat, comment la purifier des charmes et élégances d'une tradition littéraire fondée sur la rhétorique, c'est-à-dire sur l'emploi des figures ou plus largement des « images » ? Comment, à travers le langage, avec lui, rejoindre

directement le monde et simplement se laisser dire en quelque sorte par la vie ? Cette question revient comme un *leitmotiv* dans l'œuvre de Ph. Jaccottet, question à laquelle le haïku n'apporte aucune réponse directe bien qu'il permette le maintien d'un espoir.

De « L'Orient limpide » aux tardives *Leçons* de *À la lumière d'hiver*, c'est en effet le problème de l'image qui ne cesse d'être soulevé : « Autrefois, / moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine, / me couvrant d'images les yeux, / j'ai prétendu guider mourants et morts ». Car peut-être bien que « parler », « tracer des mots sur la page » est facile lorsqu'on se laisse porter par la griserie de la langue, mais s'il « y a des choses qui habitent les mots plus volontiers et qui s'accordent avec eux »⁶, il faut se dépouiller d'une subjectivité avide, se défaire de la manie d'intervenir faustienement dans l'ordre du monde : « J'aurais voulu parler sans images, simplement pousser la porte... »⁷ pour trouver cet art du haïku fait de « pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne ». Il y a là une opération mentale difficile, sinon impossible, pour un Occidental formé sur le concept de la personne et de son intervention intellectuelle dans toutes les opérations du monde. Alors que, dans le haïku, l'opération intellectuelle, la saisie du monde accepte, pourrions-nous dire, spontanément de se faire seconde, d'être en retard sur le surgissement d'un réel dont le poète se sent partie prise. Soit cet extraordinaire poème d'un moine zen du XIII^e siècle retenu par Jaccottet : « Dans la plaine enneigée où toute l'herbe s'abolit / Le héron blanc s'est enfoui dans sa propre apparence ». Nul regard personnalisé dans ce texte mallarméen avant la lettre, mais une luminosité blanche absorbant en elle et au même titre celui qui regarde et ce qui est regardé dans l'instant parfait de la saison. La même et impersonnelle, mais non pas inhumaine, leçon apparaît dans cet autre poème également recueilli par Jaccottet : « Ô fleurs de cerisier ! Tombez en obscures nuées / Au point que la

6. Ph. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, et suivi de *Pensées sous les nuages*, Poésie / Gallimard, 1994, p. 47.

7. *Ibid.*, p. 49.

vieillesse en perde son chemin »⁸. Neige, fleurs, autant d'instantanés que l'on trouve aussi chez Jaccottet grâce auxquels le regard et la sensation, surpris, rompent avec les schèmes mentaux et laissent advenir le réel. Mais là où chez les uns l'être particulier (nous disons, nous, « le sujet »), révélé par la surprise, se laisse sereinement absorber par un monde en mutations incessantes, où la mort n'est pas un scandale mais un retour, chez Jaccottet, une force inquiète intervient au nom de la personne, rompant par son inquiétude et son doute ce qui aurait pu être, a peut-être été (mais précisément le travail du doute est de le frapper d'une certaine inanité) cet instant de surgissement : « J'ai trop de crainte / pour cela, d'incertitude, parfois de pitié / on ne vit pas longtemps comme les oiseaux / dans l'évidence du ciel, / et retombé à terre, / on ne voit plus en eux précisément que des images / ou des rêves »⁹. On peut nous rétorquer qu'il s'agit là d'une disposition propre à Jaccottet et non à la langue. Toutefois cette inquiétude, même si elle appartient pour une part à la disposition d'âme de celui qui écrit, nous semble venir aussi du cœur d'une langue qui ne peut à aucun moment se défaire de la présence d'un sujet dont l'exigence de personnalisation toujours plus grande de soi et de l'autre repousse, faudrait-il dire « naturellement », la possibilité d'une expression immédiate (sans médiation) d'un réel réalisé. À ceux qui trouveraient excessive cette présentation de la langue, faut-il rappeler les assertions de Benveniste sur la fondation grammaticale du je-tu et les contre-propositions de philosophes ou de penseurs tels Gilles Deleuze ou Maurice Blanchot pour tenter d'introduire la notion d'un « on » actif et détaché de toute emprise d'un « sujet » au sens personnaliste ? Cette personnalisation propre à notre langue et à la pensée judéo-chrétienne induit en outre un rapport à la mort beaucoup plus angoissant car il met le sujet dans un va-tout où, seul et détaché, il fait face au tout du monde. Certes, si l'on suit Yves Bonnefoy, ce sujet est « le plus discret qui soit, le plus soucieux d'alléger sa présence, de la rendre presque invisible », de cette

8. Ph. Jaccottet, *La Seconde semaison*, *op. cit.*, p. 202.

9. *Ibid.*, *Chants d'en bas*, *op. cit.*, p. 49.

invisibilité admirée par Jaccottet dans « L'Orient limpide ». Cependant le sujet personnel persiste, aux aguets quand bien même il serait, comme le voit Yves Bonnefoy, « désencombré de sa propre histoire » et « plus spacieusement ouvert aux apparences du monde ». L'enjeu du lyrisme, de ce lyrisme qu'on ne peut nier chez Jaccottet, est là. Suivons encore Yves Bonnefoy qui souligne combien la poésie de Jaccottet n'a pas « renoncé à la fonction expressive inséparable de la grande tradition lyrique », même si le sujet lyrique a renoncé à toute autorité et ne dit que ce qui fait défaut en sorte que puisse être exaucé le vœu de *La Semaison* : que « (l)'effacement soit ma façon de resplendir ». Il ne faut pas évoquer ici les nombreux poèmes où les vers s'enchaînent mélodiquement et qui sont pour plus de moitié dans l'œuvre. Très tôt, Jaccottet, face au poème-instant, protestait qu'il répond mal à la prosodie française car « sa forme brève et stricte [...] interdit tout abandon à la fluidité musicale ». Or cet abandon à la fluidité musicale, la recherche mélodique sur une longue durée, soit celle de *Leçons*, exige pour être soutenue la présence émotive de celui qui médite et chante. Certes, dans *Le Livre des morts*, « (c)elui qui est entré dans les propriétés de l'âge » et qui « ne cherchera plus les pavillons ni les jardins / ni les livres, ni les canaux ni les feuillages », par l'élargissement que connote l'emploi de « celui qui » peut viser chacun et n'importe qui dans une généralité englobante, mais le « je » veille derrière et de sa présence conforte l'authenticité de la Leçon, apporte son témoignage personnel, car celui-là, dit le poème, « je le regarde », ce qui brise la possibilité des interactions réciproques entre un tout et une partie de ce tout. Mais prenons, car là est la pierre de touche, les poèmes brefs, poèmes-exclamations, poèmes-haïku où l'instant plénier devrait dire la fusion et la mise en rapport de fondamentaux excluant toute déchirure, telle la blancheur du héron participant à la blancheur de la neige dans lequel « tout se passe comme si le poème ne faisait qu'actualiser le rapport originel de la parole et du monde ». Par contre, chez Jaccottet une vie personnelle revient s'interposer entre le monde et l'instance visionnaire qui reste toute chargée de sa particularité douloureuse : « Une semaison de

larmes / sur le visage changé, / la scintillante saison / des rivières dérangées : chagrin qui creuse la terre / L'âge regarde la neige / s'éloigner sur les montagnes »¹⁰. Loin de se laisser absorber dans la giration des saisons et la luminosité de la neige, une présence se dessine qui s'arrache à cette paix possible pour protester de sa douleur, et opposer au temps immédiat du scintillement un temps humain fait d'écoulement et d'usure, introduisant par là un hiatus entre ce qui est dit — cet ordre du poème qui devrait nouer toutes les composantes du dit — et celui qui dit et que sa parole sépare. L'impossibilité d'adhérer à l'instant d'une présentation du monde pourtant souhaitée et recherchée dans l'éclair de son advenue est encore plus patente si l'on se réfère à ce poème extrêmement court : « Je ne veux plus me poser / voler à la vitesse du temps / croire ainsi un instant / mon attente immobile »¹¹. Et si par hasard le poème saisit d'un trait de plume une fugace présence où objet et sujet sont confondus dans une sensation unique : « Tout un jour les humbles voix / d'invisibles oiseaux / l'heure frappée dans l'herbe sur une feuille d'or / le ciel à mesure plus grand »¹², c'est pour être en quelque sorte dénoncé par un poème suivant : « Il y aura toujours dans mon œil cependant / une invisible rose de regret / comme quand au-dessus d'un lac / a passé l'ombre d'un oiseau »¹³. La conciliation native de l'homme et du monde dans l'incessant mouvement de la vacuité qui rend possible le phénomène poétique du haïku, trouve en Occident l'infranchissable barrage d'une langue et d'un sujet fondés sur la personne. Et, faudrait-il ajouter, l'indéniable existence chez Jaccottet d'une sensibilité marquée par la spiritualité chrétienne. Alors, comme l'a analysé Jean-Pierre Jossua¹⁴, les signes peuvent en effet dans une expérience de l'immédiat accourir de toutes parts

10. Ph. Jaccottet, *Chants d'en bas*, op. cit., p. 96.

11. *Ibid.*, p. 116.

12. *Ibid.*, p. 130.

13. *Ibid.*, p. 142.

14. J. P. Jossua, *Pour une histoire littéraire de l'expérience religieuse*, t. 2, Paris, Beauchesne, 1990, p. 49.

mettant le poète dans des « instants pendant lesquels la splendeur du monde extérieur nous saisit de façon stupéfiante » et illustrer « cette intuition fondamentale qu’exprimait déjà Novalis : « Le Paradis est dispersé sur toute la terre, c’est pourquoi nous ne le reconnaissons plus. Il faut réunir ses traits épars ». Mais ces signes qui amènent jusqu’à un seuil, seront toujours non pas conciliation immédiate, mais ré-conciliation, re-connaissance, travail d’une suture qui n’est pas à faire dans l’esprit du haïku où la douleur humaine, elle-même symbolisée par la saison d’hiver, est tissée dans l’ordre du monde : « Désolation hivernale — dans le bassin d’eau de pluie / des moineaux se promènent »¹⁵ ; « Chrysanthèmes flétris / chaussettes à sécher sur la clôture — un beau jour »¹⁶ ; et encore l’union harmonique des luminosités dans ce haïku de Bashô : « Première neige — les feuilles des narcisses / à peine ployées »¹⁷. Si la mort est présente, elle l’est allusivement, d’une manière mélancolique plus que tragique, l’accent portant sur la pérennité d’une identité ancestrale plus que sur l’angoisse d’une disparition personnelle.

Que conclure alors de l’intérêt porté par Jaccottet au haïku, intérêt qui ne concerne pas seulement un moment appelé par la lecture ponctuelle de l’anthologie de Blyth ? En effet les notes de lecture de poèmes japonais ou chinois sont constantes, constante aussi l’attention portée aux commentaires des sinologues. Ainsi, dans *La Seconde semaison*, en 1987, la note d’avril à propos de l’article de Jean-François Billeter, « La poésie et la réalité » dont nous avons parlé, recoupe parfaitement, c’est Jaccottet qui l’affirme, sa propre expérience : « nous nous abritons du réel derrière des schèmes [...] et [...] il faut, pour le rejoindre, une rupture de nos habitudes mentales, un saisissement qui entraîne, du coup, un heureux oubli de soi »¹⁸. La méditation sur l’art du haïku, si éloigné de l’art rhétorique des images, si

15. *Haïku*, avant-propos de R. Munier, préface de Y. Bonnefoy, Fayard, « Documents spirituels », 1978, p. 181.

16. *Ibid.*, p. 177.

17. *Ibid.*, p. 189.

18. Ph. Jaccottet, *La Seconde semaison*, *op. cit.*, p. 106.

sobrement tissé de mots relevant d'une immédiateté concrète, permet le retour sur soi et la méfiance face à une trop grande facilité lyrique. Le combat contre et avec les « images » en est renouvelé. La part d'existence personnelle dont nous avons tenté de montrer qu'elle est en Occident et chez Jaccottet incontournable, en est purifiée et allégée. Mais surtout l'art du haïku aiguise l'interrogation constante de Jaccottet face à la présence du monde et à la recherche du sens : « On longe un verger de cognassiers, parmi les plus beaux arbres fruitiers quand ils sont en fleur : pourquoi ? »¹⁹. Aucune réponse à cette question qui dans l'art du haïku serait paisible constat d'une beauté. Au « cela » qui se présente et qui peut être soudainement noté, s'adjoint toujours — ou presque — chez Jaccottet, nous l'avons vu, le second temps d'une subjectivité qui se retourne sur l'événement et s'éprouve dans une réflexivité séparative.

On peut certes, une dernière fois, rappeler avec Jaccottet que le haïku se présente comme un contre-poison face au « désordre » grandissant du monde où nous vivons, car « sans doute sommes-nous depuis longtemps engagés dans un 'détour' apparemment inévitable, et de plus en plus éloignés de la limpidité »²⁰. Ce monde où le lien est à refaire, d'où les Dieux ont fui, où l'enchantement s'est dissipé, il incombe au poète d'en interroger les possibles latences et si, par exemple, Jaccottet s'émerveille à la lecture de *Rhétorique fabuleuse* d'André Dhôtel, qui peut paraître bien loin du haïku, c'est qu'il y découvre en écho l'affirmation têtue d'un monde « parcouru de tissages divers et insoupçonnés qui parfois se manifestent ». Mais en fin de compte, bien que cela puisse paraître paradoxal, il nous semble que la méditation lucide de Jaccottet sur le haïku le ramène à ce qui précisément nous sépare de cet art et de cette civilisation, nous les rendant dans le même instant si chers. Ce sujet occidental, ce « je » si présent, souffrant, doutant, figure en creux du Dieu judéo-chrétien, l'art du haïku apprend à l'alléger, à le purifier jusqu'à quasi-effacement. Mais ce qu'il en reste, cette présence quasi anonyme, il est

19. Ph. Jaccottet, *La Seconde saison*, *op. cit.*, p. 107.

20. *Ibid.*, *Une Transaction secrète*, « L'Orient limpide », *op. cit.*, p. 131.

alors d'autant plus exigé de s'en porter garant, d'interroger ce point irréductible pour lui faire rendre le son le plus pur. L'attention que la poésie de Jaccottet porte à la figure de ce qui vient d'apparaître, les reprises, retouches, corrections dont témoignent les *Semaison*, ne sont pas celles d'un esthète mais relèvent de l'éthique d'un regard qui veut se porter au plus près d'une vérité dont le sujet est ici partie intégrante quoique non intégrée. À ce titre le sujet fait alors retour dans les poèmes brefs, car il ne peut authentiquement être laissé en plan. Il y eut, nous l'avons cité au début, « le petit pêcher rose, dans la distance, sur un coin de pré vert clair », mais aussitôt revient la « flèche qui creuse au plus profond de nous ». L'apparition du petit pêcher est tirée du côté d'une reprise subjective qui s'appuie sur elle afin de permettre l'approfondissement de cette énigme qu'est le rapport entre le monde et l'instance qui en est soudain et si fragilement réceptrice, sans toutefois pouvoir s'y intégrer pleinement. Ainsi, dit encore un autre poème de la section « Fleurs, oiseaux, fruits » : « Je marche / dans un jardin de braises fraîches / sous leur abri de feuilles / un charbon ardent sur la bouche »²¹. Dans cette tension suscitée par l'existence du sujet séparé renaissent comparaisons et images, affinées jusqu'à l'imperceptible, imperceptible qui rend la fêlure de l'être d'autant plus entêtante.

Ainsi le haïku, cet art non métaphorique qui pour Jaccottet met en question l'image, aboutit paradoxalement à ce que l'image rédimée devienne vérité et soit « l'expression sensible et directe de notre séjour personnel ». Mais, protestait Jaccottet dans l'intimité de son débat, « n'avons-nous pas le devoir, au moins le droit d'écouter en nous cette très profonde, irrémédiable nostalgie, comme si vraiment elle disait quelque chose d'important et de vrai ? »²².

21. Ph. Jaccottet, *Airs, op. cit.*, p. 109.

22. *Ibid.*, *La Semaison, op. cit.*, p. 22.

Autriche
« l'étrange dégradation du folklore »

Catherine SOULIER

Le tout fut disposé dans des vitrines.

.....tout fut aligné sur des tablettes de verre
derrière des étiquettes probablement précises ¹,

Dans les travaux de traduction et de critique que Philippe Jaccottet réalise depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale et tout au long des années cinquante et soixante, la littérature autrichienne occupe une place essentielle. Comme le rappelle Aline Bergé², Jaccottet a été alors invité par Gustave Roud, lui-même engagé dans une traduction de Georg Trakl, à lire le romancier Adalbert Stifter ; et surtout, il a découvert à l'issue de la guerre le grand roman de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, qu'il traduira en français³ et qui lui inspirera

-
1. Emmanuel Hocquard, « Élégie 2 », *Les Élégies*, P.O.L., 1990, p. 25.
 2. Aline Bergé, « L'Autriche intérieure. Un monde baroque », *Les Rapports du sujet et du paysage dans l'œuvre poétique et critique de Philippe Jaccottet (1944-1997)*, thèse Paris VIII, Vincennes-Saint Denis, 1997.
 3. Le premier tome de *L'Homme sans qualités* paraît aux éditions Gallimard en 1957, le second en 1961.

Éléments d'un songe. Sans doute est-ce au traducteur de Musil, attaché à faire connaître la littérature autrichienne moderne et contemporaine, que s'adresse la commande par les éditions « Rencontre » d'un récit destiné à la collection « L'Atlas des Voyages » alors dirigée par l'écrivain journaliste Charles-Henri Favrod⁴. Illustré par des photographies en noir et blanc et en couleurs d'Henriette Grindat, *Autriche* paraît en 1966. Philippe Jaccottet y recompose à partir des souvenirs de deux voyages dans ce pays — l'un en voiture, l'autre en train — « une espèce d'itinéraire » (p. 7) depuis le Tyrol jusqu'à Vienne. Au cours de ce cheminement d'Ouest en Est, le voyageur qui « poursuit, amoureux, le passé de l'Europe » (p. 25) se trouve essentiellement confronté aux traces matérielles des deux périodes les plus brillantes de l'histoire autrichienne : l'âge baroque et les années 1900, prétextes à une sinueuse réflexion sur la modernité historique et artistique, où s'entrecroisent des motifs récurrents : la perte du centre et donc du sens, l'inversion en un « baroque de l'effondrement » (p. 45)⁵ du baroque de l'élan ou de l'envol — dont la salle d'apparat de l'abbaye d'Admont, triomphe du rococo autrichien, offre un exemple extrême avec ses roses, ses bulles, ses nuages et ses anges.

Pour essentielles qu'elles soient, l'Autriche baroque des princes, l'Autriche moderne des bourgeois ne constituent pas le tout de cette « Autriche intérieure » (p. 98), revisitée par la mémoire. Une « autre Autriche, celle des villages paysans » (p. 46), apparaît discrètement. Elle est l'occasion pour le narrateur d'ébaucher une réflexion — non dépourvue d'amertume — sur la place des traditions dans l'Europe contemporaine et sur ce qu'il nomme « l'étrange dégradation du

4. Ph. Jaccottet, *Autriche*, Photographies d'Henriette Grindat, Lausanne, Éd. Rencontre, coll. « L'Atlas des Voyages », 1966, réédité par L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 1994. C'est cette réédition qui sera utilisée ici comme édition de référence.

5. Voir à ce propos Aline Bergé, *op. cit.*, p. 301-302.

folklore » (p. 23)⁶. Poursuivie par fragments jusqu'à la fin du récit, cette réflexion se développe surtout à l'occasion de la traversée du Tyrol, province habitée, comme le souligne Jaccottet, par « un peuple à part, extrêmement patriote, conscient de sa force et de la continuité de ses traditions » (p. 17). Loin de se confiner dans le lieu et le temps spécifiques de la fête, comme presque partout en Europe, les particularismes culturels s'y exhibent dans le quotidien le plus banal. La fête folklorique reste certes le conservatoire par excellence des pratiques et des formes ancestrales : le *jodel*⁷ s'y fait toujours entendre ; et l'on y arbore encore le costume traditionnel. Mais l'on peut aussi croiser « dans les rues [...] l'homme mûr, ou même âgé, en culottes de cuir, et la forte bourgeoise en tablier fleuri » (p. 24). Car, le narrateur y insiste, « l'Autriche est un des rares pays d'Europe où le costume local traditionnel survive en dehors des fêtes et cortèges folkloriques. [...] La cape de loden, noire à liserés verts, ou l'inverse, est très répandue [...] ; et le chapeau féminin est presque toujours inspiré par le chapeau du chasseur [...]. Nombreux sont encore les hommes qui portent le veston à passepoil vert, sans col, et à boutons d'argent. » (p. 24). Révélant la persistance de certaines pratiques festives et de particularismes vestimentaires, les hasards du voyage manifestent aussi la survivance des traditions architecturales, des techniques anciennes de construction et des motifs décoratifs. Conformément à l'usage en vigueur dans les régions forestières, le bois est, au Tyrol, l'un des matériaux de prédilection de l'architecture rurale, tant pour les maisons d'habitation — les chalets — que pour les bâtiments agricoles, tels les « petits fenils de bois gris, à claire-voie dans certaines régions, jumeaux quelquefois » (p. 13) dont les particularités retiennent l'attention du voyageur.

6. Le mot « folklore » est entendu ici dans le sens englobant que lui donne Van Gennep pour qui il désigne l'ensemble de la culture populaire dans ses aspects matériels autant que non matériels.

7. Caractéristique des montagnes suisses, bavaoises et tyroliennes, ce chant consiste en vocalises sans paroles, avec des passages brusques de la voix de poitrine à la voix de tête, et *vice versa*.

Toutefois, si elle permet de découvrir des coutumes, des costumes et une architecture spécifiques, la traversée du Tyrol est loin de confirmer l'existence d'une continuité sans faille des traditions. Dans les années soixante, en effet, la civilisation rurale dont relèvent les faits folkloriques ne demeure intacte dans aucun pays industrialisé d'Europe. Installé à Grignan depuis 1953, Philippe Jaccottet a été le témoin direct de l'industrialisation accélérée des campagnes françaises et de la régression sans rémission de la culture paysanne qui en est la conséquence. Sa familiarité avec l'œuvre de Gustave Roud, si profondément nostalgique de l'« ancien monde paysan »⁸, si désireuse d'en recueillir les traces, l'a peut-être rendu plus attentif encore à la radicale transformation des rapports entre l'homme et la nature impliquée par les nouvelles conditions techniques et économiques du travail agricole. Comme Gustave Roud, Jaccottet voit dans ce qu'un chapitre d'*Autriche* appelle l'« accord profond avec le lent et régulier mouvement de la nature » (p. 109) une caractéristique majeure de la civilisation rurale traditionnelle, essentiellement agraire et pastorale et, de ce fait, apparentée aux civilisations antiques. Les rythmes des sociétés rurales préindustrielles sont ceux des saisons dont le cycle, commandant les travaux agricoles, régit l'ensemble des activités humaines ; en particulier les fêtes et les rites, religieux ou profanes. En témoigne une coutume du Salzkammergut qui « consiste à claquer du fouet en cadence pour saluer l'apparition des premiers morceaux de prairie libérés par la neige »⁹ et que Jaccottet, touché par sa beauté, tient à mentionner quand bien même il ignore, il en convient lui-même, si elle perdure effectivement. Dans ce monde où les coutumes épousent l'ordre immuable de la nature, l'architecture, dans sa forme comme dans sa matière, s'accorde avec le paysage : en Autriche, pays dont

8. G. Roud, *Air de la solitude suivi de Campagne perdue*, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 1995, p. 119.

9. *Autriche*, Rencontre, L'Atlas des Voyages, 1966, p. 150. La coutume qui retient ici l'attention de Jaccottet est mentionnée dans « L'état de la question », une annexe au récit de voyage proprement dit qui n'a pas été reproduite dans l'édition de L'Âge d'Homme.

« l'herbe et le bois, le vert et le brun » sont, au dire du narrateur, « la vraie bannière » (p. 13), l'usage du bois contribue à instaurer un lien quasi organique entre les bâtiments et le sol, à donner aux fermes et aux villages tyroliens un naturel comparable à celui des futaies¹⁰. Quant au costume traditionnel, où domine le vert, couleur champêtre, humide et végétale à la fois, il semble au promeneur d'*Autriche* « un rappel de forêts, de chasses, de chevaux et de châteaux » (p. 24). Son rapport à l'élémentaire est jugé si étroit que l'élégante autrichienne dont le vêtement vient à s'en inspirer se transforme, dans l'imaginaire de Jaccottet, non seulement en « amazone », occasionnellement liée aux arbres et aux herbes, mais encore en « ondine », directement émanée des eaux vives et des lacs de montagnes — au temps où le réel était encore enchanté.

Mais, dans les sociétés industrielles européennes des années soixante, qui médiatisent la relation avec la nature, violentent les rythmes ancestraux et imposent l'idée du progrès continu donc la dictature du temps linéaire, l'harmonie de l'homme et du monde est rompue. L'« esprit qui animait le moindre élément de la vie, il y a un siècle » (p. 25) a peine à subsister. Et si le folklore survit, ce n'est plus — au Tyrol comme ailleurs — qu'en raison d'« un mélange de piété nationale et d'esprit commercial » (p. 24). Souci du patrimoine donc. Souci du gain surtout. Car la conservation de « ces *jodels*, ces costumes, ces coutumes [qui] ravissent nombre de voyageurs » (p. 20) est à présent inséparable du « développement régulier, et d'ailleurs inévitable, du tourisme » (p. 19), qui falsifie les pratiques traditionnelles en les transformant en marchandises à consommer. Confronté à diverses reprises à des particularismes régionaux qui manifestent en apparence la permanence de la civilisation rurale traditionnelle, le narrateur d'*Autriche* en retient avant tout l'inauthenticité. La « soirée tyrolienne » qu'il lui est donné de voir le frappe par son artificialité. Spectacle et non plus fête, même pas « semblant de fête » (p. 82) comme l'est le bal populaire viennois avec sa « gaieté forcée » qui ne

10. En ce qui concerne les formes, Jaccottet trouve une parenté entre l'aigu des clochers gothiques et la pointe des sapins (p. 13).

parvient pas à masquer des « aveux de tristesse », elle lui apparaît comme une caricature de ce qui fut naguère une pratique authentiquement festive :

Le *Tiroler Abend*, c'est le chromo vivant, chantant, dansant ; une image de la santé et de la vertu montagnarde si poussée, si colorée, d'un relief tel qu'elle en devient à peine supportable : ces joues plus roses que nature, ces sages nattes, ces rires cascadants, ces cuisses robustes sur lesquelles des mains non moins robustes claquent en cadence [...] (p. 16).

Non contente de transformer en spectacle-marchandise la fête coutumière où tout le plaisir tenait au *faire ensemble*, la soirée folklorique, forçant le trait, outrant les qualités de robustesse attribuées à la population montagnarde par l'imaginaire contemporain, finit, à force d'idéalisation, par devenir mensonge pur. L'image d'une paysannerie florissante qui s'y construit pour s'exhiber aux regards avides de touristes en mal de naïveté originelle est doublement falsifiée. Elle ne correspond pas à la réalité présente telle qu'a pu la révéler à Philippe Jaccottet « une étude parue dans les *Nouvelles de Salzbourg* en 1963 » (p. 16) où se trouvait souligné le mauvais état sanitaire de la classe paysanne en Autriche. Pour autant, en ignorant que « ce sont les fils de paysans qui fournissent le plus fort contingent d'inaptes au service militaire, ce sont les paysannes qui meurent les plus jeunes » (p. 16-17), la soirée folklorique ne ressuscite pas un monde disparu. Vision mythique d'une paysannerie idéale qui n'eut jamais d'existence historique, elle n'est qu'un avatar contemporain et dégradé de l'image mensongère élaborée par la pastorale, l'idylle, nostalgique de l'Âge d'or.

Aussi idéalisante que la fête folklorique, aussi falsificatrice, la restauration des bâtiments ruraux — toujours exagérément pimpants en Autriche — engendre une gêne identique. Le voyageur qui retrouve dans le « chalet rénové » la même « sorte de mensonge » (p. 25) que dans les « *jodleurs* des souvent nommées 'soirées tyroliennes' » et dans les danseuses aux joues « plus roses que nature » déplore le « côté

soigné, flambant neuf, cossu » de ce bâtiment aussi « convenable » qu'« attristant » (p. 15). À l'évidence de telles restaurations ne sauraient attester la présence vivante de l'esprit de l'ancien monde. Elles n'ont en effet rien de commun avec les pratiques de rénovation périodique qui, dans les sociétés traditionnelles, révèlent l'intégration de l'ordre humain dans l'ordre naturel et dont « les provinces de la Haute et de la Basse-Autriche qui longent le Danube jusqu'à Vienne » (p. 67) offrent encore quelques exemples. Dans ces régions que leurs ressources propres rendent moins dépendantes « de l'afflux saisonnier des étrangers » (*ibid.*), les maisons « plutôt petites, mais basses (les plus anciennes couvertes de toits de chaume) [sont] reblanchies chaque année comme dans les pays méditerranéens » (p. 64) et ce badigeonnage au lait de chaux, rite saisonnier, rite de printemps¹¹, manifeste, au même titre que la symbolique décorative des portes, avec leurs « astres et [leurs] soleils de bois », l'inscription des activités humaines dans le temps cyclique du cosmos.

Il ne s'agit toutefois que d'une survivance, car la cohérence qui caractérisait encore le monde rural du siècle dernier « est détruite » ; et, le voyageur désabusé le sait bien, « il est inutile d'espérer la rétablir ou en masquer la ruine par l'imitation d'éléments anciens d'une forme morte » (p. 25). La généralisation du modèle urbain et banalisant de « la 'villa', rêve suprême de l'homme moyen, » (p. 19) prouve d'ailleurs clairement l'irréversible dégradation de l'architecture rurale. Et l'hybridation, c'est-à-dire l'intégration dans les constructions modernes d'éléments architecturaux ou décoratifs empruntés à un vocabulaire de formes traditionnelles, « balcon de bois ou lanterne de fer forgé », ne maintient nulle continuité véritable entre l'habitat contemporain et l'habitat ancestral. Arrachés à la totalité harmonieuse à laquelle ils s'intégraient naturellement, les éléments d'emprunt ne sont plus aux yeux de Jaccottet que « dérisoire tribut [payé] à la

11. Voir à ce propos le lien qu'établissent Hervé Fillipetti et Janine Trotereau entre « le lait de chaux dont on badigeonne les façades des maisons » et « les fêtes de printemps et [de] Pâques » (*Symboles et pratiques rituelles dans la maison paysanne traditionnelle*, Berger-Levrault, 1978, p. 220).

tradition » (p. 58), maladroite « imitation de ce qui fut un style » (p. 19)¹². Abusivement rénovées ou approximativement traditionnelles, les maisons dont la « fausseté [...] gêne » (p. 17) au même titre que celle de la fête folklorique contreviennent ainsi à une double exigence, esthétique et éthique. Elles sont plus qu'une simple « faute de goût » (p. 25) : un « mensonge », une réalité truquée, quelque chose qui « n'est jamais ni ancien ni moderne »¹³ mais qui ne saurait pour autant accéder à l'intemporel. En refusant la distance temporelle et ce que l'on pourrait appeler, d'une formule empruntée à *Éléments d'un songe*, « le chagrin inséparable de l'éloignement »¹⁴ elles donnent seulement à voir « l'utopie de ce qui ne change pas, l'éternité à l'américaine, c'est-à-dire le vide »¹⁵. L'authentique beauté des demeures anciennes réside dans l'acceptation de toute la « profondeur du temps » (p. 26) ; la « grande maison carrée entourée de balcons de bois branlants et décorée de vieilles peintures » (p.15) qui surgit au hasard de la promenade dans un petit village où dominent les chalets modernes ou ostensiblement rénovés en administre la preuve. Si le charme de ce « vieil hôtel » est accru par un savoir surajouté — le fait qu'« en 1843, Maximilien II et Louis II de Bavière (le roi fou) [y ont] passé la nuit » —, ce savoir n'est pas la condition première de sa séduction. Pour faire rayonner « l'épaisseur complexe du temps » (p. 84), nul besoin ici d'invoquer les ombres. L'aspect extérieur d'une construction préservée du « mensonge » des rénovations indiscretes suffit... Une construction qui, consentant à sa vétusté voire à son délabrement, s'offre au regard comme un vestige, au même titre que les objets recueillis dans les vitrines plus ou moins poussiéreuses des musées.

12. L'édition de *L'Âge d'Homme* donne ici — à tort — « initiation de ce qui fut un style ». J'ai rétabli le texte original.

13. Ph. Jaccottet, « En regardant des maisons », *Tout n'est pas dit*, Éd. Le Temps qu'il fait, 1994, p. 66.

14. *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, rééd. 1989, p. 91.

15. *Ibid.*, p. 67.

La méditation sur la « dégradation du folklore » conduit en effet à un éloge inattendu du musée, que l'écrivain situe à l'opposé de toutes les pratiques imitatives désireuses d'instaurer une continuité factice entre passé et présent. Le musée d'ordinaire ne requiert pas particulièrement l'attention de Philippe Jaccottet qui, si l'on en croit une notation de *Paysages avec figures absentes*, n'a pas « l'esprit d'un archéologue et ne cour[t] pas après les vestiges »¹⁶. Le texte d'*Autriche* confirme ce relatif désintérêt : il se borne à mentionner le nom du Musée des chasseurs impériaux d'Innsbruck et ne consacre que quelques lignes aux principaux musées viennois — le Musée de l'Armée, le Musée des Beaux-Arts et le Musée du XX^e siècle — alors même que leurs collections sont, à des titres divers, jugées pleines d'intérêt. Pourtant, il réserve un traitement différent au « très beau » musée d'art populaire tyrolien d'Innsbruck, dont il énumère complaisamment les possessions, « magnifiques traîneaux peints », « costumes, meubles historiés, cibles enluminées [...], [...] objets de la vie quotidienne (assiettes et couverts de bois sculpté, vaisseaux d'étain ou de cuivre) » (p. 23). C'est que celles-ci, séduisantes en elles-mêmes, dotées d'une valeur à la fois esthétique et affective que le narrateur désigne par le terme de « grâce », sont « choses anciennes parfaitement accordées à un paysage presque immuable » (p. 26). En elles, c'est la civilisation agraire traditionnelle où l'homme n'est pas séparé du monde qui se manifeste, touchant « quelque chose, en nous, d'essentiel » (*ibid.*).

Or ces objets contraignent celui qui les regarde à s'interroger sur la variabilité de leur réception, leur résonance sur la sensibilité du spectateur différant selon le contexte dans lequel ils sont saisis.

Comment se fait-il que ce qui nous apparaît si admirable en ce musée [...] nous gêne tant quand nous le trouvons prolongé, ou imité, à l'intérieur de la vie moderne ? (p. 23).

16. *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1970, rééd. Poésie / Gallimard, 1998, p. 26.

Telle est la question autour de laquelle va dériver la méditation. Le musée se présente ici comme un espace privilégié où la beauté des productions de la société paysanne traditionnelle est perçue sans mélange. Non que Philippe Jaccottet soit sensible à la mise en valeur de l'objet pour lui-même, à son savant isolement, à son exhibition sur fond neutre ou à toute autre pratique de l'art muséologique qui arrache l'outil, l'ustensile de cuisine, l'instrument de musique ou l'élément vestimentaire à la sphère de l'utile pour lui conférer, au mépris de sa fonction première, le statut d'œuvre d'art. Alors qu'il noue étroitement les notions de vérité et de beauté — si étroitement que la beauté est pensée comme conséquence de la vérité¹⁷ —, pourrait-il d'ailleurs vanter une pratique au moins partiellement falsificatrice ? Loin d'en faire l'éloge, il témoigne de la plus extrême réserve à l'égard de la « muséologie », souhaitant qu'elle « n[e] vienne jamais mettre ordre » dans le « désordre poussiéreux » du petit musée de la ville de Hallstatt, ce « merveilleux bric-à-brac » où voisinent « une partie des objets, souvent très beaux, exhumés lors des fouilles [...] ; [...] de naïves reconstitutions de la vie des mineurs, de vieilles gravures évoquant l'aspect de Hallstatt au XIX^e, des objets locaux (en particulier de curieux instruments de musique en bois de pin entouré d'écorce de bouleau, dits *Wurzhörner*), des animaux naturalisés, des reliefs de la région » (p. 47-48). Par sa manière, voire sa manie accumulative, par la disparate de ses collections qui lui valent d'être comparé aux « très anciennes salles d'école de village » (p. 47), le musée de Hallstatt s'avère plus proche des « cabinets de curiosités » de l'Europe renaissante et baroque que des musées d'art contemporains. Ces collections privées, dont Jaccottet évoque un remarquable exemple dans les pages consacrées à la visite du château d'Ambras, ne faisaient pas de la valeur esthétique leur premier critère de sélection. Comme l'indiquent leurs dénominations française et allemande — « cabinet de curiosités » et *Wunderkammer*, « chambre aux merveilles » —, comme le soulignent la longue énumération des « mystérieuses merveilles

17. « Se peut-il que cela n'ait pas eu sa vérité, donc sa beauté, un jour », note Jaccottet à propos de la fête folklorique (p. 16).

rassemblées par l'archiduc » Ferdinand II (p. 31) et le commentaire du voyageur qui y trouve l'expression d'un « culte de la surprise et du secret » (p. 32), elles privilégiaient la singularité, voire la bizarrerie, et la rareté. Il en va un peu de même pour le musée d'art et traditions populaires : il expose aux regards des objets dont l'usage s'est perdu et qui, d'usuels qu'ils étaient, sont devenus insolites. Leur beauté éventuelle est donnée de surcroît, elle n'est pas postulée *a priori* et ce n'est pas elle que signifie la monstration. Ce n'est donc pas parce qu'il occulte la fonction d'origine de l'objet d'art populaire, le sépare du corps vivant et agissant pour lequel il fut conçu et autorise, en le réduisant ainsi à l'inaction, à l'appréhender comme pures formes, couleurs, et matières que l'espace muséal garantit la perception de sa beauté.

Ce n'est pas non plus parce qu'il délimite une sorte de périmètre de l'authentique, d'où sont exclues les copies industrielles d'objets manufacturés, produites à des fins purement décoratives par la société contemporaine. Sans doute l'objet artisanal a-t-il, aux yeux de Philippe Jaccottet, une valeur esthétique et affective supérieure à celle du produit industriel. Dans une note de *La Seconde semaison*, Jaccottet, constatant l'apparente absence de laideur « dans le cadre de vie des peuples encore plus ou moins archaïques » et la beauté des « fermes, [des] meubles, [des] couverts des paysans » dans la France du XVII^e siècle, se demande si « la laideur (dans ce domaine) [a] commencé seulement au XIX^e siècle, avec l'industrie »¹⁸. Il mentionne, dans *Autriche*, la gêne que provoquent en lui les « objets de bazar », les « auberges et [les] meubles rustiques » (p. 24), maladroitement contrefaçons des éléments anciens auxquels donnait forme un savoir-faire immémorial. Il ne cesse de dénoncer la confusion du faux avec le vrai qu'implique le goût des touristes pour le folklore dégradé de l'Autriche contemporaine. Mais il insiste aussi sur le fait que son sentiment de malaise naît indifféremment à voir les objets traditionnels « prolongé[s], ou imité[s], à l'intérieur de la vie moderne ».

18. *La Seconde semaison*, Gallimard, NRF, 1996, p. 203.

Interdisant de confondre brutalement prolongement et imitation, l'alternative rappelle que l'élément authentique peut, quand prétend s'y nier toute discontinuité temporelle, susciter une gêne égale à celle qu'engendre le faux caractérisé. Or le musée d'art populaire dénonce précisément toute illusion de continuité...

Quels que soient sa configuration interne et les partis pris muséologiques de son conservateur, il opère en effet une séparation radicale entre les objets qu'il renferme et l'environnement urbain moderne. Quand bien même les musées proposent à leurs visiteurs des reconstitutions d'intérieurs complets, comme c'est le cas à Innsbruck où s'offrent au regard de nombreuses et excellentes reconstitutions « de pièces *boisées* : salles d'auberge, chambres de ferme, salles de château, dont les décorations plus ou moins riches vont du gothique au baroque » (p. 26), ils n'en confèrent pas moins aux ensembles qu'ils exposent, aussi amples aussi complexes ces ensembles soient-ils, un statut de vestige. Ils les présentent comme des « témoignages » d'une cohérence définitivement détruite, celle d'un monde qui « possédait une *forme* fermée » parce que « entre le paysage, le mode de vie, les matériaux, l'ornement, il n'y avait pas de solution de continuité ; tout se tenait » (p. 25). Prenant en compte l'irréversible décomposition de la culture paysanne traditionnelle, les musées acceptent donc d'être seulement des dépôts de « débris », de fragments désagrégés. Ils ne se proposent pas de ranimer le passé mais, simplement, de le rappeler et de permettre à leurs visiteurs d'« imaginer ce qu'a pu être la vie il y a un siècle environ » (p. 50). C'est cette fidélité à la vocation inscrite dans leur nom — les Muses sont filles de Mnémosyne — qui les autorise à donner de la tradition « la juste image » (p. 24). Alors que la fête folklorique, le chalet moderne et le chalet rénové prétendent intégrer dans le monde moderne des éléments traditionnels, donc nier la solution de continuité, et engendrent de ce fait un pénible sentiment de truquage, le musée d'art populaire s'avère étranger au mensonge, dans la mesure où, tout en restaurant le lien, il exhibe la discontinuité. Si l'on accepte de parler par métaphore, disons qu'il exhibe la suture ou le nœud : le lien qu'il renoue avec la civilisation rurale tradi-

tionnelle est un lien de mémoire qui implique d'appréhender ce monde cohérent, centré, accordé aux rythmes cosmiques, sur le mode de la trace ou de l'empreinte, donc de l'absence.

À l'opposé des détracteurs de l'institution muséale recourant dans une intention dénonciatrice aux métaphores qui placent le musée du côté de la mort — la nécropole, la crypte mortuaire ou le mausolée —, le voyageur d'*Autriche* lui sait gré de ne pas chercher à insuffler une vie artificielle à des formes et des pratiques défuntes mais de conserver, comme autant de supports de mémoire, quelques vestiges d'un monde qui s'avoue perdu. Le musée d'art populaire tyrolien d'Innsbruck, le petit musée de Hallstatt sont appréciés parce qu'ils sont des lieux de remémoration et non des espaces de pure régression. Quelque réel que soit en effet son attachement à la société paysanne traditionnelle, garante de beauté et d'harmonie, quelque vive qu'en soit sa nostalgie, Philippe Jaccottet n'ignore ni l'impossibilité du « retour amont » ni le danger d'un tel rêve. Selon Hervé Ferrage, « l'idéal paysan si présent chez Roud n'apparaît plus chez Jaccottet [qui] se défie de ce mythe autant que de tous les autres »¹⁹. Il est de fait que ni la glorification du corps paysan, façonné par le dur travail des champs, ni la solidarité fraternelle des communautés rurales unies par ce même labeur ne se rencontrent dans l'œuvre de Jaccottet. La nostalgie de l'harmonie avec le monde dont l'écrivain croit trouver l'exemple dans les sociétés préindustrielles le conduit peut-être à oublier que la culture paysanne traditionnelle est, comme le révèle la prolifération des rites et des symboles apotropaiques, une culture de la peur plutôt que du rapport confiant et heureux à l'environnement naturel (il n'est pas si certain que « Dans l'ancien monde, / à presque chaque orage / répondaient une nymphe dévêtue / et un berger tranquille »²⁰). Mais, aussi profond soit-il, le désir de réintégrer l'homme dans l'ordre naturel ne nourrit pas un rêve naïf de géor-

19. Philippe Jaccottet, *le pari de l'inactuel*, PUF, « Littératures modernes », 2000, p. 112.

20. *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990, p. 58.

giques — encore moins le projet réactionnaire d'un retour à la terre. Méditant sur l'irréversibilité du changement survenu dans le monde paysan, Jaccottet juge « vaine » l'utopie de certains rêveurs qui réunissent des disciples « pour vivre de laitages à la lueur des bougies »²¹. Mais il la juge aussi « touchante ». Et, dans le qualificatif, passe l'écho discret d'une tentation passéiste mal étouffée. Tenté par la valorisation systématique du passé, Jaccottet le paraît plus nettement encore lorsqu'il loue les productions de la culture paysanne traditionnelle, en particulier les constructions rurales qui toutes — depuis les maisons de maître jusqu'aux « petits pavillons où l'on serre les outils », voire aux murets de pierre sèche délimitant les champs — lui paraissent révéler « une sorte de génie des proportions »²², « une mesure parfaite dont le secret, bizarrement, s'est perdu »²³, ou lorsqu'il affirme préférer la connaissance restreinte des sociétés villageoises des siècles passés — qui se limitait aux « nouvelles, [aux] contes et [aux] chansons du lieu, de la commune » — à la connaissance élargie, potentiellement universelle mais superficielle et « sottie », que donnent aux contemporains « journaux et petits écrans ».

Or, si tenté qu'il soit de « voir dans le passé un temps meilleur que le présent »²⁴, il sait le danger de pétrification qu'implique le regard en arrière. Quand le musée cesse d'être pensé dans la fonction spécifique qui est celle des musées d'art et traditions populaires, maintenir un lien de mémoire avec la civilisation paysanne disparue,

21. « En regardant des maisons », *Tout n'est pas dit, op. cit.*, p. 67.

22. *Ibid*, p. 65.

23. « Un village perdu », *Tout n'est pas dit, op. cit.*, p. 104. Voir aussi à ce sujet *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 26-28. Si Philippe Jaccottet reconnaît le génie d'architectes novateurs (Loos dans *Autriche*, ailleurs Le Corbusier), les constructions qui le touchent « moins dans [sa] sensibilité à des formes que, proprement, au cœur » (p. 102) sont des demeures anciennes, comme les maisons villageoises ou les petites maisons viennoises de l'époque dite *Biedermeier*.

24. *Paysages avec figures absentes, op. cit.*, p. 29.

quand il se dilate aux dimensions d'une ville entière et se dématérialise en *muséal*, il figure d'ailleurs le risque d'immobilisme, omniprésent dans *Autriche*. Dans le chapitre final, « Questions », où s'esquisse une réflexion sur le futur de la petite République qu'est devenue au terme d'une histoire agitée l'immense empire austro-hongrois, Jaccottet cite l'analyse de Hermann Broch à propos de Vienne :

En remplissant son devoir envers la tradition, Vienne confondit le musée et la culture, et devint le musée d'elle-même... Le *muséal* était réservé à Vienne comme un signe de décadence, le signe de la décadence autrichienne. La décadence dans la misère conduit à végéter, mais la décadence dans la richesse au musée. Le muséal, c'est végéter dans la richesse, végéter gaiement [...] (p. 118).

Conservatoire d'un état passé de la culture autrichienne, substitut des galeries²⁵, des salles de spectacle et de concert qui devraient pouvoir offrir à leur public des formes vives, le musée incarne ici l'aspect négatif du « pouvoir de la tradition » (p. 121), si sensible en Autriche où son conflit avec l'invention est, de l'avis de Philippe Jaccottet, « plus aigu que partout ailleurs » (p. 25). Le *muséal* devient en quelque sorte l'autre nom du conservatisme frileux qui vaut aux « découvreurs » autrichiens d'être encore, en ces années soixante, méconnus dans leur propre pays. En ce point de la méditation, le musée n'est donc plus « chemin » donnant accès à un monde proprement humain, celui des « vieilles vallées, vieilles peintures, vieilles demeures, portant leur grâce et leur damnation » (p. 122), mais espace mortifère où viennent s'enliser les efforts créateurs contemporains. Car l'art vivant ne saurait se réduire à l'imitation, à la reproduction incessante de formes anciennes, aussi enchanteresses soient-elles. S'il est souhaitable qu'il se soucie de la tradition, où s'est sédimentée la mémoire

25. Jaccottet suggère cette relation lorsqu'il écrit : « Vienne, qui possède l'un des plus beaux musées de peinture du monde, a fort peu de galeries » (p. 87).

des formes²⁶, il ne peut faire l'économie de l'invention. Significativement, Philippe Jaccottet, si critique envers toutes les pratiques falsificatrices qui prétendent maintenir la continuité des traditions, trouve un charme certain à la présence dans les rues d'élégantes et d'élégants autrichiens vêtus du costume local quand celui-ci est « interprété [...] par les couturiers modernes » (p. 24) au lieu de reproduire à l'identique le costume d'autrefois. Exemple sur un mode quelque peu frivole d'une réinvention des formes d'héritage qui distingue le souci de la tradition du pur traditionalisme.

Car c'est bien à l'inquiétante ténuité de cette distinction que nous renvoie en fait la réflexion fragmentaire de Philippe Jaccottet sur le folklore autrichien et sur les musées d'art et traditions populaires. En lui donnant à voir un « risque » inséparable de l'attachement à la tradition, celui « de l'assoupissement dans un confort mesquin, de la sclérose par immobilisme » (p. 114), l'Autriche conservatrice — tout particulièrement le Tyrol — montre en fait à celui qui la parcourt le danger auquel il s'expose lui-même si, rebuté par la perspective d'un « monde tout uniforme [...] où il n'y aura plus de nations, plus de passé, plus de langues peut-être qu'un vague espéranto ou un code mathématique » (p. 122), il s'abandonne à son amoureuse attirance pour « les formes de vie anciennes, les œuvres anciennes dont [il] ne cess[e] de [s']enchanter » (p. 122).

Alors ? Nécessité absolue du rapport à la tradition. Difficulté de sa justesse. Conscience que ce qui devrait être richesse vivifiante menace sans cesse de se retourner en pesanteur sclérosante. Certitudes successives ou simultanées : il faut que les choses changent ; il est impossible d'approuver le sens dans lequel s'effectue le changement nécessaire ; il est impossible d'inverser le mouvement et de revenir en arrière ; le musée autorise un juste rapport au passé ; le musée favorise la nostalgie pétrifiante. En contradictions, en hésitations, ainsi se résolvent les notations discontinues sur le mensonge des fêtes folkloriques et

26. Jaccottet insiste sur la nécessité du maintien des traditions « pour que les recherches ne s'opèrent pas dans le vide » (p. 101).

des restaurations trop soignées, ainsi s'achèvent les remarques sur l'émouvante beauté que vaut à certaines constructions rurales leur usure consentie et sur celle, parfaite, que le musée d'art populaire confère aux objets traditionnels en révélant leur état de « fragments, [de] débris d'harmonie »²⁷.

27. Philippe Jaccottet emploie cette expression dans un autre contexte dans *Paysages avec figures absentes*, *op. cit.*, p. 30.

Jeunesse du temps

Jean-Luc STEINMETZ

Un peu plus aujourd'hui je souhaiterais reconnaître le temps tel qu'il se déroule, s'enroule ou se défait dans l'œuvre de Jaccottet. Démarche qui ne m'est pas personnelle et trouve de lointains garants dans les livres de Georges Poulet, par exemple. Mais chaque auteur nous initie, à sa façon, à cette grande sensation vitale. Chacun dispose de cette donnée vide qu'il organise selon le sens de son expérience et le recueil de sa poésie.

Le rapport commun que nous avons avec le temps reconnaît dans cet *a priori* un mouvement qui subrepticement défait le corps. Rappelons chez Baudelaire non pas une poésie de l'instant, mais l'image d'un Temps rongeur, anthropophage, saturnien, l'Ennemi par excellence, entraînant vers la mort et qu'accompagne souvent le monstre Ennui. Il est certain que Jaccottet ne s'inscrit pas dans cette tradition qui, au pire, attire les larmoiements romantiques, au mieux, installe un principe hostile guettant le moindre de nos gestes. Bien sûr, il existe dans sa poésie une période bien précise où, touché par la mort proche, assujetti au deuil, il en a éprouvé la menace. *À la lumière*

d'hiver n'a de cesse de nous montrer la rude activité d'une durée qui nous détruit.

« J'ai vu le temps au travail », note-t-il, comme s'il dénonçait là le supplice d'un *tripalium* appliqué à l'homme ; et le même long poème montre les êtres menacés par « l'étrivière du temps », un fouet qui ne cesse de meurtrir et fait de nous des esclaves sous la main d'un maître inique. Ailleurs encore, il appelle non sans désespoir : « Lapidez-moi encore de ces pierres du temps ». Ce sont elles qui ont fait s'écrouler les figures sur lesquelles nous avons l'ingénuité de compter, « les dieux et les fées », et qui maintenant nous laissent démunis, prêts à être blessés, renversés à notre tour. Cependant, même dans les chants de deuil de Jaccottet, le temps va quitter son office de bourreau ; lui-même va passer la porte qui donne sur le noir non de la mort, mais d'une nuit fraîche ; et curieusement son activité, de brutale devient minutieuse, comme d'une femme faisant des points, ravaudeuse, plus qu'interruptrice.

Aussi bien d'autres images se propagent sur tant de recueils, diverses, mais comme issues d'un même foyer et qui dessinent une figure fidèle. Nous la reconnaissons sous ses différents avatars ; elle nous apporte son imprévu bonheur. On pourrait — je crois — distinguer dans l'œuvre un Temps, plus ou moins allégorique, un autre, simple substantif. On pourrait — dis-je —, sans être vraiment convaincu de cette distinction qu'engage pourtant à scruter la typographie. C'est qu'en effet Jaccottet ne tend pas systématiquement à les distinguer par un emploi raisonné de la majuscule. S'il concède au mythe en vertu duquel le Temps est allégorisé dans l'image d'un vieillard à la faux, il lui arrive aussi de disposer du personnage et de ses emblèmes sans nécessairement le doter de cette majuscule — ce qui, sans doute, indique un état intermédiaire où l'allégorie, tout en étant perçue dans sa richesse, a tendance à se dissoudre (prosaïsme, lieu commun) dans une perception quotidienne de la vie. La façon dont il transforme la représentation traditionnelle mérite qu'on s'y attarde ; car elle est évidemment porteuse de toutes les singularités

qui font de sa poésie un monde à la fois unique et compréhensible, « à portée ». *La Semaison*¹ produit, par exemple, cet étonnant portrait :

Le Temps lorsqu'il sourit comme un patriarche ou comme une mère.
L'immémorial. Ce qui s'oppose à l'esprit hagard. (*LS*, p. 117).

Quoiqu'aucune référence picturale ne soit ici nettement marquée, on ne peut s'empêcher de penser à quelques tableaux conjoints de Rembrandt et du Vinci. La transformation de l'aspect mythologique du Temps, grave vieillard falcifère, qui menace la Beauté nue — s'offre. Ce sourire du Temps produit une conquête de la poésie, à côté du Chronos goyesque ou du temps baudelairien. Cette expression nouvelle du visage du Temps provoque aussi un changement d'expression (de l'écriture). Le vieillard Temps propose un étrange accueil ; l'impitoyable autorité du père devient la bienveillance du patriarche ou le rayonnement mystérieux d'une Joconde, cette Joconde où Freud a vu le sourire de la mère par excellence et qui détient en elle la jeunesse même, la jouvence. L'activité du Temps devient accueil ou recueil ; alors nous sommes vraiment — et sans craindre qu'il nous dévore — ses « fils ». À l'esprit hagard s'oppose l'esprit d'accueil. Il ne s'ensuit pas que le Temps serait immobile, et si Jaccottet consent à cette belle image d'un suspens, où le Père et la Mère se penchent sur leur enfant, il n'oublie pas davantage l'aisance

1. *La Semaison*, carnets 1954-1979, Gallimard, 1984. Désormais cité *LS* (suivi du numéro de la page), dans le corps du texte. Les autres ouvrages de Jaccottet seront cités de la même manière : *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961 : *ES* ; *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, 1970 : *PFA* ; *Poésie 1946-1967*, Gallimard, 1971 : *P* ; *Pensées sous les nuages*, Gallimard, 1983 : *PSN* ; *À travers un verger*, Gallimard, 1987 : *ATV* ; *Autres journées*, Fata Morgana, 1987 : *AJ* ; *Une Transaction secrète*, Gallimard, 1987 : *TS* ; *Observations et autres notes anciennes*, Gallimard, 1998 : *O* ; *Cahier de verdure*, Gallimard, 1990 : *CV* ; *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1994 : *ABA* ; *La Seconde semaison*, Gallimard, 1996 : *SS*.

spéciale d'une entité dont il transforme cette fois, du tout au tout, l'allégorie. Ailleurs insiste la scène d'une course, exempte cependant de tout essoufflement comme de toute divagation inutile :

Je crois que ce qui s'allume ici c'est le temps, c'est sa course — comme il s'enflamme en toute chose jeune. (*LS*, p. 210).

L'idée de la course du temps est relativement commune ; mais on y voit plutôt une obstination irrémédiable, et non pas l'aisance d'une allure qui ne se précipite pas vers la mort. Le temps de Jaccottet ne s'engouffre pas, tête baissée, dans un abîme ; sa hâte se conjugue proprement avec une ardeur qui explique, par expérience sensible aussi, la conjugaison si intimement baroque chez lui de l'eau et du feu. La course vers l'aval (et l'on ne parle pas de mort, en ce cas) se double d'une ardeur, qui brûle, exactement comme celle de l'adolescence. Toute forme de déperdition est évacuée. Aucune usure.

« J'écoute quelque chose qui pourrait être le temps courir avec une sorte d'allégresse. » (*ABA*, p. 87). Cette allégresse est si vive, qu'elle se communique à ce qu'elle touche. Les fruits, à maturité, deviennent ces « globes suspendus / que la course du temps colore » (*P*, p. 119) ; plus souvent encore ce mouvement qui n'a rien du rapt de la mort se transcrit par un éclat varié — dont Jaccottet souligne la qualité inimitable. Oui, nous sommes là devant une scintillation dont je ne doute pas qu'elle produise comme une preuve visible où l'infinie différenciation du même anime ses moires, selon la variation d'un éclat qui parle et qui, bien entendu, n'a rien à voir, par exemple, avec la tyrannique clarté solaire allant jusqu'à nous aveugler. Voyant et suivant les eaux du Lez (*ABA*, p. 28), Jaccottet parle de « l'attelage scintillant du Temps » — voir aussi « comme si le Temps lui-même scintillait » (*CV*, p. 74) — : le Temps dont nous voyons ainsi passer le char illuminé comme celui du prophète Élie.

N'est pas oublié pour autant l'emblème du Temps allégorique, et plusieurs fois Jaccottet le pose dans son texte. Nous comprenons bien toutefois que, pour lui, cette faux ne se confond pas avec l'instrument qui coupe la vie. Comme pour Gustave Roud environné des moissons

de l'enfance, il y a là plutôt quelque image de jeunesse et de fête. En certaines occasions nous est même présentée une admirable image qui retrouve presque le timbre des aphorismes de Char : « l'herbe et la faux ne faisant plus qu'un », assure Jaccottet pour manifester une sorte d'alliance heureuse, à la place du tranchant et de la rupture inévitable (CV, p. 12), comme si (car avec lui et avec le langage, nous sommes dans le « comme si ». Comment pourrait-il en être autrement ?) l'herbe dressait autant de faux dans l'herbe et que la courbe de la lame se transformait en une sorte d'abondance végétale qui pardonne.

Nombreuses, disséminées, sous sa plume les images de ce temps particulier, non mortifère, qui apporte la surprise, la merveille. Selon un développement dont il nous a rendus les familiers, les éléments naturels plus que tous autres colportent ce don — que la poésie, par la suite, s'empressera de recueillir, en essayant souvent de distinguer l'image qui se forme là. Ici sont convoqués différents registres, selon l'éventail des règnes : fleurs, lumière, mouvement des eaux. Tout à la fois le temps s'est déposé dans ces formes, les a modifiées ; mais à leur tour elles en offrent comme une transformation, un *trésor*. Aux alentours de mars, l'ensemble naturel se met à parler, à sa manière, par des signes perceptibles ; un secret se dénoue dont nous verrons peut-être qu'il affirme — et rien de plus — un jaillissement, un surgissement. Autant d'éléments qui mènent à la limite de l'expression, à la rupture de la distance qu'imposent des mots. Jaccottet produit des exercices d'admiration, attire notre attention sur ces feux végétaux qu'embrasent les aubépines, les cerisiers en fleur, les amandiers, sur cette floraison qui se propage rapide de lieu en lieu, comme pressée et pressant les mots, leur intimant de dire — car la description n'a d'intérêt qu'à donner voix à ce qui, tout en n'ayant pas vocation de parole, comme dit Jaccottet, « fait passer ». Au poète de faire passer, avec une sorte de hâte heureuse.

Si certaines fleurs alors, d'un mouvement irrésistible de rajeunissement, nous reportent à l'enfance, d'autres, plus secrètes, comme les violettes, semblent « creuser un couloir ténébreux et velouté dans

le mur du temps et s'ouvrir brusquement sur ce qui n'a plus ni nom, ni parfums, ni saison » (*O*, p. 38). Ailleurs, les pivoines, elles aussi manifestent une telle ouverture, « [...] elles se déploient, comme on voudrait que le fassent le temps, notre pensée, nos vies » (*ABA*, p. 18). Le temps, mouvant (à moins qu'il ne se repose, repose sa faux dans l'herbe et sourie), se dit par ces mouvements divers, qui nécessairement sont révélatants. Rien ne l'indique donc mieux matériellement que l'épanouissement des fleurs — qu'il faut peut-être moins considérer comme « métaphore de » que comme ostension pure — à savoir qu'il y a à révéler, que le mouvement de révélation se fait, sans pour autant ouvrir le secret. « L'intérieur des fleurs comme une aventure », ai-je risqué, dans un écrit plus ancien. La poésie de Jaccottet nous indique ces disponibilités révélatrices, sans spéculer davantage sur le secret. Elle se tient, elle s'enchanté aux abords de l'aube, quand avec les premières lueurs, nous sommes lavés de la nuit (et c'est aussi ce que lui enseigne le tableau du *Baptême du Christ* de Piero della Francesca vu à Londres, et c'est dans cette eau lustrale qu'il nous faudra nous retremper) ; elle capte l'ouverture de la période d'avant-printemps (rigoureusement saisie par Ponge dans sa *Nioque* frisquette) qu'il nomme, presque maladroitement, les doigts encore gourds de froid, « cette chose vigoureuse et fraîche » (*ES*, p. 209). Il nous confronte à de telles évidences que nous évitons sinon, passant auprès, trop persuadés qu'il n'y a pas là motif à paroles. L'accord sans doute est trop simple ; le printemps trop ancien, pour que nous y voyions autre chose qu'un motif pour poète, alors qu'il continue d'interroger et, mieux encore, de dire, d'appeler « la transaction secrète ».

Il est un élément avec lequel Jaccottet entretient plus particulièrement une relation privilégiée — même si l'air et le feu lui donnent aussi l'occasion d'émotions et de pensées. L'eau, en effet, (rarement celle de la mer) émet un certain message qu'il s'empresse de capter. Eau de rivières et de torrents, dont la mobilité entraîne, que l'on se plaît à suivre dans leur allégresse. Il ne retrouve pas là le *panta rei* héraclitéen, en route vers un jamais plus générateur de regrets ; mais une étonnante vivacité qu'augmente encore une période favorable de

l'année, l'avant-printemps, quand fondent les neiges. C'est alors que la merveilleuse hâte des eaux, tout à la fois baptême fugitif et résurrection, devient signifiante, lorsqu'un regard humain la reçoit et qu'une parole la déploie. Le resserrement, la crispation du gel se détendent, livrent une pensée neuve éparse dans le paysage ; l'ensemble naturel est disponible.

« Je crois que notre écorce, plus rugueuse d'année en année, s'est assouplie pendant quelques instants, comme la terre dégèle et laisse l'eau nouvelle sourdre à sa surface », note-t-il, en insistant sur une foncière analogie. La plupart de ses recueils de proses contiennent cet hommage manifeste à la liberté des eaux printanières. Jaccottet ne se lasse pas de dire « les fins ruisseaux d'eau jaillissante, blanche » (*LS*, p.181), « scintillante » (*AJ*, p. 78), les « ruisseaux surnaturels » (*PSN*, p. 70), la source qui renaît (*PFA*, p. 38), « en contrebas du cimetière, ce ruisseau vif » (*S*, p. 191). Les eaux du Lez qui lui sont proches, celles du col de Larche (*ATV*) répandent leurs dons pour celui qui passe. Le langage de Jaccottet lui-même emprunte à leur scintillation — suite d'équivalences, adjectivation poudroyante, qualifications objectives induisant une sorte de morale naturelle, quoiqu'il ne faille percevoir ici aucune voix occulte, aucune bouche d'ombre, aucun conseil de l'au-delà. Recevons plutôt un « influx de vigueur réelle » (pour citer Rimbaud) où l'instant, poursuivi d'instant en instant, échappe à la « ruine », à l'« exil », à la « perte ». Il est admirable que ce qui pourrait apporter une pensée de la perte, préférer l'écoulement nostalgique des jours, se transforme ici en leur contraire par divisions myriadaïques et lumineuses. Pensée du surgissement et non du lent et irrémédiable écoulement vers l'aval. Nouvel élan donné au verbe, ondoïement de l'eau courante que l'on voit dans *l'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini. Et c'est aussi une leçon d'écriture qui brusquement délie la pensée de ses angoisses, assouplit l'ordonnance de la syntaxe, pour une certaine profusion, l'essaim des phrases nominales. Ivresse et genèse, faut-il dire. Vives, limpides, lâchées de nouveau, désengourdis, hâtives, fraîches, ô très vives, ivres et pures, messagères des crêtes, coursières.

De texte en texte la même émotion se reconstitue sous des mots différents où passe une semblable jeunesse. La puissance d'un don presque féminin qui transmet jusqu'à nous sa prodigalité, sa largesse :

Ce sont les cimes qui se dénouent et ruissellent, et courent vers nous (mais c'est bien autre chose) (*ATV*, p. 79).

L'« autre chose » insiste là aussi, qui n'est pas simplement matière fluide, mais, pour en revenir à notre propos, « l'eau du temps ». À côté des eaux de la Sauve et du Lez, il est d'autant plus opportun d'observer celles du col de Larche, elles aussi « rieuses, fraîches, premières », mais constamment modifiées par l'adjectivation, non plus rieuses, ni ravies, ni guerrières — et nous comprenons que se montre le cours même de la phrase, à l'allure de torrent lumineux.

Il ne faut ni orner, ni troubler, ni freiner ce cours

— ce qui veut dire aussi être dans la jeunesse de la phrase, jeunesse et genèse. Quelque part proche de son surgissement.

À côté de ce surgissement — et nous apprenant beaucoup sur sa relation avec le commencement (et donc l'enfance) — Jaccottet très tôt a su composer une imagerie personnelle, elle aussi née de l'expérience, quand il donne à la substance du lait une précellence, au point d'en former des corps : « Serpe de lait », nous dit-il évoquant la lune. Alors le liquide devient celui-là même qui nous a nourris, plus humble ambrosie, nous sommes reconduits à la source foncière — et il nous faut croire que dans toute source un lait pareil perdure, y compris dans la blancheur d'écume du surgissement. « Ici se dévoile à demi la présence d'une source dans l'herbe, sauf que ce serait une source de lait [...] comme si vous était proposé par une grâce un aliment moins vif, moins transparent que l'eau [...] » (*CV*, p. 32). Autant d'images qui convoquent vers un fonds essentiel, à l'opposé des stagnations de l'oubli. L'idée, l'émotion indiquent plutôt une vertu *ondoyante*, païenne cependant, même si parfois la scène évangélique se redessine : « un baptême de brebis » (*P*, p. 100). Retenons

plus encore une parfaite coalescence, la scène rustique et belle comme une fable du « chevreau tombé dans le lait » (*O*, p. 32) qui semble illustrer l'inscription d'une lame d'or trouvée dans un tombeau de la Grande Grèce : « Agneau, je suis tombé dans le lait » (*ES*). Plus aucune distance ne sépare l'être du lieu foncier, « matrice » et non patrie. La blessure de l'insinuation, de la curiosité et de la distance que révèle la « Prose au serpent » se cicatrise. Chacun se retrouve dans la source primordiale ; mais on aurait tort de voir là une immersion dans un liquide immobile, et sans doute est-ce là que Jaccottet manifeste une originalité de l'origine, nous enseigne autre chose ; car sa jeunesse du temps va à l'encontre d'une vision linéaire et téléologique, soumise à un destin de mort. C'est bien à un destin de vie qu'il nous assigne, rejetant les névroses du deuil, à la jeunesse, en dépit de l'âge s'appesantissant sur l'homme. Le trisyllabe « juvénile » (où sonne un -v- que l'on retrouve dans le *vaw* renversif de Yahvé) colore souvent ses substantifs. On n'est pas loin, alors, d'une joie toute spéciale, de celle qu'expriment au mieux, transposés dans l'art, *le Printemps* de Botticelli (pourtant guetté par une figure d'ombre) ou la fresque de Perséphone au jardin, illustrant le fragment d'*Hypérion* traduit par Jaccottet et publié par Mermod. Des réalités naturelles aux réalités artistiques transitent ces éclairages de jouvence que projette l'ardent torrent du temps. Si les eaux de Larche sont de « juvéniles compagnes », sur lesquelles se reflètent des « moments d'enfance », Purcell dans ses *antheams* nous ondoie de la « grâce juvénile de son art » (*PSN*, p. 63). L'insistance de cette jeunesse, plus que sa persistance, implique une allure particulière. Si Jaccottet sait que nous sommes soumis à un irrémédiable aval, à la chute précipitée qui, du reste, ne nous fait basculer qu'au fond d'une fosse, il n'en perçoit pas moins que cette ligne du temps n'est peut-être pas la seule qui nous entraîne et que l'antérieur peut se donner dans un futur antérieur. À cet endroit sa pensée hésite, sa poésie montre plusieurs images. Qu'en est-il de l'en avant et du retour ? Dans *Cristal et fumée* (p. 77), il se risque à dire :

C'est comme si quelque chose qui a fait irréfutablement se lever Karnak, l'Acropole ou Chartres [...] était encore en avant de nous.

Le cercle de la compréhension s'ouvre donc toujours par certains côtés sur une appréhension généreuse ; la marche du temps peut, en certains cas, rendre plus brillante l'origine. Le grand secret du début continue de nous harceler. L'homme ne cesse de se mouvoir dans ce commencement imaginé — qu'interroge aussi, chaque fois reprise, la création de l'art. Une confiance propre à Jaccottet lui fait résister aux affres de la dégradation, par la conviction que raffermit la renaissance du printemps — que « la lumière du commencement » nous éclaire par « intermittences » (*ES*, p. 91), comme cette « lumière fossile » (*CV*) dont parlent les astronomes. En certains instants aussi, où se révèle l'immédiat, au contact de quelque paysage, voire d'un arbre : un cerisier chargé de fruits dans l'ombre, nous sommes « reconduits [...] très loin en arrière du temps » (*CV*), vers un âge dont plus d'un a fait son rêve.

Indices de *l'Et in Arcadia ego* connu aussi bien de Nietzsche que de Poussin et qui, comme Jaccottet le devine bien, ne correspond pas à une réalité avérée, mais se tient dans notre sentiment du temps, à la façon d'une évidence. L'immobile en ce cas, le moyeu de la roue, peut être évoqué, hors temps, comme la retraite d'Ulrich et d'Agathe chez Musil. La réalité s'écoule, progresse, mais au sein de cette réalité, un jardin préserve une stable méditation.

Plus souvent, une forme de mobilité est cependant nommable : celle précisément qui a trait au jaillissement, lequel n'est pas encore touché par la loi du futur. Telle se compose une pensée du retour comme de l'innocence ; elle se concentre dans ce geste de jour en jour innovant, lisible autant chez Char que chez Du Bouchet ou Dupin. Dans un ensemble à la fois naturel et culturel, Jaccottet éprouve et pense. Ici, il rappelle Jean Tortel de très grand âge et néanmoins « vivant comme au premier jour » (*TS*, p. 259) c'est-à-dire contemporain de l'immédiat quand il se confronte encore et toujours au jardin, transformé, innové, muable sous les saisons ; ailleurs, à propos

d'Ungaretti, il se sent proche de celui qui fut attentif à l'« énigme toujours fraîche, féminine, du commencement, l'arrachement aux ténèbres qui a peut-être suscité le premier rêve humain de résurrection » (*TS*, p. 160). En cette occurrence, le cycle naturel est convoqué — et celui du temps qui, sans balancer sa faux, revient sur lui-même, toujours un peu différent, produisant aux yeux des hommes la floraison, la véraison. Jubilation de ces périodes vernalles qui conseillent le poème, assurent que le commencement se reforme, que l'heure de naissance et de connaissance est possible, selon l'ouverture même du regard d'enfant. Dépassant la nostalgie d'une sorte de « rêve de retour en arrière » qui, à divers moments de l'Histoire (et notamment durant le Romantisme allemand), a pu parfois hanter la poésie, Jaccottet affirme une égale permanence de tous les temps, l'illusion simultanée d'un futur et d'un passé, la force d'une résurrection moins religieuse que matérielle qui nous soustrait aux angoisses de la perte. L'imminence de celle-ci ne ferait qu'accroître le renouveau ; l'instinct de vie, au dernier moment, inverse l'épaisse gravitation mortelle, et c'est l'espoir d'une « fraîcheur » qui se lève, l'intermittence par laquelle se diffuse encore une fois « l'initial », sans qu'il s'agisse le moins d'une récupération du passé. Le terme de résurrection prononcé à plusieurs reprises et placé sous le signe régénérateur de la lumière pascalle ose bien, en l'occurrence, une transgression majeure, arrache à la seule logique vitale, dévoile l'autre, l'intérieur du monde. Cette pensée du « retour » nous engage à reconsidérer l'origine sous un autre jour :

comme si l'origine n'était pas absolument perdue pour nous, qu'on ne dût pas la confondre avec l'origine temporelle, qu'on pût la retrouver au fond de soi (*PFA*, p. 109).

Jaccottet distingue un point de départ logique : « l'origine temporelle », et une autre signification, qui échappe à la seule linéarité du Chronos. Et c'est bien dans l'hiatus ou l'intermittence de la ligne, à la faveur de cette uchronie, que l'origine demande à être réestimée, offerte par l'expérience dans l'extériorité de la succession et du

continu. L'origine renvoie au regard délivré, au corps premier, à la parole innovante, dans la proche après-naissance ou l'image initiale du monde ouvert — comme si toujours savait se manifester en nous par l'étonnement (le *thaumaston*) une relation sans précédent à l'environ. Condition presque *sine qua non* de la poésie, d'une poésie, du moins, qui n'est pas plus répétition que réécriture ou palimpseste, mais audace, constant essai du regard qui surprend et de la parole qui engendre.

Parvenu en ce point (mais Jaccottet pose la question dès le début de son œuvre), nous entrons en contact avec l'éternité telle que le temps, à un moment ou à un autre, force à la penser. On connaît la définition de Platon : « le temps, image mobile de l'éternité ». Jaccottet, qui n'ignore pas ces données philosophiques, propose toutefois, à sa façon, et par son expérience, une version originale dans le débat. En effet, plus d'une fois l'impression d'éternité s'est révélée à lui à la faveur d'une fraîcheur. Cette fraîcheur peut être un état, tout en participant à une sorte d'avènement continu, une pousse, un accroissement — « fraîcheur de ces paisibles herbes à jamais » (*PSN*, p. 64) ; plus souvent, elle coïncide avec un surgissement et prolonge miraculeusement l'immédiat. Telle est la force des eaux du torrent « éternellement rapide et jaillissant », anéantissant par leur lumière divisée, leur éclat recommencé la contradiction — « brèves et comme éternelles » (*ABA*, p. 88), souligne Jaccottet, selon une évidence irréfutable, qui donne à la répétition sa densité de nouveauté constamment inaugurée, et sa vertu d'espoir. « (L')éternité n'est pas autrement fraîche », affirme-t-il encore (*ABA*, p. 88), selon une certitude proche d'une illumination. C'est sans doute que l'éternité ne peut se donner comme fanée, comme vieillie, et que, non contaminée par le Temps, elle a, si elle nous parvient, la valeur de l'intouché, de l'« intègre », parce qu'intouchable, à la limite du sacré. Rien pourtant qui lui confère un sens religieux. L'Éternel ne veille pas ici, et Jaccottet s'applique bien davantage à en estimer la féminité, la constante maternité (où les morts ne seraient que des « figures »), le courant de lait, de Voie lactée dans lequel elle nous entraîne. La fraîcheur n'a rien

à voir avec les froids remugles du tombeau ; elle est l'air du printemps, aigret, neuf, favorable au poème, ouvrant une coïncidence sur l'illimité, lavant le regard, circonscisant le cœur, pour offrir l'aubaine de cette « éternité fraîche » (*ES*, p. 143) qui se donne comme un enfant. Il y a là quelque puissance d'apparition, la sensation première, le monde à portée de main pour être découvert, « comme si le monde à nouveau sur toute son étendue, se changeait en un chant » (*ES*, p. 143). L'effet de l'éternité est celui d'une venue à la parole allégée — et ce que souligne Jaccottet porte moins sur une limite que sur un moment de naissance. Comment l'éternité peut-elle naître ? Il faut croire que dans le tissu du temps s'ouvrent des lieux d'intensité où elle se déverse, comme une résurgence de lait qui emporte le temps lui-même, crève sa paroi : « éternité jaillissante, désaltérante, vivifiante », remarque-t-il encore, tout entier dans une transgression secrète, qui le fait transiter au delà du temps, sans pourtant que celui-ci soit évacué — car le refus, voire l'incapacité de l'extase, sont bien présents, et le poète, nullement sanctifié, est l'habitué des mesures d'ici-bas. Ce n'est qu'à partir d'elles qu'il parvient à percevoir ces sources, ces eaux, ces lumières, et l'accélération, la vivacité qui transforment les dimensions terrestres. Formes de l'Ouvert rilkéen, bien sûr, et qui expliquent l'un des paradoxes de l'écriture de Jaccottet, à la fois mesurée et chatoyante, sobre et enrichie d'ornements — elle-même reflet de ce jaillissement des eaux auxquelles, par une union propre au baroque, se conjuguent les effets et les arabesques du feu. L'Éternité semble ouvrir un monde de formes multiples, l'invention infinie, la liberté ignée en même temps que la fluidité étincelante.

Sur cet « éternellement jaillissant », il convient enfin de s'interroger — tout en éclairant les références fondamentales qu'il se donne. Jaccottet lui-même nous éclaire, quand il signale : « Hölderlin a écrit que tout ce qui jaillit pur, en pureté, tout pur jaillissement est énigme » (*CV*, p. 75) — ce qui commente, à sa façon, le signe frêle et fort entrevu ; fontaine ou premier soleil, essor d'un oiseau mais plutôt — on le comprend — ce qui a la force d'une source. Encore dans *La*

Seconde semaison le même passage est cité à propos de la floraison des aubépines en mars : « cette fête d'enfance, disséminée, gaspillée ici et là, et là encore, « *pur jaillissement* » (Hölderlin) » (p. 152).

Jaccottet nous renvoie à quelques vers du *Rhin*, long hymne consacré au fleuve dans le mystère de sa naissance. « Énigme, ce qui naît d'un jaillissement pur », est-il écrit, comme, plus loin :

Avant qu'un pareil fleuve oublie
Son jaillissement originel
Et la voix pure de son adolescence.

Le cours de la vie ou de l'année peut être assimilé au mouvement d'un fleuve. Mais on voit que ni Hölderlin ni Jaccottet ne se satisfont d'un déroulement aussi mesuré et que ce qui les *retient* est la vivacité du commencement, l'instant inaugural, cette origine qui se continue — se poursuit, à tout instant différente dans la *différance* de l'apparaître. À ce qui jaillit ainsi ne répond pas la seule évidence. La source du poème est dans cette surprise d'une fraîcheur qui presque en même temps est une flamme (sans aucun déchet de cendre). Énigme est ce Temps, dépourvu d'usure, ce passage lumineux qui, dès lors, pro-voque, appelle le chant, pose la question, parce que l'on admire — question en-deçà d'une beauté : « si les fleurs n'étaient que belles ». Le fleuve poursuivra, jamais vraiment oublieux de sa naissance, mais loin — formant avec lui-même sa propre distance.

De sa familiarité avec Hölderlin, Jaccottet retient assurément une jeunesse — celle du monde à reconquérir ou à découvrir : « quand je serai un enfant aux cheveux gris, je voudrais que le printemps, l'aurore et le crépuscule me rajeunissent chaque jour davantage, jusqu'à ce que je sente venir la fin et que j'aie m'asseoir dehors pour m'en aller vers la jeunesse éternelle » (Hölderlin, juillet 1799, *Pl.*, p. 734-735). Ailleurs encore est évoquée la première version du poème *Abschied* sur la séparation d'avec Suzette Gontard :

Et la jeunesse dans nos yeux une fois encore
Monte et rayonne.

L'instinct ou l'instant de poésie permet d'être de plain-pied avec cette jeunesse — comme on retrouverait une source de réserve inépuisable qui livre passage, délie, dénoue, et aussi bien disloque la banquise d'un langage. L'énigme coulant de source ouvre la parole à sa fraîcheur qui, en ce cas, est poésie. La parole fraîche est cette invention nommée poésie, au plus près du flux de l'origine pas encore avalisée. L'inconnu est là, non pas un au-delà, un infini ou la mort baudelairienne. Elle est contemporaine d'une naissance perpétuée, mais jamais commémorée. Nullement donc (parce qu'en l'occurrence il n'y a pas de sacré) une co-naissance, comme celle de Claudel encore trop liée et laudatrice. Ce dénouement qui fait énigme est l'appel même à la parole, sans que soit intimée la nécessité d'une réponse. Juste résonance contemporaine, qui ne serait pourtant pas l'imitation asservie de l'écho. Car c'est au commencement que nous sommes invités, un commencement sans relation avec *l'arché* redoutable, ni même avec le retrait des Dieux. L'acte de nommer peut-être, comme, après de longs siècles, il revient à quelques-uns de le refaire, quitte à le repenser (je songe à Du Bouchet, à Dupin), dans le présent d'un temps qui seulement en partie se défait, plutôt ne cesse d'advenir, forme de seconde en seconde ce qui permet d'être — ce qui permet que se conjuguent les verbes. Proche de Novalis, pour qui « le Paradis est dispersé sur toute la terre », Jaccottet recueille les phrases d'un Gustave Roud :

L'Éternel n'est pas une terre promise à la pointe extrême d'un chemin de sueur et de larmes, et nul n'en pourrait forcer l'accès par quelque intrusion fabuleuse, puisque nous sommes en lui. (*G. Roud*, p. 74-75).

Il entend avec Braque « le perpétuel et son bruit de source » (*O*, p. 67) et s'approche d'une enfance qui n'est pas consentement aux fausses innocences, mais véritable sureté, acidité neuve, « plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures », disait Rimbaud, cependant que Hölderlin, pour sa part, assurait : « Celui qui est né pour l'art préfère naturellement ce qui est brut, inculte, enfantin » (*LS*, p. 119 et Hölderlin, *Pl.*, p. 594-595).

Cet accent mis sur un temps du jaillissement, une forme de joie, un accord trouvé peut sembler extrême lorsque l'on parle de la poésie de Jaccottet. On sait que ne l'ont épargné ni les deuils ni le commerce avec la mort et que certains de ses plus beaux textes naquirent de l'angoisse plus que de la merveille. Bien des recueils témoignent de quelque désabusement, sans jamais toutefois consentir au désespoir. Il est sensible néanmoins que les livres des dernières années, bravant l'accablement ou l'affairement du siècle finissant, ont eu à cœur d'inscrire cet émerveillement renouvelé, remonté intact après bien des années et capable d'une semblable jouvence, comme au premier jour. Autant qu'un contenu, un sujet redonné d'année en année par la munificence muette des saisons, se perçoit, surtout, un usage du temps, de ce qu'il donne, dans sa portée immédiate, étincelle d'eau — et de la façon la plus probante et proche s'inscrit, presque en exemple, une poétique, où la présence n'a rien d'une autorité, mais forme également ouverture. Le surgissement, sans qu'il y aille d'un quelconque automatisme, offre sa vivacité, comme le rire clair et frais d'Aglaé dans *L'Idiot*, que Jaccottet assimile « rigoureusement » à « l'irruption d'un torrent » (*SS*, p. 139). Images, certes ; analogies, encore ; et pourtant profonds conseils des mouvements naturels, lorsque simplement un changement de l'homme peut se faire, un autre regard éclairer, une parole coïncider avec l'avènement continu du monde.

Quand la neige a fondu
Le village
Est plein d'enfants.

(*Haïku*, transcrits par Ph. Jaccottet, Fata Morgana, 1996).

« Une course de relais, de poète à poète » :
la mémoire cryptée
de quelques fêtes nervaliennes
dans l'œuvre de Philippe Jaccottet

Renée VENTRESQUE

Peut-être est-ce la conscience de vivre dans un « monde vermoulu » dont les « ruines », les « cimetières », les « camps d'anéantissement » sont « les monuments les plus visibles »¹, qui avive à travers l'œuvre de Philippe Jaccottet, en dépit de tout et malgré certaines dénégations réitérées de son auteur, le rêve de la fête. L'article de Jean-Luc Steinmetz, « Les fêtes du passage »², désigne, parmi une filiation multiple, quelques figures tutélaires de ces fêtes. Aux côtés de Góngora et de Hölderlin, se rencontrent Sannazar, Guarini, Monteverdi, Botticelli, Dante, Cervantès. Mais ce n'est que fugitivement, à propos d'un passage précis de *Paysages avec figures absentes*,

-
1. Ph. Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, Gallimard, 1996, p. 17 et 93.
 2. J. L. Steinmetz, « Les fêtes du passage », *Jaccottet en filigrane*, *Revue des sciences humaines*, n° 255, juillet-septembre 1999, p. 45-62.

« Même lieu, autre moment », que le travail très dense de J. L. Steinmetz convoque avec raison l'auteur de *Sylvie*.

De fait, on chercherait en vain dans *Une Transaction secrète*, ou ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre de Philippe Jaccottet, l'équivalent de *La Poétique de Nerval* d'Yves Bonnefoy. Dans leur diversité — prose, poésie, carnets, lectures critiques, traductions —, ses livres distribuent, on le sait, les points cardinaux selon lesquels sa propre généalogie imaginaire s'oriente. Quelques étoiles, identifiées précédemment par J. L. Steinmetz, y brillent d'un éclat franc ou plus lointain. Mais avant 1993 Jaccottet n'élit explicitement nulle part Gérard de Nerval comme un « allié substantiel ». C'est pourquoi, de son attitude ordinaire à l'égard de celui-ci, les notes qu'il formule à la date d'août 1993 dans *La Seconde semaison* reçoivent un relief particulièrement fort. Moins catégorique que Bonnefoy déclarant que « [...] la poésie de Nerval est, par quelqu'un de ses aspects, plus proche qu'aucune autre de ce qui (l)e touche et (l)e trouble »³, Jaccottet s'y dit néanmoins « (e)xtremement touché par (s)a relecture de Nerval ». Là, s'entendent à la fois la puissance de l'émotion reçue et le fait qu'en 1993 il s'agit pour lui d'une relecture⁴ de cette œuvre. Cette caution d'un aloi sûr paraît donc autoriser une investigation prudente à l'intérieur de la création de Jaccottet, antérieure et postérieure à la date indiquée dans *La Seconde semaison*. Quelques exemples permettront d'y suivre le fil ténu, irrégulier, parfois hypothétique, parfois net, d'une mémoire cryptée du texte nervalien⁵.

3. Y. Bonnefoy, *La Vérité de parole et autres essais*, « La Poétique de Nerval », Folio / essais, 1995, p. 46.

4. C'est moi qui souligne.

5. Une discussion amicale avec Jean-Claude Mathieu, à l'occasion du colloque de Montpellier, m'a confortée dans mon hypothèse. La présence de Nerval dans l'œuvre de Jaccottet semble bien excéder largement les textes que j'ai choisis ici. Par exemple, une étude plus ample pourrait montrer les liens qui unissent la Campanie de Jaccottet dans les pages 137-142 de *Paysages avec figures absentes*, « Si les fleurs n'étaient que

Avant 1993, en effet, la fête nervalienne semble murmurer chez Jaccottet à la manière d'un souvenir assourdi et insistant dans son intermittence même, par exemple dans *La Promenade sous les arbres*. Dans *Tout n'est pas dit*, elle paraît s'inscrire comme « à rebours » sous la forme d'un écho distancié avec référence absente. C'est encore en une sorte de palimpseste inavoué qu'on croit la voir s'emmailler, mot pour mot, image pour image, à tel texte de *Paysages avec figures absentes*. En 1993, la relecture au mois d'août de l'œuvre de Nerval a vraisemblablement accompagné, et croisé, la composition du recueil *Après beaucoup d'années*, paru quelques mois après seulement, en mars 1994. L'émotion confiée dans les notes de *La Seconde semaison* s'est-elle donc reployée sur son intensité ? A-t-elle fécondé, ou rallumé, et dans quelle perspective, quelques reflets de la fête nervalienne au sein du recueil de 1994 ?

Avant 1993, Jaccottet ne fait à peu près jamais allusion à Nerval. Pourtant il le rattache, aux côtés de Novalis, à cette « famille d'esprits » dans laquelle il situe son maître, Gustave Roud⁶. Peut-être est-ce par le biais de telle ascendance attribuée à Roud que se configure en pointillés une sorte de « paysage mental » dont Jaccottet lui-même participerait. Le pays drômois n'est certes pas le Valois. Devenu « (l'h)abitant de Grignan », Jaccottet s'y est libéré d'un coup du va-et-vient obsédé que le narrateur de *Sylvie* effectue entre Paris et le Valois ; le Valois en même temps havre et labyrinthe que l'imaginaire nervalien peut creuser soudain, comme en filigrane, d'un abîme sanglant : Châalis par exemple où point le souvenir de la Saint-Barthélémy. Les paysages de Grignan n'annulent pas la conscience de l'horreur du monde extérieur ou de notre condition ; les regards des morts sous la terre trouent la splendeur indicible des amandiers en

belles... », à celle de Nerval dans plusieurs textes des *Filles du Feu*, *Isis* ou *Octavie* notamment.

6. Ph. Jaccottet, *Tout n'est pas dit*, « Gustave Roud », Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994, p. 19.

fleur dans *À travers un verger*. Ils n'épargnent pas non plus les cauchemars intimes où, comme dans les visions hallucinées du narrateur d'*Aurélia*, « les astres [...] se décrochent, le soleil [...] sombre, des océans gravissant les degrés de la terre avec l'élan d'une meute »⁷. Cependant ces paysages sont au moins une « fenêtre » — « notre trésor »⁸, confie Jaccottet — qui ouvre sur une lumière un instant salvatrice ; un instant, la silhouette fugace des nymphes y éclipse « ce qu'il y a de plus lourd et de plus démesuré ». Tout s'y délivre de la pesanteur, tout s'y soustrait au confinement, comme dans cet « horizon vert de dix lieues » que, en un intervalle heureux, le narrateur de *Sylvie*, découvre « avec ravissement », lui aussi, à travers une fenêtre « encadrée de vigne et de roses ». Du sol des alentours de Grignan, le promeneur exhume monnaies anciennes et fossiles, à l'instar de l'oncle défunt qui cherchait jadis dans son jardin de Montagny en Valois « quelques débris antiques [...], de(s) vases, de(s) médailles romaines ». Dans les deux cas, ce sol transmute le temps passé, le temps géologique et le temps des civilisations disparues, en une concrétion palpable qui assure et rassure. Le narrateur de *Sylvie* « se sen(t) bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France ». Mais pas plus que le promeneur de Grignan il n'a le goût de l'histoire pour l'histoire. C'est la « magique profondeur du Temps » qui les requiert tous deux. *Mutatis mutandis*, leur fragilité y poursuit un possible ancrage vital susceptible de restaurer vaille que vaille l'unité perdue, ou de fortifier l'identité chancelante. Le Valois et le Grignan des années cinquante maintiennent en effet, comme une survivance menacée, la cohésion d'une communauté paysanne soudée par le sens de la solidarité : la tante de Sylvie « vivait seule de quelques carrés de terre que les gens du village cultivaient pour elle depuis la mort de son mari », et les habitants de Grignan, aussi, se sentent bien exister « dans (leur) maison, (leur) bourg, dans le cours peu bruyant de (leur)

7. Ph. Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, « La Bibliothèque des arts », Lausanne et Paris, 1996, p. 51.

8. *Ibid.*

vie », « établis soudain dans ce mouvement immense et merveilleusement réglé, reliés à un buisson de fleurs en même temps qu'à d'imperceptibles cimes ; reliés du même coup aux vrais biens, aux vraies peines des autres, et surtout mis en place, situés, soumis à une géométrie indéchiffrable et très puissante »⁹. Mais les mutations socio-économiques transforment Sylvie la dentellière, la « nymphe antique » de jadis, en gantière. Maintenant elle phrase comme on le fait dans les opéras modernes. Elle se souvient pourtant encore des « vieux airs transmis par le(s) mères » mais appelés à mourir, avec le reste, dans le Valois du XIX^e siècle. De même, autour de Grignan aujourd'hui, la voracité urbaine attende à « nos liens avec le monde extérieur » et à « l'unité cachée »¹⁰ dont font partie ces chansons, du Valois ou d'ailleurs. Jaccottet, lui aussi, en exprime la nostalgie :

Mieux valait, me semble-t-il, ne bien savoir que les nouvelles, les contes et les chansons du lieu, de la commune, et vaguement la légende nationale, que connaître, de tous les pays du monde, la sottise image qu'en donnent journaux et petits écrans¹¹.

comme un écho au dernier paragraphe de « Chansons et légendes du Valois ». Nerval y déplore qu'« une foule de petits chefs-d'œuvre » « se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du temps passé »¹². Nul passéisme pourtant de la part de Nerval et de Jaccottet, mais la conscience plutôt qu'il y allait là, comme dans les souvenirs de l'enfance, de l'essentiel, du noyau premier autour duquel l'être, collectif et individuel, se prend et se forme. Ainsi ces lignes de Jaccottet dans *Tout n'est pas dit* à propos d'un souvenir précis de son enfance suisse :

9. Ph. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Gallimard, 1961, p. 141.

10. *Ibid.*, *La Promenade sous les arbres*, *op. cit.*, p. 115.

11. *Ibid.*, *Tout n'est pas dit*, « La télévision au village », *op. cit.*, p. 91.

12. G. de Nerval, *Les Filles du Feu*, « Chansons et légendes du Valois », « Bibliothèque de la Pléiade », *Œuvres Complètes*, t. 3, p. 579.

À la fin de l'été, des fêtes de tir se tenaient sur des places herbeuses où l'on avait rapidement élevé de vastes tentes abritant les concurrents ou les buveurs. Même les notables de la ville, dans leurs villas ou leurs petits manoirs éloignés du centre, pouvaient entendre tout l'après-midi l'écho des décharges répété par les falaises, et de temps en temps une fanfare, ou simplement le bruit confus de la foule¹³...

rappellent à la mémoire l'événement d'où naît *Sylvie* : l'annonce dans un journal de la « Fête du Bouquet provincial » au cours de laquelle « les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy »¹⁴. Cette annonce ressuscite en effet « un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse » où « les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans ». Ce sont là, comme l'écrit Jaccottet dans *Tout n'est pas dit*, « les choses profondes, qui touchent aux plus secrets besoins de notre cœur »¹⁵, en l'occurrence pour Nerval, « cette beauté que donnent la tradition et le souvenir, fût-il lointain, d'un feu très pur »¹⁶ dont le narrateur de *Sylvie* est en quête à travers le Valois.

Mais c'est une quête qui égare le narrateur nervalien. Au risque de se perdre, il s'enfonce dans une géographie mythique. Ses fantasmes en démultiplient vertigineusement les strates où s'intriquent les traces réelles parfois, imaginaires souvent, pseudo-historiques, de « la douce Italie », les « roches druidiques de la contrée qui gardent le souvenir des fils d'Armen exterminés par les Romains », « le manoir gothique de Pontarmé » ou « la tour de Gabrielle » d'Estrées — détruite en fait sous la Révolution. Peut-être n'y a-t-il pas vraiment encore là « de quoi devenir fou ». Mais « (r)epren(dre) pied sur le réel » pourrait bien n'être déjà plus qu'un vœu sans effet. Dans *Angélique* le narrateur quitte Senlis à regret, « cette ville, où la Renaissance, le Moyen Âge et

13. Ph. Jaccottet, *Tout n'est pas dit*, « Les souvenirs », *op. cit.*, p. 99-100.

14. G. de Nerval, *Sylvie*, *op. cit.*, p. 540.

15. Ph. Jaccottet, *Tout n'est pas dit*, « Les souvenirs », *op. cit.*, p. 98-100.

16. *Ibid.*, « La Fête-Dieu à Capdepera », *op. cit.*, p. 51.

l'époque romaine se retrouvent çà et là, — au détour d'une rue, dans une écurie, dans une cave »¹⁷. Dans *Sylvie*, il ne peut s'arracher, on le sait, au Valois. Ce pourrait être « un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte... » Rien de tel assurément pour Jaccottet. Lorsqu'il visite à Rome l'église de San Clemente, il « descend du baroque au classique, et à travers le christianisme, à rebours, vers les dieux grecs et jusqu'à cet autel de Mithra, dans les profondeurs, derrière lequel grondent je ne sais quelles eaux souterraines »¹⁸. Pour autant, il n'effectue pas, nouvel Orphée, une catabase périlleuse. Ces ruines certes, comme dans l'œuvre de Nerval, fusionnent également dans leurs pierres et leurs briques les âges, les sociétés et les croyances. Mais elles reçoivent, chez Jaccottet, une solide et rassurante caution des panneaux explicatifs rédigés à l'usage des touristes par des archéologues au-dessus de tout soupçon. La disparité involontairement synchrétique qui les constitue et qui signe l'unité et la continuité du monde, dispense une « leçon » qui, dit fermement Jaccottet, est « vie, jubilation, présent ». Loin donc de l'égarer, elles l'arriment.

C'est bien cette parenté et en même temps cette différence radicale entre l'attitude de Nerval et celle de Jaccottet qui se disent à travers deux circonstances similaires. L'une, « la fête particulière » donnée à Châalis le soir de la Saint-Barthélémy, est mise en scène par Nerval au chapitre VII de *Sylvie*. L'autre est rapportée par Jaccottet dans un texte de *Tout n'est pas dit*, « La Soirée paroissiale à Majorque »¹⁹. Ce texte est écrit comme le décalque, mais inversé, de celui de Nerval. Ses hôtes ont dûment invité Jaccottet à « la soirée de l'école » qui se déroule dans une salle « offerte par les seigneurs du lieu ». Le narrateur et le frère de Sylvie, eux, sont « des intrus » dans cette salle de l'abbaye de Châalis où « (u)ne personne de très illustre naissance, qui possédait

17. G. de Nerval, *Les Filles du Feu, Angélique*, op. cit., p. 516.

18. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, « Si les fleurs n'étaient que belles... », Poésie / Gallimard, 1997, p. 138.

19. *Ibid.*, *Tout n'est pas dit*, « La Soirée paroissiale à Majorque », op. cit., p. 43-45.

alors ce domaine, avait eu l'idée d'inviter quelques familles du pays ». La salle majorquine, « jolie, toute neuve, blanchie à la chaux, sans autres ornements que de belles lampes dans le style ancien, en appliques » ne possède pas l'authentique ancienneté de l'aristocratique Châalis « où l'on respire un parfum de la Renaissance sous les arcs des chapelles à fines nervures, décorées par les artistes de l'Italie ». La « nombreuse compagnie assise et gravement émue » dans l'abbaye n'a pas la bigarrure joyeuse de l'assistance mêlant dans ce village espagnol les millionnaires anglais et les autochtones qui ont amené dans la « salle comble » « même les enfants de deux ans ». Les jeunes filles de l'école catholique n'appartiennent pas au même monde que les « pensionnaires d'un couvent voisin » de l'abbaye valoisienne qui, comme elles, sont les actrices de cette représentation d'un soir. Les Espagnoles se débrouillent tant bien que mal avec cette « étonnante allégorie en vers, fort prolixe, fort solennelle » où paraissent « tous les anges » et, « en robes un peu trop satinées », « les trois Vertus théologiques ». Au contraire, dans la « représentation allégorique » de Châalis, sorte de « mystère des temps anciens » où les anges sont revêtus de « longues robes » aux « couleurs de l'azur, de l'hyacinthe ou de l'aurore », l'esprit « qui mont(e) de l'abîme », la tête ceinte d'un « nimbe de carton doré », module merveilleusement « les phrases sévères d'un récitatif pompeux ». L'émotion du narrateur de *Sylvie*, s'imaginant identifier Adrienne dans ce personnage lumineux, croît jusqu'au vertige. Une fois de plus, sa raison vacille dans cet entremêlement du rêve et du réel. Dans le texte de Jaccottet, en revanche, la scène, racontée comme le souvenir heureux d'une réjouissance inattendue lors d'un séjour à Majorque, est tout entière du côté du réel le plus franc. Une ronde enfantine dont l'effet sur le public exubérant est rien moins que magique — à la différence de celle qui met en présence Adrienne et le narrateur au chapitre II de *Sylvie* — succède à « la déclamation de ce texte de catéchisme ». Et puis, surtout, les mêmes jeunes filles, si empruntées précédemment dans le pieux spectacle, réunissent, en exécutant des danses espagnoles, « l(a) grâce » et « l(a) gravité naturelle », qualités communes à Sylvie et à Adrienne.

Mais c'est de Sylvie bien vivante, et non pas d'une Adrienne éthérée, qu'elles ont « (l)e feu »²⁰ : Sylvie qui, une nouvelle fois, a donné vie à la robe de noces de la vieille tante en allant danser au carnaval de Dammartin, à la grande surprise du narrateur resté prisonnier du souvenir paralysant de la scène ancienne et intime du mariage fictif d'Othys. Le texte de « La Soirée paroissiale à Majorque » n'ouvre pas de telles failles, tant s'en faut. Jaccottet peut bien exprimer ailleurs le sentiment d'un morcellement intime du sujet — « Je suis comme éparé, démantelé »²¹. À Majorque comme dans le Valois incarné par une Sylvie sciemment déguisée « en ses habits anciens », il n'y a point de fantôme, aimable ou terrifiant, seulement le plaisir de constater que :

au lieu de ces grotesques ballets en satin rose et bleu, imités de l'Opéra ou d'on ne sait quel rêve viennois, que les campagnes françaises reprennent chaque année faute d'une tradition locale vivante, la danse était demeurée un élément de la vie quotidienne, les costumes étaient pleins de charme avec de beaux châles anciens²²

Le rose et le bleu « de l'Opéra ou d'on ne sait quel rêve viennois » relevés ici avec dédain par Jaccottet comme une convention désuète, ce sont les mêmes couleurs douceâtres que revêtent les « formes vagues » et les « fantômes métaphysiques » dont se nourrit la génération romantique mollement rêveuse évoquée par le narrateur dans le premier chapitre de *Sylvie*. Ce sont aussi, dans le dernier chapitre cette fois, les couleurs de « la seule étoile » qui « chatoyait d'un double éclat », « (t)our à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran » dont Adrienne et Sylvie étaient « les deux moitiés ». Rose et bleu qui s'avivent en rose et vert au chapitre III — « Adrienne [...] fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte » —, au chapitre VI — « nous déroulions des bas de soie rose tendre à coins verts » — ou au

20. L'image du « feu » se trouve dans le texte de Ph. Jaccottet.

21. Ph. Jaccottet, *Autres journées*, Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 16.

22. *Ibid.*, *Tout n'est pas dit*, « Soirée paroissiale à Majorque », *op. cit.*, p. 45.

chapitre IX — « la bruyère rose relève le vert des fougères » à Ermenonville. Ce sont les couleurs des « chimères », des premières amours perdues, des paysages désertés et de « l'idylle antique ». C'est donc avec raison que J. L. Steinmetz songe, *via* les pastorales de Mme Deshoulières et de Florian, à Nerval à propos du texte « Même lieu, autre moment » dans *Paysages avec figures absentes*. Mais ces pages de Jaccottet appellent plus, sans doute, qu'une mention rapide de Nerval, fût-elle particulièrement pertinente. Contemplant des « champs verts ou roses » « dans le miroitement de l'après-midi d'octobre », Jaccottet s'acharne, comme d'habitude, à saisir, par approximations toujours plus serrées, la présence fugace que le paysage cèle et manifeste à la fois : « Que la terre labourée soit rose... Que l'étendue soit verte et rose... Je ne sais à quoi ces deux mots me font penser, ils luisent comme un fil au bout duquel on devrait trouver je ne sais trop quoi d'agréable, de bienfaisant ». Plus loin encore : « Vert et rose... J'ai beau chercher, je n'ai pas encore le mot ». Jusqu'au terme enfin, mais interrogatif :

Vert et rose... Seraient-ce les armes de l'enfance, du premier amour ?
 Tout au fond de ma rêverie, est-ce une idylle qui tremble et se déforme
 comme ce qu'on devine au fond de l'eau, rubans et feuillages, une fête
 rustique comme il ne s'en fêtera plus ?

Non, certes, « (j)amais Jaccottet n'avait mieux esquissé le spectacle. On le voit consentir à une « naïveté » qui confine à une renaissance [...] », écrit J. L. Steinmetz qui entend bien là le vocabulaire nervalien, « idylle », « fête rustique », « enfance », « premier amour ». Ce paragraphe de « Même lieu, autre moment », du reste, se termine exactement comme tant de chapitres de *Sylvie*, par exemple le chapitre VII, celui de la « fête particulière » de Châalis, où le narrateur coupe court à l'angoisse suscitée par le souvenir obsédant d'Adrienne transfigurée : « Heureusement voici la voiture qui s'arrête sur la route du Plessis ; j'échappe au monde des rêveries, et je n'ai plus qu'un quart d'heure de marche pour gagner Loisy ». Le texte de Jaccottet, lui, ne laisse aucune place à l'angoisse, mais, comme celui de Nerval, il met

brusquement fin à « (l)à rêverie » — le mot même qu'emploie le narrateur de *Sylvie* — par un retour vers le réel : « Je rouvre les yeux, pour retrouver les labours et l'herbe ensoleillée ». Cela ne suffit certes pas à authentifier la présence de Nerval dans « Même lieu, autre moment ».

En fait, c'est un réseau plus vaste d'images nervaliennes qui court à travers l'ensemble de ce texte de Jaccottet. En particulier la verdure du monde qui s'inscrit dans l'herbe comme la « fécondité » et la « jeunesse retrouvée », pour reprendre les termes de l'étude de J. P. Richard consacrée à Nerval²³ : « l'herbe grave et gaie, rieuse et taciturne, tendre et drue, éternelle et vivante comme les sources, c'est l'herbe, la ressuscitée »²⁴. À partir de là, on peut revenir en arrière. On peut lire dans les deux textes plus qu'une référence commune à une même tradition littéraire scellée par la pastorale alliance du vert et du rose. Car, chez Nerval comme chez Jaccottet, la tradition littéraire représentée par l'idylle se revivifie sous l'action de forces profondes qui sont avant tout personnelles, tissées de souvenirs de lectures et d'émotions intimes, les uns et les autres indatables. Seulement la relation que, dans son texte, chacun d'eux entretient à l'idylle, s'effectue selon un mouvement inverse avant de se conclure de façon identique. *Sylvie* met en scène la fin de l'idylle sous toutes ses formes. Impossible l'idylle entre le narrateur et Sylvie, condamnée à disparaître l'idylle au sens générique du terme. C'est ce qu'annonce au chapitre X la transformation symbolique de la chambre de Sylvie — « une glace à bordure dorée » a remplacé « l'antique trumeau, où se voyait un berger d'idylle offrant un nid à une bergère bleue et rose » — et ce que le dernier chapitre confirme explicitement : « Ermenonville ! pays où fleurissait encore l'idylle antique, — traduite une seconde fois d'après Gessner ! [...] Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs, et même ton désert ? » Dans le paragraphe cité de « Même lieu, autre

23. J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, « Géographie magique de Nerval », Éditions du Seuil, Points, 1976, p. 40 et suivantes.

24. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, « Même lieu, autre moment », *op. cit.*, p. 110.

moment », l'idylle advient d'abord à la manière d'une surprise heureuse et comme malgré Jaccottet. Il hésite à l'identifier dans une sorte d'émerveillement incrédule tant elle paraît prendre chair, littéralement, à travers ces couleurs vert et rose, même si son émergence fabuleuse et éphémère s'accompagne de la conscience que cette « fête rustique » appartient à un monde révolu dont les lauriers sont coupés et dont les jeunes filles ne veulent plus aller au bois, comme le rappelle le chapitre IX de *Sylvie*. La mémoire sous-jacente du texte nervalien paraît dès lors affleurer plus nettement dans ces pages de Jaccottet. Après la mort de l'oncle, le narrateur de *Sylvie* retourne à la maison de Montagny dont il doit demander la clef au fermier. Triste d'abord, il s'attendrit vite devant le jardin qui « présentait un magnifique tableau de végétation sauvage » et où il « reconn(aît), dans un angle, un jardin d'enfant qu'(il) avai(t) tracé jadis ». Dans la campagne autour de Grignan, tandis que les vendangeurs travaillent dans les vignes, « la maison fermée est vide [...] avec [...] son jardin confus, plein d'ombre, de buissons, de fleurs, où une enfance est cachée, qui rit ou pleure avec la même conviction, dans les chemins ». « Au-delà », constate Jaccottet, « tout n'est plus qu'ombre de collines, de bourgades, flottant dans une vapeur très blanche ». « (L)a dernière tour » n'est pas abolie, mais, dit-il, elle est « sans cloches ». Les lignes du paysage drômois tendent vers l'évanescence du brumeux Valois ; la pelouse, au chapitre II de *Sylvie*, est bien « couverte de faibles vapeurs condensées », au chapitre III, « l'herbe verte » est bien « à demi baignée de vapeurs blanches ». Mais Jaccottet ne « pens(e) » jamais « être en paradis »²⁵. Tout au contraire, dans « les confuses nouvelles de la distance » apportées par le vent, ce qu'il entend, c'est « ici, ici, ici » ou « vie, vie, vie », la vie qui retentit dans le nom même de Sylvie que le narrateur nervalien est incapable de garder auprès de lui.

Quoi qu'il en soit, pas plus ici qu'en 1990 dans le texte de *Cahier de verdure*, « Blason vert et blanc », Jaccottet ne nomme Nerval. Face à ce

25. G. de Nerval, *Les Filles du Feu, Sylvie*, op. cit., p. 542.

verger « mi-parti de vert et de blanc » qui le conduit à acquiescer cette fois à l'idylle en toute lucidité, c'est-à-dire à une forme littéraire sue désuète et acceptée dans son inactualité même, c'est à Zerline et à Masetto du *Don Giovanni* que Jaccottet réfère les « noces rustiques » et les « fêtes de printemps ». Et pourtant, Sylvie retrouvée lors de la fête patronale de Loisy au chapitre IV, « Un voyage à Cythère », où le char orné, les jeunes gens, les fleurs, restituent précisément l'atmosphère de ces fêtes, la sauvageonne Sylvie, devenue une femme séduisante avec « (s)es mains délicatement allongées, ses bras qui avaient blanchi en s'arrondissant, sa taille dégagée », est le portrait exact de ces « jeunes dames, aussi nobles de cœur que pures d'esprit [...] mais pas du tout désincarnées, très désirables sœurs des anges »²⁶ que le titre de la *Vita nova* de Dante fait surgir dans l'imaginaire de Jaccottet. Nerval, dont les *Petits châteaux de Bohême* alternent prose et poésie, comme justement la *Vita nova* et *Cahier de verdure*, ne serait donc peut-être pour lui qu'un référent oblique ou oublié, une sorte de rencontre inévitable et non explicitement identifiée sur un chemin plus ancien déjà abondamment fréquenté.

Nerval fait l'objet des deux notes d'août 1993 dans *La Seconde saison*. La première est le récit d'un rêve. Comme le narrateur des *Nuits d'octobre* arrêté faute de pouvoir produire son passeport qu'il a laissé à Paris, le rêveur, interpellé par « des soldats, ou des douaniers », ne se souvient pas du nom de son hôtel. Le rêve se termine sur la vision cauchemardesque d'un poing sanglant brandi par une vieille femme qui nage dans un bassin. Dans une parenthèse succédant à ce récit, Jaccottet situe le support probable de son rêve dans la lecture, « l'après-midi même », des *Nuits d'octobre* précisément et de « La Main coupée », dénomination erronée de « La Main enchantée » qui figure dans *Contes et facéties*. La deuxième note élargit cette « relecture » de l'œuvre de Nerval à sa poésie. Jaccottet y fait allusion à deux

26. Ph. Jaccottet, *Cahier de verdure*, « Blason vert et blanc », Paris, Gallimard, 1990, p. 26.

« Odelettes » de *Petits châteaux de Bohême*, « Avril » — « Déjà les beaux jours, la poussière »... — et « Les Cydalises » dont il aime « (l)a mélancolie musicienne, une sorte de légèreté qui fait parfois frémir ; le naturel de la diction, sa souplesse, sa liberté ». Il perçoit « (u)ne magie singulière » dans la première strophe qu'il cite mais en se trompant une nouvelle fois :

Où sont nos Cydalises ?
Elles sont au tombeau :
Elles sont plus heureuses
Dans un séjour plus beau !

En substituant en effet « Cydalises » à « amoureuses »²⁷, Jaccottet attribue à tort au poème de Nerval une « fausse rime — « Cydalises / heureuses » — qui est, dit-il, « pour beaucoup dans le charme du quatrain ». « Les Cydalises » n'offrent pas en vérité cette délicieuse maladresse ou cette plaisante audace qui, pour Nerval lui-même, confèrent au rythme des vieilles chansons populaires leur musicalité inégalée, celle-ci, par exemple, « dont l'air est tendre et d'une mélancolie sublime » :

Dessous les rosiers blancs,
La belle se promène :
Blanche comme la neige...
Belle comme le jour !
Au jardin de son père,
Trois cavaliers l'ont pris !...

Sans doute relève-t-il aussitôt l'incorrection grammaticale : « Il faudrait *prise*, selon notre langue actuelle, que la mode et l'Académie arrangent à leur manière ». Mais son irrévérence à l'égard des tyrannies académiques, sensible dans ce texte des *Faux Saulniers*²⁸, se

27. Le vers du poème de Nerval dit en effet : « Où sont nos amoureuses ? »

28. G. de Nerval, *Les Faux Saulniers*, « Vieilles chansons du pays », « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, 1984, p. 107-108.

mue en une revendication franche dans *Chansons et légendes du Valois* au nom de la naïveté gracieuse, désormais perdue, des « livres de vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe ». Cette liberté, il la rencontre chez Ronsard sous le patronage duquel il a placé les « Odelettes » de *Petits châteaux de Bohême*. Dans son *Introduction au choix des poésies de Ronsard*, il sait gré à celui-ci d'avoir su s'éloigner de « l'imitation classique » au point que « les petites odes [...] semblent la plupart inspirées [...] par les chansons du douzième siècle qu'elles surpassent souvent encore en naïveté et en fraîcheur ; ses sonnets aussi, et quelques-unes de ses élégies sont empreintes du véritable sentiment poétique, si rare quoi qu'on dise, que tout le dix-huitième siècle, tout riche qu'il est en poésies diverses, semble en être absolument dénué »²⁹. Lorsque Jaccottet évoque dans *La Seconde semaison* sa lecture de Ronsard³⁰, « sonnet après sonnet », à la date de janvier 1994, donc quelques mois seulement après sa relecture de Nerval au mois d'août 1993, il se déclare sans goût pour cette écriture savante trop lourdement lestée du poids des références littéraires. Mais à la fin de la même année 1994, en décembre, il « retouch(e) » son appréciation et, sans oublier la part que cette poésie fait à la « fabrication livresque », il ne veut retenir de Ronsard que « cet art suprême de l'agencement verbal quand une inflexion plus naturelle, comme une caresse, en change le marbre en chair désirable ». Et c'est Nerval, celui des *Chimères* sans doute, qu'il croit « entendre déjà » dans ce vers d'un sonnet pour Hélène : « Ta Circé, ta sirène et ta magicienne... »

Les notes de *La Seconde semaison* tressent donc entre la relecture de Nerval et de Ronsard une relation discrète, mais préparée de longtemps puisque, dès le premier texte de *Paysages avec figures absentes*, Jaccottet cite, comme Nerval dans *Petits châteaux de Bohême*, les quatre plus célèbres vers de l'Élégie de Ronsard :

29. G. de Nerval, *Introduction au choix des poésies de Ronsard*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1989, p. 294.

30. Ph. Jaccottet, *La Seconde semaison*, Paris, Gallimard, 1996, p. 228-229.

Écoute, bûcheron, arrête un peu le bras :
 Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas ;
 Ne vois-tu pas le sang, lequel dégoutte à force,
 Des nymphes, qui vivaient dessous la dure écorce ?

Regrettant la destruction du quartier de l'hôtel du Doyenné et s'inquiétant du sort probable réservé aux arbres du manège, Nerval s'identifie à Ronsard qui s'indigne de l'abattage de la forêt de Gastine. Quand Jaccottet médite sur l'insaisissable présence qui habite la « combe presque déserte, dont l'ouverture est tournée vers la vallée du Rhône », il finit par songer, non sans sympathie, à ce « temps presque impossible à imaginer où l'on croyait que les dieux habitaient les sources, les arbres, les montagnes »³¹. Et de citer à son tour Ronsard dont le poème, cependant, ne figure là que comme une référence obligée « entre tant de textes » de même inspiration.

Après beaucoup d'années, enfin, paraît en mars 1994. La relecture très rapprochée dans le temps de Nerval et de Ronsard en a au moins escorté la gestation. De fait, ces deux textes entrecroisés opèrent, semble-t-il, un travail subtil et souterrain en venant innover, tour à tour ou simultanément, de manière plus ou moins lointaine, plus ou moins consciente aussi, les pages de Jaccottet. Peut-être au delà de ce qu'il est permis d'identifier d'emblée comme un possible écho de la lecture de Nerval. Par exemple, l'éloge dans « Une couronne » de la rose trémière rappelle un sonnet des *Chimères*, « Artémis » : « La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière » ; ou, dans « Hameau », un *Ubi sunt quae* : « c'était comme si, d'une fête de jeunes filles, il n'était plus resté, prises aux ramures, que leurs couronnes blanches. Elles-mêmes ont dû s'en aller [...] », s'ébauche à la manière d'un passage du chapitre IX de *Sylvie* :

Là, tout enfant, j'ai vu des fêtes où les jeunes filles vêtues de blanc venaient recevoir des prix d'étude et de sagesse. Où sont les buissons de roses qui entouraient la colline ?

31. Ph. Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, op. cit., p. 25.

Comme sur l'invitation de Nerval, sensible, lui, d'entrée à la présence d'un « véritable sentiment poétique » dans l'œuvre de Ronsard, Jaccottet corrigeait dans *La Seconde semaison*, on l'a vu, sa réaction première à l'égard de cette poésie. Il finissait par y entendre un langage sachant retrouver parfois assez de naturel pour se donner « comme une caresse ». A-t-il relu l'ensemble des sonnets de Ronsard ? C'est ce que la note de *La Seconde semaison* suggère en sa formulation. En tout cas, la mémoire de ces poèmes paraît travailler le texte de *Après beaucoup d'années*. À l'heure où « (i)l faut laisser maisons et vergers et jardins », l'œil de Ronsard, depuis longtemps déjà un peu « sourdaut », est « étouapé ». Face à la mort à l'œuvre sur son corps, il mise dans ses *Derniers vers* sur une gloire littéraire éternelle qui l'empêchera de sombrer tout à fait. Les « yeux troublés par l'âge » et l'ouïe « défail(ante) », Jaccottet sent lui aussi dans *Après beaucoup d'années* « l'avance du froid qui le menace ». À quoi, plus que jamais, il oppose la fragilité têtue des fleurs, l'intemporelle fermeté des montagnes, la force du torrent. Plus la mort gagne du terrain en lui et autour de lui, moins Jaccottet résiste à la tentation de telles fêtes. Fût-ce sous des espèces funéraires comme dans le texte « La loggia vide ». Son amie, Andrea C., est morte accidentellement à la veille du Nouvel An qu'ils devaient fêter ensemble. Son cadavre sur la table de la morgue offusque insupportablement le souvenir de sa jeune peau hâlée par le soleil du Midi, comme celle de Sylvie, la fille du feu, la « petite fille du hameau voisin », ou celle de Marie, l'habitante du bourg. Selon le rite antique, Ronsard offre à Marie « (c)e vase plein de lait, ce panier plein de fleurs » « (a)fin que vif, et mort, (s)on corps ne soit que roses ». Pour sa part, Jaccottet clôt l'avant-dernier paragraphe de « La loggia vide » sur une question audacieuse, aux lisières de la préciosité, dont le poète des sonnets *Sur la mort de Marie* est peut-être le médiateur inattendu. Devant le corps « jaune comme la cire » d'Andrea, il se risque à demander :

Allait-elle fleurir ailleurs, autrement, après qu'elle l'avait fait si calmement, si rondement, sous notre ciel, le ciel des vivants ?

Plus complexe, moins directe, se révèle son attitude dans le texte « Une couronne ». À l'intérieur d'une parenthèse qui occupe toute la page 43, il compare les fleurs de la rose trémière qui s'ouvrent de part et d'autre de la hampe centrale, à

la montée d'une jeune héroïne en robe blanche, ou rose, ou mauve, qui apparaîtrait successivement à tous les étages d'une tour ajourée, de plus en plus petite à cause de la hauteur plus grande et, donc, du plus grand éloignement.

Sans doute Jaccottet ne prend-il pas personnellement en compte la comparaison : « Ces fleurs [...] pourraient [...] évoquer pour un esprit entiché d'opéra [...] ». Sans doute déclare-t-il, lorsqu'il intervient enfin, « tant soit peu ridicule » « une trouvaille de mise en scène » qui consisterait à exploiter l'image qu'il vient lui-même de proposer par l'intermédiaire d'un amateur d'opéra fictif. Mais la référence à une tradition on ne peut plus littéraire — ici, l'image de la femme-fleur — à laquelle Ronsard a souvent sacrifié, est évidente. Le scrupule critique de Jaccottet peut bien multiplier les mises à distance. Son insistance même finit par opérer comme une sorte de ralliement par prétériton à la tradition incarnée en l'occurrence par Ronsard. Et à cette tradition se trament de surcroît, peut-être inconsciemment, des images et un lexique venus du texte nervalien. Cette héroïne en robe blanche, ou rose, ou mauve, ressemble beaucoup en effet à l'actrice qui se confond « tous les soirs » pour le narrateur de *Sylvie*, isolé « en grande tenue de soupirant » dans « une salle animée et frémissante **couronnée** à tous ses **étages** de toilettes **fleuries** », avec la figure d'Adrienne qui chantait jadis « les malheurs d'une princesse enfermée dans sa **tour**³².

Quoi qu'il en soit vraiment de cet exemple précis, dans ses textes les plus récents en tout cas, Jaccottet paraît vivre la tradition littéraire comme une forme, parmi d'autres, de l'immémorial, voire de

32. C'est moi qui souligne. Cf. dans « Une couronne », outre le titre même du texte de Jaccottet, les termes « fleurs », « étages », « tour ».

forme se perd » — que Nerval cite, en l'isolant sur sa page, au chapitre I de *Petits châteaux de Bohême*.

On laissera de côté comme de trop gros mots les vocables philosophiques qui inévitablement se bousculent dès lors, pythagorisme, néo-platonisme ou autres. Leur compacité renvoie aux fêtes somptueuses mais périmées de l'esprit triomphant, aux fêtes de la victoire sur un monde aimablement offert jadis à la mise en ordre des systèmes et des concepts. Ces flambeaux se sont éteints. Des fêtes d'autrefois ne subsistent plus que le « frêle excès de lumière » sur la montagne ou « la charge de couleur » des pivoinés. Et encore... « Quelques gouttes de pluie et ce serait l'éparpillement, la défaite, la chute »³³. Où l'on pourrait à nouveau entendre le souvenir du sonnet déjà cité sur la mort de Marie : « Mais batue ou de pluye, ou d'excessive ardeur, / Languissante elle meurt feuille à feuille déclose ». Dans le travail d'écriture de Jaccottet, ce qui est donc à l'œuvre ici et là à travers la mémoire consciente ou inconsciente de ces textes, c'est ce que lui-même appelle dans *Autres années*³⁴ « une course de relais, de poète à poète, quelle que soit la différence de niveau ». Présents depuis toujours dans la mémoire, réactivés au gré de relectures qui sont autant de redécouvertes ou de découvertes, ces textes témoignent de la permanence d'une fête dont les ors ne ternissent pas. Une fête à laquelle Nerval et Ronsard ont en leur temps participé. À l'immersion jubilante de Ronsard dans les textes de l'Antiquité, succède l'interrogation passionnée des mêmes textes augmentés d'autres venus d'ailleurs ou plus récents, dont Ronsard lui-même, menée par Nerval. La réception de l'un et de l'autre par Jaccottet va bien au delà de l'acception littéraire du terme même de « réception ». Sa réception est bien une réception conviviale dans son intimité. L'hôte qui organise la fête, peut-être à son insu, ne peut que se réjouir de la réunion de tels invités. Cette fête-ci est, pour Jaccottet,

33. Ph. Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, op. cit., p. 19.

34. *Ibid.*, *Autres journées*, op. cit., p. 31.

un des visages de l'unité poursuivie coûte que coûte envers et contre tout. Au point que, de ces relectures festives et de leur cheminement plausible en lui, on pourrait dire ce qu'il écrit des événements du monde vécus pendant « (b)eaucoup d'années » :

Ce qui est vu autrement, ce qui est vu, en quelque sorte, de l'intérieur de nous-mêmes, bien que vu au-dehors, semble rejoindre en nous ce que nous avons de plus intime, ou ne se révéler tout entier qu'au plus intime de nous. Dans cette affaire, toutes les apparences sont contre nous. Il n'y a pour ainsi dire aucun espoir de les prendre en défaut ; sauf, justement, quand certaines d'entre elles pénètrent ainsi en nous et suivent en nous ces beaux chemins³⁵.

Peu importe alors que ces chemins soient ou non fléchés. Leur tracé peut bien zigzaguer de manière visible dans l'espace de la page ou, s'y enfouissant, le travailler en profondeur. La mémoire de ces chemins est pour Jaccottet un garde-fou contre l'horreur du présent.

35. Ph. Jaccottet, *Après beaucoup d'années*, op. cit., p. 95.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Renée VENTRESQUE : Avant-propos | 7 |
| Christine VAN ROGGER-ANDREUCCI (Université de Pau), « La Grèce intérieure » | 15 |
| Aline BERGÉ-JOONEKINDT (Université de Paris III), Réminiscences, lueurs, reflets : bonheurs de l'absence chez Jaccottet | 37 |
| Béatrice BONHOMME (Université de Nice), La mémoire de l'oubli | 57 |
| Jean-Yves DEBREUILLE (Université de Lyon II-Lumière), Entre souvenir et désir, l'image | 75 |
| Christian FERRÉ (Université Paul-Valéry, Montpellier), Paysages avec vestiges | 91 |
| Jean-Pierre JOSSUA (Centre Sèvres, Paris), Mémoire du terroir, mémoire de la jeunesse | 115 |
| Jean-Claude MATHIEU (Université de Paris VIII), La séparation et les commencements de l'écriture | 129 |
| Patrick NÉE (Université de Poitiers), L'Ici de Philippe Jaccottet | 157 |
| Paule PLOUVIER (Université Paul-Valéry, Montpellier), Le monde : une insaisissable présence | 217 |
| Catherine SOULIER (Université Paul-Valéry, Montpellier), <i>Autriche</i> : « l'étrange dégradation du folklore » | 231 |
| Jean-Luc STEINMETZ (Université de Nantes), Jeunesse du temps | 249 |
| Renée VENTRESQUE (Université Paul-Valéry, Montpellier), « Une course de relais de poète à poète » : la mémoire cryptée de quelques fêtes nervaliennes dans l'œuvre de Philippe Jaccottet | 265 |
| Table des matières | 287 |

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2002

Achévé d'imprimer sur les presses de
Document Systems