

Philippe Jaccottet lecteur

Autor(en): **Mathieu, Jean-Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **11 (1987)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-257707>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PHILIPPE JACCOTTET LISEUR

L'Entretien des Muses: peut-être est-ce ce titre rêveur, miraculeusement frais dans son inactualité pastorale, son évocation d'une Arcadie encore habitée de Muses ou de dryades, «pays de montagnards et de nymphes» comme Grignan, qui éveille l'envie d'exhumer (ou presque) le terme de «liseur»; moins appliqué, moins acharné que le lecteur à enserrer le texte dans un sens. Mais ici le clavecin de Rameau, qui résonne dans le titre de Jaccottet, entraîne (subjectivement) à mêler le «liseur» aux souvenirs incertains d'une page de Sainte-Beuve évoquant un liseur de l'ancien temps, qu'illustrait, pour quelque manuel, un tableau de Meissonnier représentant «le liseur blanc», nonchalamment appuyé près de la fenêtre, dans un jour filtré par des carreaux anciens. Non certes que l'attention passionnée que Jaccottet porte à l'expérience poétique, quand elle entrouvre une porte sur la réalité, se confonde avec un dilettantisme élégant et nonchalant, mais son souci d'une démarche légère («Puisse le pas du commentateur être ici moins sonore que jamais»¹), l'acuité de son regard qui donne mesure à sa parole, son attente accueillante, laissant se disposer peu à peu des notations partielles, des éléments de sens ou de songe, plutôt que de brusquer l'œuvre et de lui imposer une systématisation prématurée, rendent comme un sens vif et sans frivolité à ce nom de «liseur».

Le poème est l'objet d'une «approche» précautionneuse, comme la ligne altière des montagnes se découpant à l'horizon, ou comme le «bloc hautain» de telle œuvre fermée; ce mouvement, tempérant son ardeur conquérante pour se feutrer ici d'une sourdine d'incertitude et de modestie, rend visible la distance, qui est au cœur de l'expérience d'écrivain et de lecteur de Jaccottet; lorsqu'il décrit une œuvre dans ses formes, ses

images, son évolution, il donne le sentiment de traverser ces éléments concrets pour éprouver à travers eux les distances de l'œuvre, celles qui la séparent du lecteur et leur permettent de se situer réciproquement, celles aussi qui séparent le texte de lui-même, qui placent tel ou tel poème plus près ou plus loin de ce qui est pressenti comme le «centre» de l'œuvre². A l'instant où l'on est tenté de percevoir des accords, des parentés, avec d'autres approches critiques (Jaccottet joint comme Starobinski à une ductilité une retenue, et a le souci d'une justesse qui épouse les mouvements de l'œuvre sans se refuser à la juger; la fraîcheur de la sensation, plus légère mais moins charnue que chez Richard, les conduit également vers une profondeur, lieu de passage où s'échangent des contraires), la particularité de Jaccottet s'affirme dans ce tact affiné de la distance, cette sensibilité à un espace épuré, mais nullement abstrait, dans lequel des motifs, des images, des aspects opposés d'une œuvre, viennent se disposer, faisant apparaître, par leur position, leur distance d'un point central et du point de perspective où se tient le lecteur. Le regard de Jaccottet restaure dans l'œuvre le jeu invisible des relations, des distances, des perspectives, des proximités et des éloignements. Comme l'œuvre de Follain qui, dit-il, n'est pas la simple juxtaposition de scènes normandes, d'intérieurs campagnards, de gestes artisanaux, mais leur mise en perspective pour peu que par quelque faille ou suspens – ceux qu'on trouve aussi chez Jaccottet: le vent cesse, la pluie commence à tomber – se dévoilent soudain une profondeur et une distance. C'est dire qu'en relisant *L'Entretien des Muses*, on ne peut isoler la «figure de la poésie» qui s'y dessine, l'acte de lecture qui s'y représente, de cette épreuve de la distance qui habite l'expérience poétique, que le poème ressent, approfondit et désire apaiser en faisant communiquer le proche et le lointain; dans le mouvement critique aussi s'inscrit avec acuité l'écart entre regard et parole, qui fonde le mouvement même de la poésie de Jaccottet.

«On se souvient de la profonde impression...»

A l'origine il y a la trace d'un saisissement; Jaccottet ne peut s'autoriser à écrire sur une œuvre poétique sans remonter vers le point où l'œuvre l'a découvert, l'instant où un inespéré a parlé.

Exemplaire, la rencontre imprévisible de Gustave Roud, l'homme lisant son œuvre, le jour où lui avait été décerné le prix Rambert et où Jaccottet s'était apprêté à entendre Ramuz: «Juin 1941: je n'oublierai pas cette date. J'avais seize ans...»; suit l'évocation d'une salle chaleureuse, de Mermod distingué et vif, de Ramuz, et du début de lecture timide, puis de plus en plus envoûtant, de Gustave Roud:

L'intensité avec laquelle m'est encore présent aujourd'hui le souvenir de cette marche et du seuil où elle devait aboutir, s'arrêter (de cette espèce d'arrêt qui est en réalité un commencement) me permettrait presque de dater de cette soirée (d'autant plus intensément vécue peut-être qu'inespérée) l'éveil de ma propre conscience poétique³.

C'est toujours l'inespéré qui parle, même s'il parle moins haut que dans cette rencontre déterminante, lorsqu'un inconnu, Pierre Oster, Anne Périer ou Michel Deguy, prend la parole dans un premier recueil: «Ainsi s'exprimait, en 1955, dans des notes jointes à ses premiers poèmes, *Le Champ de Mai*, un inconnu de vingt-deux ans, Pierre Oster...»⁴; «Quand on découvre de telles œuvres (et la rencontre est rare aujourd'hui), on est d'abord touché, parfois confusément, par quelque chose comme un accent qui annonce pureté, simplicité, humilité»⁵; «Quand la *N.R.F.*, en 1960, publia quelques poèmes de ce ton, signés Michel Deguy, on ne pouvait douter que ne fut apparu un vrai poète»⁶. Ainsi apparaît nécessaire, à travers ces ouvertures vibrantes, presque solennelles, la remontée vers le commencement, le passage du vide à la parole. Sentiment très fort que «quelque chose commence»⁷, comme devant l'aube de Nausicaa ou les Corés de l'Acropole. Un rythme initial est toujours indiqué, qui détache, laisse résonner dans le silence, le saisissement que procurent un paysage, une œuvre; les points de suspension ou les deux points opèrent, à l'incipit d'un texte, cet espacement vibrant: «Le Thoronet: ce qui m'a saisi là, ç'a été le moment précis du *passage*...»⁸, «L'espace: l'océan, l'air, les pampas [...] Jules Supervielle vagabonda d'un pas léger...»⁹, «Automne: pluie sur les flammes»¹⁰, «Athènes... Un immense labyrinthe poussiéreux...»¹¹; par cette remontée vers un premier moment, l'acte de lecture participe de l'aura du passage, du

seuil. Comme sont mêlés et distincts la voix de la mort dans les cris de l'effraie, l'écho de l'immémorial dans le carillon de gouttelettes de la source, la parole de la terre dans les vers de Claudel, ce premier moment fait résonner le lointain dans la proximité du commentaire: «Ce qui m'a saisi là, ç'a été le moment précis du passage... Après cela pourraient proliférer les commentaires»¹²; en amont des signes et des lignes, est placée une voix, une relation immédiate assez forte, assez bouleversante pour valider, pour rémunérer ce qui sera, lors de la lecture, de l'ordre de la médiation et du savoir. Et à l'issue du parcours, Jaccottet revient volontiers devant l'innocence d'une voix, ramenant par exemple Follain vers «l'enfant et le métaphysicien» de Groethuysen, vers la pureté d'Hölderlin; quand il quitte Roud, après un plus long cheminement, il éprouve dans la dernière page la nécessité de le restituer au lointain:

Vu de plus loin... En m'éloignant enfin du détail pour ne plus garder que l'essentiel, je retrouve les deux couleurs opposées... je vois un immense paysage immobile au centre duquel flambe, très loin, est-ce le «corps du jour», le feu de la moisson, une divinité immémoriale¹³.

Mais ce lointain du premier moment est, en même temps, presque toujours daté: date de la rencontre, de l'âge du poète, de l'année; comme, dans les notations de paysage est souvent détachée, en tête de la note, la singularité d'un moment, l'indication d'une lumière, d'une perspective, de même l'approche d'une œuvre échappe à la généralité, est située dans la subjectivité par ce rapport ponctuel, personnel, à une origine vive. Hauteur d'un lointain, date d'un «passage», créent à la fois la fascination de la distance et la chance d'un accès: «Je me souviens d'avoir découvert Jouve en pleine guerre, en 1941, quand parut *Porche à la nuit des saints*. Je garde présente à l'esprit l'émotion mêlée de respect que me donna ce livre d'abord par son aspect monumental, son titre noble et mystérieux, ses étranges premiers vers»¹⁴; pour que ce qui exerce une fascination, le monumental de l'œuvre, bloc minéral, «pierre écrite», «inscription archaïque», ne se refuse pas à l'approche il faut faire vibrer sur lui l'éclat d'un instant singulier, une enveloppe de lumière (Du

Bouchet: «bloc hautain, sous une lumière mobile et sauvage»), un sifflement d'air qui transforme le bloc en météore:

Je crois que le premier poème de Mandelstam que j'ai lu fut ce poème de 1921 qui commence par le vers «Je me suis lavé, la nuit, dans la cour». J'en éprouvai aussitôt l'apparition dans mon espace intérieur, alors presque déserté par la poésie, comme celle d'un *météore* (dur et brillant)...¹⁵

Mais replacer dans la mémoire l'œuvre, c'est aussi lui donner chance de s'établir dans une juste résonance, lorsque se seront effacées des impressions plus circonstanciées, entours de cette révélation; la répétition («Chaque fois que je me retrouve...») ou la mémoire («Je me souviens aussi de Saint-Blaise...»), dégagent, décantent le paysage pour laisser apparaître sa couleur intime, sa lumière particulière souvent voilée; d'un voyage à Cologne ne restera, éclairant deux tableaux, que le souvenir de deux lumières: «... quand toutes les images seront effacées, même l'imperceptible progrès des chalands sur le Rhin comme immobile entre les collines, bâties de vert sombre, de rose et de fer, je me rappellerai encore deux tableaux du musée: un Lorrain, un Rembrandt»¹⁶; à propos de Claudel, Jaccottet préférerait employer le mot de «mémoires», plutôt que celui de «souvenirs», «mot trop romanesque, trop vite plaintif» pour désigner ce qui remonte avec lenteur d'une «masse obscure, opaque». «La Terre parle»: dans la lumière des années, l'œuvre à relire revient comme une matière, plus proche de parler, de croiser le regard du lecteur pour s'être ainsi chargée d'un lointain: «De l'œuvre si ample de Claudel, je ne veux retenir ici que quelques pages qui gardent sur moi, à travers les années, un extraordinaire pouvoir»¹⁷; «A distance, il me semble presque incroyable que Saint-John Perse ait pu écrire *Images à Crusoé* à dix-sept ans: si nets, si radieux s'y montrent ses dons...»¹⁸ Par la distance, le mouvement d'«approche» vers l'œuvre, semble ainsi rencontrer comme un mouvement inverse de l'œuvre, remontant décantée vers son lecteur; et c'est au point de croisement de deux regards que se trouve, Jaccottet en a du moins l'espoir, la chance d'une vérité.

«*Attiré et tenu à distance*»

L'acte proprement critique, discriminant, commence avec la sensation d'un «partage» du lecteur: adhérence, adhésion, prise dans une «espèce de gravitation» et de fascination qui attache par un «ton de *certitude* altière»¹⁹; et à l'inverse, une rétraction, un hérissément instinctif, le sentiment d'être écarté et exclu par une telle puissance d'affirmation, compliquée d'obscurité. L'excès d'une présence, ou plutôt d'une assertion, effarouche, alors que la part de l'absence, l'éclat tamisé de ce qui se dérobe, attire et accueille; «insinuations à voix basses» comme celles de Novalis, de Roud, de Schubert, «modelées de l'intérieur par une fluidité essentielle, assourdie, pleine de douceur jusqu'à la ténuité»²⁰. Un tel clivage du lecteur reparaît quand Jaccottet se trouve devant Char, Du Bouchet, Jouve ou même Eluard et Saint-John Perse; face à Du Bouchet, il «se souvient d'avoir été à la fois attiré et tenu à distance, comme par quelque bloc hautain, sous une lumière mobile et sauvage»²¹; il s'interroge: «Comment se fait-il qu'à la lecture de l'œuvre de Char j'ai toujours été partagé entre l'admiration la plus vive et le refus?»²²; la démarche critique cherche à éclaircir un tel «embarras», à élucider l'impression mêlée que laisse l'univers charnel et spirituel, le «baroque infernal» de Jouve: «J'éprouvai alors confusément la dignité d'un monde spirituel lointain qui tantôt me fascinait, tantôt me gardait tout à fait à distance»²³; après avoir écarté du «spectre de la poésie d'Eluard» les deux marges d'ombre (surréaliste et communiste) où il «n'entre pas», Jaccottet retrouve devant l'ensemble de l'œuvre l'ambivalence d'un envoûtement et d'un écart: «Je suis toujours resté à quelque distance d'une poésie que je jugeais entre toutes magique»²⁴; s'associant au concert d'éloges justifiés qui retentit dans le volumineux livre d'*Honneur à Saint-John Perse*, il marque pourtant un mouvement de réserve: «On est tenté de les reprendre tous à son compte, même de leur en ajouter d'autres jusqu'à un certain point où s'annonce une réticence, presque un malaise.»²⁵ «Malaise» ou «frayeur» du lecteur («l'entreprise avait de quoi effrayer le lecteur»): il ne faudrait pas atténuer cette sensation de crainte en face de certaines œuvres hautaines, impérieuses, fermées, qui sont parallèles à ces sentiments que Jaccottet éprouve quand la nature se donne en spectacle,

terriblement. Dès les premiers textes, l'injonction de ne pas trembler, de ne pas avoir peur en regardant à la fenêtre, l'attente que le monde extérieur fasse un signe presque de connivence, indiquent cette zone toujours rémanente d'effroi obscur qu'il faut surmonter pour regarder la nature ou l'œuvre; comme Pierre Delisle, «il parle pour surmonter un souci profond dont l'ombre est nécessaire à sa poésie»²⁶. C'est la même théâtralité «qui emplit d'inquiétude devant un crépuscule orageux semblable à un <ciel du Greco>»²⁷ ou devant le décor funèbre et charnel de la poésie de Jouve; c'est le même bloc glacial, dur, qu'il découvre dans la coupante minéralité de certains poèmes et à travers la vision d'un ciel nocturne, figé dans la glaciation d'une apocalypse silencieuse:

Il faisait froid, il me semblait n'avoir jamais vu Orion si clair, si proche, le silence était absolu [...]. L'effroi me prit, et toutes sortes de pensées se bousculèrent en moi [...]. J'avais devant moi du haut en bas de la vue comme un coup de tonnerre glacé, congelé, une explosion immobile, quelque chose de proprement atroce [...]. Je continuais cependant à avoir peur devant cette espèce de haut échafaud glacé, devant cette immobilité silencieuse et vide²⁸;

même si, à l'évidence, ce grand effroi cosmique est plus bouleversant ou plus pétrifiant que l'effet d'exclusion entraîné par la minéralité et l'abrupt d'un langage, il y a dans ce dernier aussi une part mortelle, au-delà de toute distance. Et, de même que les paysages sombres (le ciel orageux) ou intimidants, vont devoir être soulevés par un mouvement d'allègement, de montée (sans qu'aucune lumière ne soit «définitive»), et qu'au crépuscule le ciel se partage entre une zone claire, élevée, et l'ombre qui monte de la terre, de même le geste du critique trace une ligne de partage²⁹, qui prolonge l'impression partagée qui avait été première, mais laisse aussi l'espoir d'une mutation, d'un allègement de la part mortelle par la part lumineuse.

Le retrait

La rétraction instinctive peut formuler un vœu de soustraction, rêver d'œuvre toujours plus appauvrie d'ornements, plus nue. L'évolution d'un poète est souvent décrite comme un dépouillement: par ascèse, puis sous les coups de la guerre,

Jouve s'épure de sa charge ornementale, de ses torsions baroques: «la dureté de l'événement a produit plus de nudité, d'humilité»³⁰; Jean Grosjean, «s'approchant de son centre, s'est dépouillé des vêtements bibliques dont ses précédents poèmes s'étaient surchargés»³¹. Le lecteur rêve, un instant, d'un élagage qui ramènerait dans l'œuvre la seule présence du «simple», délivrerait Leopardi de ses allégories, allègerait Ramuz de la mythologie du pain et du vin: «Ornement rêvé: à la fois savant et musical, ferme et sourd, vaste et caché. Modèles: Hölderlin, Leopardi, quelques poèmes de Baudelaire [...]. Réserves (absurdes bien sûr!): sur les allégories et les pensées de Leopardi, la tension de Hölderlin, les attitudes de Baudelaire.»³² L'absurde rature est d'avance raturée: supprimer les entours n'empêchera pas le langage d'être un détour, vers le simple, l'immédiat. Mais la dénégation révèle la profonde nécessité de ce mouvement de retrait; à travers l'opération de soustraction point la vertu de l'effacement. Un tel geste cherche à faire passer dans l'assurance de l'œuvre les incertitudes de la trace, à marquer d'absence une surabondante présence, à l'emporter dans le mouvement de ce qui, se dérochant, fait paraître l'essentiel: les feux, et les «prolixes apprêts» de la fête, éteints demeure dans l'aube, chez Góngora, la trace du palais, son angle resurgi: «Peut-être le moment le plus sublime de toute l'œuvre, mais où il n'est pas sûr que nos yeux ne trouvent pas merveille plus grande dans «l'angle du palais» resurgi au petit jour que dans tous les feux de la fête évanouie.»³³ Un geste de réduction, il suffit d'ouvrir les premières pages de *La Semaïson* pour s'en convaincre, concentre de l'intérieur le mouvement expansif de la description: «... ces armées en déroute ne sont plus que ruisellement», «la maison ici en cette saison n'est qu'une réserve d'ombre», «par ciel entièrement couvert, le monde n'est plus que brun», «constellations de la pluie sur les vitres, qui ne sont plus au loin que voiles en marche», «rien ne reste que les formes essentielles»³⁴, etc. Le «ne... que» d'une restriction s'augmente du «ne... plus» de la disparition, pour faire apparaître sur le mode du «n'être plus que» les seules traces des choses. Or, c'est dans le voilement de leur éclat que les choses dévoilent leur exacte réalité, la concentration de la couleur intime de la terre: «Peu avant huit heures, par ciel entièrement couvert, le monde n'est plus que brun, une table de terre.»³⁵ Le paysage que ne

peut cerner, épuiser la description, se laisse écrire à l'instant où il s'efface, dans l'imminence de sa disparition³⁶; ce qui défaille et fait défaut dans le langage répond à ce qui se dérobe et sort de la lumière. Nommer la terre d'hiver, nue, comme endormie, devient possible parce qu'apparaissent sur elle les traces de ce qui s'est retiré: «S'effacer, apparaître». Sur le monument du poème aussi va s'imprimer le mouvement de retrait, à partir de quoi il est possible de parler de lui. Claudel est filtré, pour que le simple, l'élémentaire en lui, sa voix de source – «la Terre parle» – puisse être dit: «De l'œuvre si ample de Claudel, je ne veux retenir ici que quelques pages qui gardent sur moi, à travers les années, un extraordinaire pouvoir...»³⁷ Dans cet effacement si personnel, si spécifique de Jaccottet, est rejoint pourtant un mouvement essentiel au poème moderne, qui conjugue une force d'assertion et une puissance de retrait, la carrure de la formulation et l'évanescence de la trace, tel ce monument bâti de vent et de haillons que Michaux jette à la face de tous les Parthénons.

Ce qui est précisément retiré de l'œuvre, c'est son extériorité monumentale, si différente du «bâti» invisible de l'arbre. Tout ce qui à la périphérie fait écran, «arrête le regard ou le détourne du centre» du poème, comme lorsque l'un de ses composants – «l'attention au monde», «la réflexion pure ou encore l'attention au mot» – devient autonome et dominateur. Même si la poésie n'a jamais été «moins extérieure, moins décorative» qu'aujourd'hui (et Jaccottet invite à comparer, pour mesurer le poids accru de réalité, l'Orient de Segalen, de Saint-John Perse ou de Claudel à celui des parnassiens et des romantiques), ce qui doit être soustrait c'est encore l'explicite, l'extérieur; explicite de l'Etre, exhibé dans des majuscules «qui avaient pour fonction de désigner l'Etre et qui en réalité le chassaient», métaphysique de l'Un trop délibérément mise en scène par Pierre Oster: «la part faite *explicitement* à la métaphysique diminue au profit du sentiment du concret»³⁸; l'abstrait abrupt de Dupin lui semble aussi relever d'un court-circuit avec l'être, trop explicite, dans des «passages trop explicitement liés à des profondeurs ou à des sommets essentiels»³⁹. En contraste avec un «intérieur» valorisé (intérieurité du signe⁴⁰, intérieurité des voix assourdies, qu'il évoque admirablement à propos de la gravité des peintures d'Auberjonois, ou des «intérieurs» de Gustave

Roud, de Schubert – «cette espèce d'atténuation discrète qu'exprime l'adjectif allemand *leise*, si difficile à traduire (sugérant les choses dites à voix basse, le pied posé sans bruit) et si cher à Trakl ou à Rilke»⁴¹), l'«extérieur» rassemble tout ce qui est critiqué. Tel livre de Chappaz «souffre d'être plus extérieur», tel poème de Jouve, qui semble n'être qu'une illustration de Freud, n'est-il pas «le signe que le poète, contre toute apparence, est resté partiellement *extérieur* à son poème?»⁴² Une série de couples antithétiques illustre le progrès de l'explicite à l'implicite, de l'extérieur à l'intérieur: «louer» s'oppose à «montrer», «exhiber» à «rendre sensible» – Saint-John Perse l'emportant quand il est «moins occupé à louer à tout prix le monde qu'à simplement le montrer» –, les «symboles» aux «signes» «plus présents» (chez Oster), et le «discours» à «l'énoncé successif».

L'extérieur ornemental étincelle dans le «palais» ou le «joyau», images que Jaccottet repousse d'autant plus vivement que, malgré son inclination vers la fluidité, la sourdine, il est loin d'être insensible à la hardiesse de l'éclat, «cuivres de Gabrieli» ou ors de Góngora. Dans la théâtralité du monument, un surcroît d'extériorité se complaît à lui-même, se prend à un jeu de féeries et de pierreries; le «palais de paroles» d'Oster revient à sa vérité quand la faille le lézarde: «on dirait que le beau palais impossible de l'hymne, sous les coups d'une vérité qui conduira un jour à une beauté plus grande se lézarde»⁴³; ou, chez Góngora, quand la nuit qui l'enveloppe l'efface. Le baroque charnel de Jouve, son «ténébreux théâtre intérieur» s'incarnent monumentalement, et son dépouillement est décrit comme une modification des modèles architecturaux de sa poésie: «aux églises baroques d'Autriche ou d'Allemagne qui avaient fourni à Jouve des sortes de modèles formels succèdent la grande architecture horizontale du classicisme français et la ferme humilité des églises romanes»⁴³. La rêverie de la fête perpétuelle⁴⁴, le danger de «solennisation», l'attachement à ce qui fait saillie dans le langage⁴⁵, font considérer avec méfiance les images du monument, quand elles investissent le poétique. Même le vœu de Bonnefoy de joindre le nombre et la déchirure («ce temple où la déchirure est maintenue au sein du nombre») semble difficile ou impossible à réaliser: «l'accord entre la *faille* et le *nombre* ne va pas de soi; peut-être n'y a-t-il rien de plus

difficile, aujourd'hui, que de bâtir un temple autour d'un noyau obscur⁴⁶. Le refus de l'«extérieur» glisse aisément des façades aux facettes, des pierres taillées aux pierreries ornementales; notant une formule de Reverdy, «parure de mon désespoir», Jaccottet en fait l'emblème de cette œuvre, et des ultimes réticences qu'elle fait naître chez lui, «jusque dans son aspect de perles, de verre, d'ornement ajouré – sur un fond de désastre qui ne vient que lentement au premier plan»⁴⁷. Il relève comme une «discordance» fréquente la nostalgie de l'élémentaire et l'extrême raffinement de la poésie moderne: chez Dupin, par exemple, le rugueux des éléments, le tranchant des outils contredisent les «travaux d'orfèvre» du langage dans un poème parfois «très ouvragé».

Cette double imagerie, le joyau et le temple, est d'autant plus insistante que Jaccottet se sent attiré par la vérité de hauteur, d'ordre, d'évidence (pétrifiée en langage hautain) que manifeste le temple, le souci de rigueur et de minutie, qui se dévoie dans la fabrication du joyau ouvragé. Aussi sont-ils valorisés dès l'instant où leur extériorité s'ajoure, s'aère, n'oppose plus d'obstacle, mais s'ouvre vers le centre, est pénétrée par l'espace; «ornement ajouré» de Reverdy, «joyau», mais «situé dans l'extraordinaire immensité», comme les constellations: «Elever une fois de plus l'ornement sur la nuit, l'abîme [...]. Astres et nuit. Discours vaste et fluide, aéré, dans lequel prennent place avec discrétion des bijoux de langage.»⁴⁸ En ruines, les temples grecs sont «lumière plutôt qu'enseignement», relais et rappels; à travers les colonnes joue l'air et l'évanescence d'une «fumée» remet dans la lumière du passage ce «cristal respirant»: le temple d'Athéna Nikè «est pareil à un cristal, mais où transparaîtrait comme une fumée quelque chose du trouble et de la grâce humaine»⁴⁹. Même la transparence du cristal ne suffit pas à conjurer l'extériorité, si elle ne s'entrouvre pour respirer: «ordre qui respire», «infini architecturé»⁵⁰, «temple dont les colonnes (ne portant plus que l'air ainsi qu'on le voit aux ruines) s'écarteraient à l'infini les unes des autres sans rompre leurs invisibles liens»⁵¹.

«*Le poids des choses visibles*»

Gravité, poids, «densité du réel», contrebalancent la charge et la surcharge des beautés formelles; inversement «là où la densité des figures est la plus grande, on serait tenté de croire, écrit-il à propos de Saint-John Perse, que c'est pour couvrir un *vide*»⁵²; l'œuvre est jugée en fonction de sa charge de réalité, massive, compacte, qui rapproche dans l'esprit de Jaccottet Claudel, Ramuz et Ponge, la «matière paysanne» de Gustave Roud, la «compacité» et la carrure des premières œuvres de Deguy: «moi qui me sais, parfois avec honte ou agacement, mouvant et incertain, je suis particulièrement sensible à certaines paroles lourdes et résolues, à certains monuments de paroles, d'allure plutôt paysanne»⁵³; le mouvement d'allègement, d'ascension n'a de prix qu'en partant de cette massivité. Dans l'obscur de la matière se quêtent une «relation avec nos rêves les plus constants» et une capacité de résistance irréductible à l'abstrait; sous le paysage est détecté l'élément, le sol, la «terre obscure», la Provence invisible qui commence à Grignan sous les arbustes du Dauphiné: «C'est la terre que j'aime [...] je ne sais pas très bien ce qu'il en est des frontières administratives, mais je devine qu'ici la Provence commence dans les sols.»⁵⁴ Le désir de la terre, le sentiment de sa puissance obscure de mutation, la font toujours imaginer semblable à un feu endormi, dont les traces demeurent aux mots les plus vifs; l'œuvre de Ponge «ne brûle (et ne me brûle) que là où les mots sont frottés aux choses»⁵⁵. Terre enténébrée où dort un incendie: «un incendie endormi, c'est ainsi que je ressens Rome»⁵⁶. Comme apologue, en conclusion de *L'Entretien des Muses*, est appelé au secours le feu endormi de cette ville, contre de mornes constructions intellectualistes:

...distance que j'avais aussi mesurée avec stupeur à Rome en écoutant d'une oreille plus ou moins attentive les orateurs d'un Congrès consacré à l'Avant-Garde. C'était dans une triste salle feutrée, une vraie boîte à congrès, avec toutes machines et boutons nécessaires. La séance finie, Rome revenait sur nous, cette ville pareille à un incendie endormi, et c'était dans son feu, je le savais, qu'avait lieu la poésie, aussi loin que possible de la geôle feutrée où se parlait ce morne langage⁵⁷.

L'endormissement de la terre où «a lieu» la poésie, est le contraire d'un théâtre, d'un jeu de surfaces: «quelque chose de lointain et de profond se passe: comme un travail en plein sommeil. La terre n'est pas un tableau fait de surfaces, de masses, de couleurs; ni un théâtre où les choses auraient été engagées pour figurer une autre vie que la leur»⁵⁸; en-deçà de la constitution du visible en paysage, la terre est ce soutien et ce support irréductibles à lui, «cette sombre et solide épaisseur qui porte tout». Aussi Jaccottet est-il enclin à retrouver dans la création poétique un prolongement, une reprise de ce «travail en plein sommeil», une expérience de l'altérité, de la force de la terre endormie étrangère à nos comportements éveillés: Anne Perrier semble créer «comme *en dormant*», et la rumination claudélienne est d'autant plus attentive au réel qu'elle s'accomplit les yeux fermés⁵⁹: «Il me semble que Claudel ferme les yeux, qu'il se ramasse sur lui-même, se renforce opiniâtrement en lui-même, qu'il n'est plus alors qu'une espèce d'ours énorme et noir concentré sur du miel, une masse obscure, opaque, absolument fermé au monde du dehors.»⁶⁰ Cet enfouissement dans l'élément qui associe l'espoir d'un dernier recours pour une «poésie menacée»⁶¹ et d'une réserve («non seulement un sol sous nos pieds, mais, en arrière de nous, en amont de nous, la *source*») s'attarde parfois à la rêverie du «repli», obscurité redoublée d'où jaillit la source: «le repli des montagnes», «un feu qui dormirait, qui se serait replié en sommeil»⁶²; Claudel porte la lumière jusqu'aux «replis» de la terre, dont il se fait la bouche, comme ailleurs Jaccottet rêve de s'effacer assez pour devenir la «voix du jour»: «C'est la terre qui parle, j'entends la vieille prisonnière délivrée, la profonde mère non pas tant s'embraser que s'éclairer doucement jusqu'en ses replis, comme un grand paysage sous la lune»⁶³; et précisément, de *La Cantate à trois voix* Jaccottet cite le passage qui évoque l'eau lourde du Bodensee, épaissie de «replis», comme par le souvenir de la terre, «de ces eaux qui dans le feuillage des hôtels et des hôpitaux s'amortissent en trois replis paresseusement l'un sur l'autre plus gras que la feuille de menthe!»⁶⁴

La parole poétique, chargée de l'élémentaire, le métamorphosant en elle, lui donnant une voix, n'est pas l'élément mais dans sa réalité d'«être comme» («Parler [...] quelquefois, c'est comme en avril...») se nourrit, grandit à sa ressemblance;

dérobé, en elle, l'élémentaire la transfigure: «Baudelaire fait courir dans le vers une espèce de sang»⁶⁵, et chez Gustave Roud on entrevoit le «mouvement de cette eau inquiète et pure qui court souterrainement ou parfois affleure dans les textes»⁶⁶. Claudel, dans sa rumination, «ayant mangé les arbres, les fleuves, la lumière», fait de l'élément un aliment, filtre l'immémorial comme une source «sur le seuil». Son œuvre prend la semblance de la bouche d'eau, d'une «réunion sous les tilleuls»⁶⁷, ramures qui filtrent les voix de l'été, et font écho, dans les poèmes de Jaccottet, aux grottes de feuillage, aux ruissellements de l'eau entre des rochers obstrués de brindilles: «Parler... quelquefois c'est comme en avril, aux premières tiédeurs / quand chaque arbre se change en source, quand la nuit / semble ruisseler de voix comme une grotte.»⁶⁸ «Pavillons» de feuillages, réseaux, entrelacs, les images du treillis servent à filtrer l'ombre et réciproquement à la pénétrer d'une lumière fluide, tamisée: une «lumière née d'une ombre plus lourde semble plus vraie»⁶⁹; privée d'attaches dans l'obscur la légèreté – non l'allègement – risque de griser, «pure et subtile ébriété» d'Eluard, «ivresse intellectuelle» d'Oster, «ivresse de savoir» de Deguy: «on se demande parfois si cette découverte de la relation du langage et de l'être n'enivre pas dangereusement l'esprit des poètes»⁷⁰.

En revanche l'attachement à tel lieu précis relie à l'élémentaire; comme pour d'autres poètes modernes, chez qui l'épiphanie de l'être est inséparable de la découverte du lieu, pour Jaccottet les lieux, ceux où les monuments en ruines, les vieux enclos de pierres se désagrègent, retournent à l'élément, permettent seuls, dans leur singularité, de retrouver le rapport à la terre brute: «Tout ce qui nous relie, dans les paysages d'ici, au très ancien et à l'élémentaire, voilà ce qui en fait la grandeur... Dans les lieux, il y a communication entre les mondes, entre le haut et le bas»⁷¹; aussi dans le poème sera valorisé le particulier, dévalorisé le général⁷², qui apparaît toujours «déplacé», hors de son lieu:

Presque jamais on ne trouve chez Eluard telle fleur, tel arbre, tel lieu que les poètes semblent avoir pénétré lentement du regard pour le transfigurer en quelque sorte «sans le déplacer»; et néanmoins, il n'est jamais abstrait, jamais emblématique. Sa poésie ne dit ni tel merle, tel pommier aperçu en tel lieu sous telle lumière, ni

l'oiseau ou l'arbre symboliques, mais *un* oiseau ou *des* oiseaux, *un* arbre, *un* visage ou plusieurs: parcelles élémentaires du monde, mais déplacées, emportées dans un espace différent où elles ne sont plus que bonds, lueurs, nœuds bientôt dénoués...⁷³

Jaccottet, lisant le *Malherbe* de Ponge, trouve une densité, un éclat inégalés dans les trois passages où «l'auteur parle de choses (les temples de Nîmes comparés à la lyre, l'incendie des pétroles de Rouen et «la joie de ce bouquet de haricots mis à sécher dans le hangar»)»⁷⁴. Dès que le regard réduit son champ pour se faire plus aigu, s'attacher à la lumière, à la couleur d'un instant, d'un arbre, Jaccottet note un progrès dans l'œuvre: l'intensité du «particulier» contraste chez Saint-John Perse avec des pages «métaphoriques et générales», le paysage se rétrécit, s'intensifie, ici chez Oster («le paysage se rétrécit, mais se précise, se charge de plus de substance; le singulier apporte sa richesse, sa saveur aux poèmes»), là chez Dupin («réduction du poème à quelques rapports d'une intensité et d'une fraîcheur uniques»⁷⁵).

L'éclat du particulier interrompt, occupe un intervalle, une éclaircie⁷⁶, les moments de halte dans l'épopée mythique de Saint-John Perse⁷⁷; apporte une brusque, une pénétrante fraîcheur comme la sensation que donne la vivacité de Ponge, celle de plonger la tête sous la cascade, à l'invite de Claudel (une «phrase qui me poursuivait depuis longtemps et me semblait décrire l'état le plus enviable: «J'habite à l'intérieur d'une cascade» »⁷⁸). Etat de suspens, qui fait tressaillir Jaccottet quand il rencontre, par exemple, chez Ponge, chez Follain, l'image d'un «lustre», «lustre de la confusion» de la crevette (que Jaccottet glose en «fragilité suspendue»), lustre qui «frémit» dans le séjour normand de Follain. Mais il est peu de passages, dans ces œuvres, qui provoquent plus vivement son émotion, qui aient plus d'échos intimes que la très simple modulation d'un «il pleut»; sur le toit, contre la vitre, l'arrivée de la pluie, signifie un intervalle, un entracte dans la tension, un instant où l'univers lavé apparaît dans sa fraîcheur; en résonance avec sa propre sensibilité⁷⁹, il repère, cite de tels passages avec prédilection: les «voiles de la pluie» chez Reverdy, les deux vers de *Douve* pour lesquels il donnerait toute la nostalgie «officiante» des temples et des théâtres («Tu as pris une lampe et tu ouvres

la porte, / Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève»), Oster, rarement plus proche de l'être «que dans la ligne la plus simple comme: <Il pleut. J'entends qu'il pleut des deux côtés de la maison> »⁸⁰; dans *Amers*, c'est encore un bruit de pluie nocturne qui retient l'attention, réduit d'un seul coup la distance où l'hymne, le métaphorique, le général, tenaient le lecteur: ces pages «disent, de quelle admirable façon! le repos des amants comblés, tout redevient particulier, l'heure et le lieu; c'est la fin de la nuit, la pluie imminente sur la <maison de boiserie>; et l'on écoute, saisi»⁸¹.

Le rapprochement

Le singulier, c'est donc «quelques rapports d'une intensité et d'une fraîcheur uniques»; que la poésie trouve son geste fondamental dans le rapprochement est, à la différence de ce que l'on trouverait chez Michel Deguy, joignant comparaison et comparution, reporté de la puissance métaphorique à l'exercice d'un regard: «Rilke a écrit un jour que notre tâche était d'apprendre non pas la possession, mais le rapport. Eluard n'aura pas eu à l'apprendre. Tout est rapport chez lui, et d'abord grâce au regard.»⁸² Le regard «rejoint les éléments» en parcourant l'espace dégagé d'un ciel hivernal: «Le regard est libre de courir, de mesurer l'espace et d'en rejoindre les éléments»; sur ce modèle, les mots rapprochent, éprouvent la déchirure des distances et rétablissent une continuité; comme les anges de Rilke, qu'évoque plusieurs fois Jaccottet, les mots sont des «navettes ou anges de l'être», qui «réparent l'espace», qui trament un tissu entre le lointain et le prochain, la mort et la lumière. Supervielle, à force de modestie, de douceur, a su atténuer l'écart des espaces, rapprocher la pampa et la chambre, le cœur et la mer: «ce mouvement de rapprocher, d'appriivoiser le lointain comportait toujours celui d'ouvrir à l'espace la chambre intérieure. Supervielle, sûrement par la grâce de la modestie et de la bonté a su confondre l'astre et le cœur.»⁸³ Attentif à tous les déplacements, toutes les «approches» («venir de très loin», «aller vers la fenêtre») dans les poèmes de Supervielle, Jaccottet l'est plus encore à ce qui est capable de rendre sensible la distance paradoxale de la mort, son extrême proximité

insaisissable: «la seule chose qui soit proche, ce sont les morts et pourtant ils demeurent insaisissables»⁸⁴.

Si une poétique du rapprochement ne va pas de pair ici avec une poétique de «l'image», dont on sait qu'elle est écartée, c'est non seulement parce que métaphores et comparaisons affaiblissent la pure présence, que l'image renvoie à un être qui est et qui n'est pas, qui est «comme», mais aussi parce que c'est le singulier, le particulier, chose, fragment de paysage, geste, qui est en lui-même le siège de ce rapprochement; sa précarité et son intensité ont une face tournée vers la mort et une face tournée vers la lumière, comme les battements d'ailes des oiseaux; «le poème est un état de la réalité non pas plus ferme, durable... mais, au contraire plus précaire, plus hasardeux; et plus intense»⁸⁵. Il n'y aurait sans doute pas de représentation plus exacte de l'univers de Jaccottet que celle qui se dégagerait de l'assemblage des citations extraites des œuvres poétiques qu'il analyse et qui sont toutes des figures du réel où la lumière et la mort, le proche et le lointain s'associent, «lampes derrière les carreaux» (c'est *Beauregard*, derrière Reverdy), «lueurs sur les vitres», «merveilles du givre», «voiles de la pluie», «parfum d'une fleur» (c'est un chapitre des *Paysages*, à travers *La Cantate à trois voix*), «éblouissement des cascades», «limpidité hivernale» (c'est maint passage de *La Semaïson*, retrouvé chez Reverdy), etc. Le frisson du tremble, par exemple, réunit dans une silhouette miroitante, agitée, la «sensibilité à des appels d'air», l'éclat de la lumière qui se réfugie sur les feuilles, et le frémissement de la précarité: «bruit des trembles jaunes dans la carrière comme d'un ruisseau»⁸⁶, «je contemple un tremble dont pas une feuille n'est immobile, comme un clocher au milieu de cloches, pour une obscure alarme»⁸⁷. L'envers sombre et l'endroit clair des feuilles, le frissonnement dans les jeux de la lumière, dressent le tremble, chez Supervielle, à la frontière des vivants et des morts: «Nous ne sommes séparés / Que par le frisson d'un tremble.»⁸⁸

L'acuité du regard que Jaccottet vante chez nombre de poètes modernes, se révèle dans cette sensibilité au particulier, pénétré dans son intensité, ressenti dans sa précarité; mais les données du regard ordonnent aussi la poétique. Non seulement parce que les formes du langage sont décrites sur le modèle des figures naturelles⁸⁹, mais parce que ces formes poétiques sont

rapportées à la mesure du regard, à la relation allégée et vive que les choses entretiennent entre elles. De discrètes remarques (vite données, tôt venues dans l'article, indispensables mais non ultimes) concernent le vocabulaire, considéré dans son intensité et son pouvoir de faire paraître («les images essentielles», l'art de «choisir les images et les mots essentiels», «les substantifs qui reviennent», «la fraîcheur et l'exactitude des images», «la puissance d'images»), les sonorités, assonances et rimes, ressenties comme subtile puissance d'insinuation («musique sourde et subtile de la phrase», «élément subtilement mélodieux», «sonorités les plus persuasives»), le rythme, comme introducteur de suspens et d'intervalle («rompre ou presser le rythme», «s'arrêter au juste moment», «élan freiné toujours au moment juste», «chaque cellule rythmique est un signe, un appel, une lueur, séparée des autres par des vides, de l'air»). Or, c'est sur les données du regard que se règle la validité d'une écriture poétique: nul soulignement excessif du sens, mais son retrait dans la matière, qui le voile et le rend plus rayonnant. L'absence de subordonnées, causales et finales, la simplification syntaxique chez Reverdy apparaît comme modelée par son regard: «nulle <perspective causale>, pas d'autres liens que ceux que le regard perçoit dans un paysage; un simple jeu de lignes»⁹⁰; à l'inverse Jaccottet est séduit chez Góngora et Ponge par la «hardiesse du regard et la hardiesse du langage, qui va aussi loin que le regard sans crainte d'excès»⁹¹. Quant à lui, sensible aux œuvres «comme modelées de l'intérieur», il préfère l'assourdissement qui rend peu éclatants les rythmes et les sonorités, un «mouvement presque monotone des paroles», et surtout un mode d'enchaînement qui permette un «énoncé successif, non lié, de choses vues». Art invisible qu'il apprécie chez Supervielle, «tisserand discret» qui sait «l'usage très habile de simples liens de coordinations tels que *et*, *mais*, *puis*, qui assurent les enchaînements sans en avoir l'air»⁹².

«L'approche du centre»

Le regard parcourt, rapproche «les distances de la terre», et organise aussi les distances du texte; et réciproquement le sentiment mélancolique des distances aiguise le regard: «nul doute que la mélancolie de la distance n'aiguise merveilleusement le

regard», jusqu'au point où le visible montre ses frontières, laisse deviner ce qui l'excède. C'est alors une «attention si profonde au visible qu'elle finit par se heurter à ses limites; à l'illimité que le visible semble tantôt contenir tantôt cacher, refuser ou révéler»⁹³. Une expérience «extrême» que Jaccottet nomme en même temps «centrale»⁹⁴, parce qu'elle est un lieu de convergence, un point où se rencontrent des contraires, détermine le «centre» de chaque œuvre poétique; c'est un point d'«extrême densité» ou pureté, où les contraires s'entrecroisent selon des modes divers, «échange», «apprivoisement», «brusque fusion», «renversement impensable», «équilibre plus ou moins prolongé». Jaccottet unit ici une expérience de la proximité à une expérience de l'équilibre, de l'échange des contraires, que l'on trouve aussi, on le sait, chez Jean-Pierre Richard: la poésie est «au plus près d'elle-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...»⁹⁵ Jaccottet rappelle quelques exemples de ces passages:

*Le passage du matériel au spirituel (et inversement), chez Claudel, les échanges du proche et du lointain, du dedans et du dehors, chez Supervielle, la «matière céleste de Jouve»; la saisie de l'éternel dans l'instant chez Char; les rares moments où, chez Michaux, la paix est signée entre les contraires forcenés; la tranquillité de Guillevic s'il se sent, précisément, au centre de la sphère*⁹⁶.

Auxquels auraient pu s'ajouter l'«incompatibilité de la neige et du sang» chez Alain Borne, du mouvement et de l'immobilité chez Oster, la limpidité sur fond de désastre de Reverdy, etc. Toutefois Jaccottet met moins que Richard l'accent sur le renversement du négatif en positif, sur l'«assomption du non-sens» dans la poésie moderne, et décrit davantage «l'approche» du centre, l'approximation différée, entrevue, de ce point central, bref les «distances» qui séparent chaque point du texte de ce centre invisible. Ainsi la poésie de Tardieu, «qui n'est pas aussi près d'elle-même partout», Jean Grosjean «s'approchant de son centre», Supervielle qui en se donnant à la bougie et au cœur «a touché au centre de ce qu'il était»; alors que la poésie éluardienne expansive, multiplicatrice, demeure «étrangère à la

profonde satisfaction du centre où tout se met en ordre et se condense, de l'enceinte qui n'est pas exclusion parce qu'elle embrasse tout»⁹⁷.

Dans ce sentiment recueilli, intense, de la «profonde satisfaction du centre» se joignent le «souci poétique» et le «souci vital», «également» concernés par l'expérience de l'approche d'un centre. Au centre, les contraires diversifient, démultiplient l'opposition essentielle, unique, de la mort et de la lumière, de la terre obscure et du champ de moisson: «l'ombre, le blé, le champ, et ce qu'il y a sous la terre. Je cherche le chemin du centre où tout s'apaise et s'arrête. Je crois que les choses qui me touchent en sont plus proches.»⁹⁸ Dans l'expérience du centre, où se touchent lumière et mort, la vérité qui est ressentie dans la relation au «lieu» (centré, comme le Sacré dans le Trésor de Delphes) apparaît comme analogue à la vérité de la parole poétique; il s'y nourrit l'espoir d'un apaisement inquiet⁹⁹, d'une déchirure mortelle que pourrait pénétrer, éclairer un reflet de lumière: «Quand on quitte la périphérie pour se rapprocher du centre, on se sent plus calme, plus assuré, moins inquiet de disparaître ou de vivre en vain. Ces «ouvertures» proposées au regard intérieur, apparaissaient ainsi convergentes, tels les rayons d'une sphère; elles désignaient par intermittences, mais avec obstination, un noyau comme immobile.»¹⁰⁰ Et certes le centre, «immobile foyer de tout mouvement» peut être en même temps celui du lieu, du paysage vécu, et de son écriture, comme la pénombre des pièces boisées, silencieuses de la demeure de Roud, «cet abri immobile devenu comme le centre de son paysage»¹⁰¹; mais en quoi ce centre est-il aussi le centre d'une expérience de langage? Sans doute en ce qu'il est le point où sont le plus proches un regard et une voix¹⁰²; l'écriture est toujours dans l'écart entre un regard et une voix, comme Chappaz partagé entre le regard vers l'alpage et la voix des morts; au regard, à qui tout est, en quelque façon, offert – et la description serait le relevé minutieux de ce donné, et au-delà l'évocation de l'acte même de donation, l'articulation des «appels» des choses – vient se joindre le lointain de la voix; le regard ramène Jaccottet à «l'immédiat», alors que la voix réintroduit l'absence, fait pressentir («un accent qui *annonce* pureté, simplicité, humilité»), tourne vers les morts, se charge de l'en-deçà du visible. Ainsi mieux voir «les yeux fermés» (comme le font Claudel ou

Anne Perrier), c'est accorder le visible aux pressentiments de la voix écoutée. Et le point «extrême et central» où atteint parfois l'œuvre de Jaccottet c'est justement celui où à l'extrémité du champ du *regard*, mais encore dans ce champ, est *entendue* une voix, où la lumière du verger, la prairie illimitée de la Hollande sont déchirées par un cri¹⁰³; mais où, à l'inverse, tous les bruissements de la mort se convertissent en lumière visible dans le frissonnement d'un tremble. C'est dire aussi, comme le fait Jaccottet, que si le savoir (critique) déploie dans l'ordre du visible les formes d'une œuvre, il demeure de l'ordre de la vérité d'entendre cet espace visible, ou de voir quelque chose comme le silence, rendu sensible par la résonance d'une voix, l'accent d'une œuvre: «Savoir, autre savoir ici, pas *Savoir* pour renseignements. *Savoir* pour devenir musicienne de la Vérité»¹⁰⁴: une musique, arche tendue du savoir à la vérité.

Jean-Claude Mathieu
Université de Paris VIII

NOTES

- ¹ *Gustave Roud*, p. 75.
- ² «...il semble aujourd'hui avoir presque rejoint son centre. *Presque*: parce qu'aucun mouvement, aucune attente ne sont jamais achevés; parce que justement, à ce point de vérité où il accède, quelque chose devrait pouvoir être dit encore, plus librement, plus crûment que jamais, du lien caché entre cet incendie et cette fontaine de larmes», *Gustave Roud*, p. 90.
- ³ *Gustave Roud*, p. 9.
- ⁴ *L'Entretien des Muses*, p. 291 (abrégé *infra* en *E.*).
- ⁵ *E.*, p. 248.
- ⁶ *E.*, p. 283.
- ⁷ *Des Histoires de passage*, p. 156.
- ⁸ *La Semaison*, p. 139.
- ⁹ *E.*, p. 11.
- ¹⁰ *La Semaison*, p. 138.
- ¹¹ *Des Histoires de passage*, p. 155.
- ¹² *La Semaison*, p. 140.
- ¹³ *Gustave Roud*, p. 89.
- ¹⁴ *E.*, p. 45. De même: «On se souvient de la profonde impression qu'avait faite en 1953 le premier recueil d'Yves Bonnefoy...» (*E.*, p. 251).
- ¹⁵ «Quelques notes à propos de Mandelstam», *Revue de Belles-Lettres*, 1, 1981, p. 227.
- ¹⁶ *Paysages avec figures absentes*, p. 115.
- ¹⁷ *E.*, p. 11.
- ¹⁸ *E.*, p. 38.
- ¹⁹ «J'ai toujours été sensible à ce ton, mais sans m'en rendre exactement compte. Peut-être faut-il traverser quelque épreuve (lente ou brusque, peu importe) pour se sentir, à un moment donné, échapper (dans une certaine mesure) à cette espèce de gravitation», *E.*, p. 306.
- ²⁰ *Préface* de l'«Essai pour un Paradis», p. 7.
- ²¹ *E.*, p. 261.
- ²² *E.*, p. 175.
- ²³ *E.*, p. 45.
- ²⁴ *E.*, p. 68.
- ²⁵ *E.*, p. 33.
- ²⁶ *E.*, p. 192.
- ²⁷ «Les humides rideaux d'un théâtre où il ne se passera rien de bon», *La Semaison*, p. 37.
- ²⁸ *La Promenade sous les arbres*, pp. 136-139.
- ²⁹ «Il y a dans la vie et l'œuvre de Roud une sorte de «ligne de partage des eaux»» (*Préface* de l'«Essai pour un Paradis», p. 8), qui sépare la pente du ruisellement solaire du versant tourné vers la solitude des morts: chez Supervielle, chez Alain Borne, chez Maurice Chappaz, parmi d'autres, Jaccottet dessine ces lignes de partage.
- ³⁰ *E.*, p. 48.
- ³¹ *E.*, p. 199.

- ³² *La Semaïson*, p. 20.
- ³³ «A propos de Góngora», *NRF*, juillet 1974.
- ³⁴ *La Semaïson*, pp. 13, 14, 16, 17.
- ³⁵ *La Semaïson*, p. 16.
- ³⁶ «Beauté, perdue comme une graine, livrée au vent...», «ces derniers pétales roses...», «cette fumée un instant dans la lumière», etc.
- ³⁷ *E.*, p. 11.
- ³⁸ *E.*, p. 295. Jaccottet met *explicitement*, et souvent *extérieur* en italiques comme pour les faire saillir de son propre texte.
- ³⁹ *E.*, p. 278.
- ⁴⁰ «...cherchant à dépouiller le signe de tout ce qui ne lui serait pas rigoureusement intérieur», *Paysages avec figures absentes*, p. 61.
- ⁴¹ *Gustave Roud*, p. 10.
- ⁴² *E.*, p. 50.
- ⁴³ *E.*, p. 49.
- ⁴⁴ Ethique et poétique sont inséparables: «la fête perpétuelle n'est pas pour demain» (*A travers un verger*, p. 29), car il n'est pas possible de se tenir sans cesse dans une extériorité paroxystique: «la fête du sacré, est-il possible de la fêter ainsi tous les jours, sans ombre de tricherie?», s'interroge Jaccottet à propos de Saint-John Perse et du souhait d'Hölderlin: «ce que je vois autour de moi ne me permet pas cet immense élan sonore». Le lien de la fête et du château apparaît déjà dans des pages de jeunesse: «Ici, on bâtit bruyamment le château de cartes de la gaieté» (*Des Histoires de passage*, p. 5).
- ⁴⁵ Par exemple dans certains passages de Dupin: «trop préoccupés de donner à chaque mot un relief trop exclusif» (*E.*, p. 278).
- ⁴⁶ *E.*, p. 254.
- ⁴⁷ *E.*, p. 63.
- ⁴⁸ *La Semaïson*, p. 20.
- ⁴⁹ «Cristal et fumée», *Des Histoires de passage*, p. 155; un peu plus loin: «Ceci: émeraude, oui, cristal, oui, marbre évidemment; mais à quoi se mêleraient comme une ombre, une fumée, un souffle qui les animent et les rendent aimables» (*ibid.*, p. 161).
- ⁵⁰ *Eléments d'un songe*, pp. 143, 145.
- ⁵¹ *Pensées sous les nuages*, p. 26.
- ⁵² *E.*, p. 35.
- ⁵³ *E.*, p. 115.
- ⁵⁴ *La Promenade sous les arbres*, p. 49.
- ⁵⁵ *E.*, p. 127.
- ⁵⁶ *Paysages avec figures absentes*, p. 97.
- ⁵⁷ *E.*, p. 307. S'il est plus exact, quant à la couleur pure, de comparer la terre à une «poudre de cacao», «l'émotion qu'elle procure» doit plutôt la relier à la «brique» et au feu, à un feu «qui ne brûlerait pas»: «Terre comme un feu endormi, allongé sous les arbres», *La Semaïson*, p. 62.
- ⁵⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 47.
- ⁵⁹ En écho, la question que Jaccottet pose à travers Rilke: «Comment se fait-il que nous puissions fermer les yeux et garder en nous le visible?», *Rilke*, p. 87.

⁶⁰ *E.*, p. 11.

⁶¹ «Fascination du primitif, du brut, de l'élémentaire»; «Souci d'opposer à la fragile prolifération des idées, la relative solidité, la constance, l'immobilité des choses élémentaires»; «une fois de plus, une poésie menacée cherche à se maintenir par un retour acharné, brutal à l'élémentaire (à ce qui est le plus loin de nous)», *E.*, pp. 276, 302. A Capri, Rilke découvre «*la mer grecque, première*, le contact immédiat avec l'élémentaire qu'il avait souvent perdu dans l'univers raffiné des *Nouveaux Poèmes*», *Rilke*, p. 82.

⁶² *Paysages avec figures absentes*, p. 89.

⁶³ *E.*, p. 12.

⁶⁴ Claudel, cité, *E.*, p. 15.

⁶⁵ *E.*, p. 51.

⁶⁶ *Préface* à l'«Essai pour un Paradis», p. 7.

⁶⁷ *E.*, p. 13.

⁶⁸ *A la lumière d'hiver*, p. 45. «Travail essentiel d'écoute et de filtrage des messages les plus lointains, de transformation de ces ondes en paroles humaines» qu'accomplissent aussi les ruines des temples grecs (*Des Histoires de passage*, p. 170).

⁶⁹ A propos des fins de poèmes, apaisées, de Pierre Oster (*E.*, p. 296).

⁷⁰ *E.*, p. 288.

⁷¹ *La Semaïson*, pp. 101–102.

⁷² Non pas vraiment «l'universel concret» en soi, mais la pente presque inévitable qui le fait glisser vers «l'universel abstrait».

⁷³ *E.*, p. 68.

⁷⁴ *E.*, p. 127.

⁷⁵ *E.*, pp. 277, 295.

⁷⁶ «Au moment où des menaces se multiplient..., s'ouvrent aussi comme des éclaircies où un beau mot prend sa place, le mot *calme*, inséparable du mot *lumière*», *E.*, p. 279.

⁷⁷ «Il se fait alors un grand calme, qui semble gagner en cercles de plus en plus vastes toute l'étendue, un suspens qui a quelque chose de divin», *E.*, p. 40.

⁷⁸ *Eléments d'un songe*, p. 101. Phrase dont Jaccottet se demande s'il ne l'a pas imaginée, justement dans le souvenir d'un «suspens», «sur le souvenir que j'avais de l'admirable texte intitulé *La maison suspendue*».

⁷⁹ Il faudrait rappeler tous les passages de cette œuvre où interviennent ces intervalles de pluie, à Agrigente («Il commence à pleuvoir, on a changé d'année»), dans les montagnes («et voici maintenant la pluie qui commence à tomber dans l'herbe, sous les arbres»), etc. Annonce et parenthèse de la pluie, justement mise entre parenthèses, détachée, au milieu de la méditation sur l'effacement des religions: («Tout un ciel de pluie sur les vitres noires, l'astre de la pluie saisissable...»), *Eléments d'un songe*, p. 169.

⁸⁰ *E.*, p. 295.

⁸¹ *E.*, p. 34.

⁸² *E.*, p. 68.

⁸³ *E.*, p. 30.

⁸⁴ *E.*, p. 23.

⁸⁵ *E.*, p. 58.

⁸⁶ *La Semaïson*, p. 226.

⁸⁷ *Paysages avec figures absentes*, p. 96.

⁸⁸ Supervielle, cité par Jaccottet, *E.*, p. 23. Ce tremble hante le vide frissonnant laissé par l'arbre abattu: «Un vide vertical / Tremble en forme de fût / Près du tronc étendu», *ibid.* Chez Reverdy, chez Oster, Jaccottet cite aussi les vers où tremblent des feuilles, agitées par un coup de vent ou un «passage d'oiseaux hardis».

⁸⁹ Ramuz a bâti sa prose «à l'image de ces montagnes, de ces vignobles étalés» du Valais et de Lavaux, les poèmes de Reverdy «ressemblent sur la page à des toiles d'araignée, à des constellations, aux dessins de la pluie sur le carreau blanc», les images effervescentes d'Eluard sont des fusées, «les mots, les images y ressemblent à des ballons de couleur».

⁹⁰ *E.*, p. 61.

⁹¹ *E.*, p. 116.

⁹² *E.*, p. 21.

⁹³ *E.*, p. 304.

⁹⁴ «...point extrême qu'atteint l'œuvre de Supervielle (extrême et central)», *E.*, p. 24. Expérience de l'élémentaire devenant souffle, transfiguration de lui-même, comme dans le «Cantique des Parfums» de *La Cantate à trois voix*: «A ce moment où un homme vit une expérience centrale, où un mouvement élémentaire est perçu et rendu perceptible (mouvement auxquels sont également intéressés le souci poétique et le souci vital), la sensibilité est sans doute portée à son comble, le regard plus attentif que jamais», *E.*, p. 16.

⁹⁵ *E.*, p. 104.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *E.*, p. 70.

⁹⁸ *Paysages avec figures absentes*, p. 47.

⁹⁹ Chez Rilke aussi ce ne sont pas les *Nouveaux Poèmes*, à la «forme fermée», équilibrée, mais les *Improvisations d'un hiver à Capri*, avec leur voix interrogative, égarée, qui sont «plus proches de son centre».

¹⁰⁰ *Paysages avec figures absentes*, p. 31.

¹⁰¹ *Gustave Roud*, p. 10.

¹⁰² Ce n'est que comme une limite, interrogativement rêvée, qu'est opérée fugitivement, dans *Airs*, l'identité du chant et du regard.

¹⁰³ «...une vraie fenêtre ouverte sur une prairie apparemment sans limites, et qui ramène toujours les pas et les yeux vers le même monstre, vieux visage d'homme ou de femme qui crie, muettement ou pas, l'étonnement et l'horreur d'être détruit», *Les Cormorans*, p. 62.

¹⁰⁴ Ce sont les formules d'une des ombres, circulant dans les espaces de Michaux, que Jaccottet rappelle au terme d'un livre dont le titre se ressourçait aussi dans la musique, *L'Entretien des Muses*.

